

Scuola Normale Superiore  
Classe di Lettere e Filosofia

Tesi di Perfezionamento  
in Discipline storico-artistiche e archeologiche

*IN ARTUM COACTA RERUM NATURAE MAIESTAS*

Le gemme in Grecia e a Roma fra *materia* e *ars*

Candidata

Chiara Ballestrazzi

Relatore

Prof. Filippomaria Pontani

Supervisore

Prof. Gianpiero Rosati



C'est que les pierres présentent quelque chose d'évidemment accompli, sans toutefois qu'il y entre ni invention ni talent ni industrie, rien qui en ferait une œuvre au sens humain du mot, et encore moins une œuvre d'art. L'œuvre vient ensuite; et l'art; avec, comme racines lointaines, comme modèles latents, ces suggestions obscures, mais irrésistibles. Ce sont avertissements discrets, ambigus, qui à travers filtres et obstacles de toutes sortes rappellent qu'il faut qu'il existe une beauté générale, antérieure, plus vaste que celle dont l'homme a l'intuition, où il trouve sa joie et qu'il est fier de produire à son tour. Les pierres (...) contribuent à donner l'idée des proportions et lois de cette beauté générale qu'il est seulement possible de préjuger. (...) Cette perfection quasi menaçante, car elle repose sur l'absence de vie, sur l'immobilité visible de la mort, transparaît dans les pierres de tant de manières diverses qu'on pourrait énumérer les paris et les styles de l'art humain sans peut-être en découvrir un seul qui n'aurait pas en elles un équivalent.

Roger Caillois, *L'écriture des pierres*, Genève 1970.



In Grecia e a Roma, le gemme sono state enormemente apprezzate per le loro qualità estetiche, fisiche, mediche e magiche, ammirate nella loro duplice essenza di prodotti eminentemente naturali e oggetti artisticamente raffinati e socialmente significativi. Per questa loro peculiarità, le pietre preziose sono state al centro di una vivace riflessione scientifica e poetica che, travalicando i loro minuscoli confini, verteva sul rapporto tra arte e materia, tra artificiale e spontaneo, tra uomo e natura.

I caratteri di questo speciale rapporto saranno indagati nelle prossime pagine articolati in tre sezioni. Nella prima, con la guida di Plinio e della sua disamina litologica ospitata dal trentasettesimo libro della *Naturalis Historia*, si evidenzieranno le caratteristiche della *materia* litica, i requisiti che fanno di una pietra una *gemma* e i ruoli e i significati riconosciuti alla materia minerale a Roma. La seconda sezione affronterà la relazione di *ars* e *materia* relativamente all'arte di incidere, incastonare e lavorare le gemme: si seguiranno gli sfuggenti indizi presenti nelle fonti letterarie e archeologiche a proposito di incisori e gioiellieri e, specialmente, si valuteranno le modalità di questo rapporto nelle *ekphraseis* di gemme di Posidippo di Pella, dei poeti dell'*Anthologia Palatina* e dei romanzi di Eliodoro di Emesa e Achille Tazio. La terza sezione presenterà alcune caratteristiche degli impieghi medici e magici delle gemme, mentre un'appendice conclusiva accennerà alcuni aspetti dell'uso e della percezione delle pietre preziose nella tarda antichità e delle vie del loro *Nachleben*.

Concludendo con questa tesi il mio percorso come allieva del corso di Perfezionamento e ancor prima del corso Ordinario della Scuola Normale Superiore, desidero ringraziare tutti i professori - in particolare il Prof. Paul Zanker, la Dr. ssa Maria Chiara Martinelli e, nel ricordo, la Prof. ssa Maria Monica Donato -, i colleghi e i tanti amici che in mille modi diversi mi sono stati di aiuto, supporto e ispirazione nei lunghi anni pisani.

Desidero esprimere la mia più viva gratitudine al Prof. Robert Gurval, che mi ha amichevolmente accolta presso il Department of Classics dell'University of California, Los Angeles, nonché al Dr. Kenneth Lapatin e al Prof. Jeffrey Spier, Curator e Senior Curator of Antiquities presso il J. Paul Getty Museum, ai quali devo

il mio primo ed emozionante incontro ravvicinato con gemme e cammei in un luminoso pomeriggio di maggio nei magazzini della Getty Villa. Ringrazio anche la Dr. ssa Judith Barr, Curatorial Assistant presso il J. Paul Getty Museum, per la sua gentilezza e il suo aiuto.

Ringrazio la Prof. ssa Monika Trümper per avermi accolta presso l'Institut für Klassische Archäologie della Freie Universität di Berlino e la Dr. ssa Gertrud Platz-Horster per un'illuminante discussione a proposito di gemme e materiali preziosi. Ringrazio quindi il Dr. Martin Maischberger e la Dr. ssa Agnes Schwarzmaier, rispettivamente Stellvertretender Direktor e Kuratorin der Antikensammlung, per l'opportunità di esaminare da vicino alcuni dei più preziosi esemplari della prestigiosa collezione glittica berlinese.

Questa tesi è stata progettata in gran parte nell'opulenta quiete fiorita del Gianicolo durante i mesi passati come Italian Fellow presso l'American Academy in Rome. La mia gratitudine va all'allora direttrice Prof. ssa Kimberly Bowes, a tutti i membri dello Staff (specialmente a Tiziana e ai bibliotecari dell'Arthur & Janet C. Ross Library) e ai colleghi che si sono avvicinati durante la mia permanenza, con le loro più varie esperienze di vita, ricerca e creatività artistica.

Un ringraziamento speciale va a chi, tra le altre mille cose, ha rinunciato per due anni ai suoi (millantati?) slanci culinari avendo io stabilito che questa tesi non poteva essere scritta su nessun'altra scrivania che il tavolo della sua cucina e a chi, ingegnere meccanico e fiero lettore di fumetti, è ormai ossequiato dalle bibliotecarie di tutta Modena come fine appassionato di archeologia e filologia classica.

Infine, la mia più sconfinata e totale riconoscenza va al mio relatore, ancor più che per la (tanta) scienza ed esperienza prodigata e condivisa, per il suo coraggioso sostegno, per la sua instancabile generosità e per la sicurezza che ha saputo infondermi nei momenti più duri di questo percorso.

I

LE *GEMMAE* DI PLINIO





Può sorprendere che il primo testo preso in considerazione nella presente analisi sull'uso e l'approccio antico nei confronti delle gemme e dei minerali preziosi non sia quello cronologicamente più antico. Quando, nel primo secolo della nostra era, Plinio il Vecchio vegliava instancabile per offrire ai suoi contemporanei e alle generazioni a venire il frutto della sua generosa fatica, le pietre preziose riscuotevano certo già da tempo il più vivace interesse dei ricchi romani. Limitatamente alla glittica, sebbene destinata a sopravvivere fino alla caduta dell'Impero e oltre, l'arte di incidere le pietre preziose aveva già conosciuto e ormai superato il periodo di massimo fermento e innovazione. E nella passione per le pietre preziose i Romani, come Plinio più volte sottolinea, erano debitori all'Oriente greco e alla profusione di gemme della glittica e della gioielleria dell'Ellenismo, che ne estese esponenzialmente l'impiego già arcaico e classico, perlopiù limitato alla glittica. Come ci è noto dal 2001, già tre secoli e mezzo prima di Plinio Posidippo aveva dedicato una ventina di epigrammi alle pietre preziose, componimenti che sono andati ad aggiungersi a quelli noti dall'*Anthologia Palatina*. Un paio di generazioni prima del poeta di Pella, l'allievo prediletto di Aristotele, Teofrasto, aveva dedicato un trattato alle pietre, tra le quali si annoveravano pressoché tutte le gemme conosciute e sfruttate in epoca ellenistica, mentre già da secoli le fonti più disparate - storiche, letterarie, epigrafiche - registravano un interesse e un uso relativamente diffuso delle pietre preziose presso i Greci.

Dunque, perché Plinio in questa prima sezione? Questa scelta è stata motivata da una serie di caratteristiche del testo pliniano e dalla sua posizione fra le testimonianze relative all'uso e all'apprezzamento delle gemme nell'antichità. Innanzitutto, l'ultimo libro della *Naturalis Historia* rimane, a oggi, la più ricca e completa testimonianza a proposito non solo della conoscenza antica dei minerali preziosi ma anche e soprattutto del loro uso socialmente differenziato.

In secondo luogo, la scelta di iniziare con il trattato di Plinio è apparsa funzionale al particolare rapporto di *materia* naturale e *ars* umana che caratterizza questa classe di oggetti. Ben lungi dall'essere limitate ai sigilli e ai cammei e comunque anche rispetto a essi, nelle pietre preziose tale rapporto risulta particolarmente sbilanciato a favore della *materia*: una gemma è preziosa e apprezzata innanzitutto per la sua materia, e la lavorazione artistica alla quale può essere sottoposta,

specialmente tramite l'intaglio, è solo accessoria, talvolta superflua e finanche dannosa, come Plinio osserva in apertura della sua disamina. Per rispettare la logica di questo speciale bilanciamento, questa prima sezione indagherà delle gemme specialmente la materia, la seconda l'arte: campione della materia sarà dunque Plinio, del rapporto tra arte e materia Posidippo con la sua poesia di gemme. Senza, ovviamente, che questa distinzione vada intesa come netta ed esclusiva: la poesia di Posidippo sarà richiamata più volte in questa prima sezione, e proprio a Plinio si deve l'unica "storia dell'arte glittica" antica, che sarà presentata in apertura della seconda sezione.

Infine, dedicando questa prima parte a Plinio, si è voluto offrire - per una volta! - un posto "d'onore" al suo libro sulle gemme, riconoscendogli un ruolo di primo piano nello studio di questi oggetti e riscattandolo almeno in questa occasione dalla discontinua considerazione di cui ha goduto nella storia degli studi.

Il testo di Plinio sarà il punto di partenza per una discussione che esulerà talvolta dagli ampi confini della sua disamina litologica. Un primo capitolo sarà dedicato alla *Naturalis Historia* nel suo complesso e specialmente a quei temi che incroceranno più da vicino le tematiche del trentasettesimo libro. Il secondo capitolo sarà dedicato alla complessa e ambigua "definizione" di *gemma* nella trattazione di Plinio, a cosa distingue *gemma* da *lapis* e alle caratteristiche delle principali gemme descritte, che appariranno tacitamente condivise anche da altri testi frutto del medesimo *milieu* culturale. Tale capitolo ospiterà alcune pagine dedicate all'altro trattato sulle pietre (anche) preziose sopravvissuto fino a noi, il *De lapidibus* di Teofrasto di Ereso, fonte dichiarata di Plinio che per molti aspetti si rivela alquanto differente nell'impostazione e negli intenti rispetto alla disamina gemmologica della *Naturalis Historia*. Il terzo capitolo seguirà una serie di percorsi eterogenei, affrontando questioni apparentemente indipendenti fra loro e in alcuni casi legate al testo di Plinio solo indirettamente. Tali problematiche permetteranno di estendere il campo di indagine ad alcune classi di materiali concreti e soprattutto di mostrare la complessità dell'uso e dell'apprezzamento delle pietre preziose nell'antichità, suggerendo allo stesso tempo la necessità di adottare un approccio il più possibile ampio e aperto ai contributi di un maggior numero di testimonianze e discipline.

## I. 1

### *Certamen artis ac naturae*

#### I. 1. 1 *La Naturalis Historia: un'enciclopedia?*

Come ha ben evidenziato A. Doody<sup>1</sup>, l'idea che la *Naturalis Historia* sia un'enciclopedia, nel senso moderno ma anche "antico" del termine, ha sempre avuto una fortissima influenza sul modo di accostarsi al testo di Plinio e di interpretare la figura del suo autore. Plinio è stato quasi sempre considerato un autore poco originale e il suo lavoro espressione tipica del suo tempo, in grado di fornirci solo (ed è tanto) preziosi dati sulle conoscenze e gli interessi dell'uomo romano di classe sociale medio-alta del I secolo d. C. Considerazioni, queste, intimamente legate a ciò che si presuppone significhi scrivere un'enciclopedia, intesa, nel senso moderno del termine, come un'opera priva di ambizioni letterarie e di immediata praticità, un recipiente vagamente acritico che raccolga e organizzi in vista di una pronta consultazione tutto ciò che in una determinata epoca è riconosciuto interessante e utile sapere.

Spesso, dal punto di vista degli studi critici, la *Naturalis Historia* è stata smembrata nelle molte sue parti, i suoi trentasei libri (dei trentasette di cui si compone l'opera, il primo raccoglie gli *indices* degli argomenti e delle fonti dei libri successivi<sup>2</sup>) saccheggiate alla ricerca di informazioni in campi specifici della storia, della scienza, della tecnologia, della storia dell'arte o nel tentativo di ricostruire le numerosissime fonti su cui Plinio ha basato la sua documentazione<sup>3</sup>. Si sono così talvolta persi di vista quegli snodi nevralgici e quelle tematiche che percorrono tutta la trattazione<sup>4</sup>. Tali tematiche dimostrano che l'intento di Plinio era quello di

---

1 DOODY 2010.

2 Sugli *indices* della *Naturalis Historia*: I. 2. 1, nota 7.

3 Sulle modalità del lavoro di documentazione di Plinio e sull'organizzazione dell'ingente mole di materiale raccolto e selezionato dalle sue numerosissime letture: NAAS 1996a.

4 Una linea dell'evoluzione dell'approccio nei confronti della *Naturalis Historia e. g.* in NAAS 2002,

scrivere un'opera da leggere, piuttosto che (solo) da usare come le enciclopedie moderne, e che tramite la *sua* "enciclopedia" intendeva veicolare non solo un'incredibile massa di informazioni relative a branche del sapere prima mai rappresentate in maniera così completa<sup>5</sup>, ma anche educare il suo pubblico al rapporto corretto tra l'uomo e quella natura la cui descrizione accurata e ammirata costituisce il nucleo e il senso dell'opera<sup>6</sup>. L'uomo, presentato nella sua accezione di *artifex*, interagisce costantemente con la natura, anch'essa *artifex* ma *divina*, e proprio la corretta misura di questa interazione è la linea principale sulla quale si innervano tutte le tematiche morali, sociali e politiche trasversali rispetto all'opera nella sua interezza, tematiche che sono al centro, nelle varie loro sfumature, della più recente letteratura pliniana<sup>7</sup>.

---

5-7; CAREY 2003, 1-16 e DOODY 2010, 1-10.

- 5 Il concetto di *ἐγκύκλιος παιδεία*, al quale Plinio fa allusione nella sua prefazione (Plin. *NH Praef.* 14-15) in rapporto all'oggetto della sua opera (ma il passo è suscettibile di diverse interpretazioni), è quanto mai ambiguo, e il fatto che da esso derivi il termine moderno "enciclopedia" complica ulteriormente ogni tentativo di definire i contorni della *Naturalis Historia*. Nonostante essa non possa essere semplicemente e acriticamente inclusa nel genere "enciclopedico" antico né in quello moderno, possiamo continuare a chiamarla "enciclopedia" a patto di riconoscere tutta la problematicità della questione: "Pliny's *Natural History* is an encyclopedia because it displays certain features characteristic of that genre - it is a grand scale reference work with retrieval devices - and this is the case whether or not Pliny was aware of the genre while writing it. The *Natural History* is an encyclopedia because we can recognise its encyclopedic features in retrospect. To put it more strongly, the *Natural History* is an encyclopedia precisely because people have read and used it as one" (DOODY 2009, 18). Sulla complessità e l'ambiguità del concetto di *ἐγκύκλιος παιδεία* in generale e in Plinio in particolare: NAAS 2002, 16-41 e DOODY 2009 (ripreso in DOODY 2010, 42-28). Sulla "totalità" della *Naturalis Historia*: CAREY 2000 (rielaborato in CAREY 2003, 18-40). Sull'unicità della *Naturalis Historia* rispetto alle altre opere enciclopediche antiche e sull'inscindibile legame, sottolineato da Plinio in più occasioni, tra la preminenza della sua impresa letteraria, mai tentata prima, e il primato politico di Roma: BEAGON 2013.
- 6 Per la rappresentazione della natura nella *Naturalis Historia*, per il suo carattere di artefice divina e il rapporto che l'uomo intrattiene con essa, indagato anche nelle forme che coinvolgono sue manifestazioni come gli dei, gli animali, la terra, il mare e la medicina, fondamentale BEAGON 1992, a cui si aggiungono SALLMANN 1986 e WALLACE HADRILL 1990.
- 7 Particolarmente fruttuoso il tentativo di individuare il potere imperiale romano come legame ideologico e unificante dei contenuti della *Naturalis Historia*: così MURPHY 2004 (in particolare

Possiamo forse continuare a considerare la *Naturalis Historia* (propriamente, un'“indagine sulla natura”) un'enciclopedia - o forse, meglio, *anche* un'enciclopedia - a condizione di ricordare che anche la storia dell'arte, la medicina, l'agricoltura, la cosmologia e tutte quelle sezioni che sono spesso state e saranno ancora (come nel nostro caso) oggetto di indagini puntuali ed esclusive non sono mere voci di una sterile opera di consultazione, né tantomeno digressioni giustificate esclusivamente dall'intento di divertire il lettore. Si tratta piuttosto di altrettante modalità secondo le quali l'*homo artifex* è invitato a interagire con la materna e benigna natura allo scopo di sostenere al meglio la propria vita e le proprie necessità e di rapportarsi così con i suoi simili nella maniera più proficua e sensata. Tutto nell'enciclopedia pliniana è in ultima analisi giustificato dall'*utilitas*, *utilitas* che è al tempo stesso una caratteristica di tutto ciò che la natura produce per l'uomo e che non si limita alla pronta e disimpegnata utilità di un'opera di consultazione. La salvaguardia del corretto rapporto con la natura, indispensabile per la sopravvivenza del genere umano, è anche alla base delle immancabili e

---

50) che però, secondo un'interpretazione completamente opposta rispetto a quella di DOODY 2010, non riconosce nell'enciclopedia una singola autorialità ma una pluralità di posizioni legate alle diverse fonti di Plinio. La voce di Plinio emergerebbe a suo parere a intervalli, e anche in questi rari casi si tratterebbe solo di pose retoriche tradizionali prive di originalità: di qui la necessità di ricercare nella *Naturalis Historia* non le tracce di un pensiero e di una posizione personale che non ci sarebbe, ma i caratteri di un artefatto culturale proprio del suo tempo (9-10), la cui *utilitas* risiederebbe principalmente nella prontezza di consultazione (2 e 12). Nell'approfondita analisi di NAAS 2002, i caratteri dell'enciclopedismo pliniano e l'insistenza particolare su alcuni temi sono ricondotti alla volontà di celebrare la maestà della natura in stretta correlazione con quella dell'impero romano, facendo della *Naturalis Historia* un monumento della grandezza di Roma, il cui dominio sulla totalità della terra conquistata viene rispecchiato dalla totalità dell'enciclopedia (anche BEAGON 2013, 98-101). ISAGER 1991 legge nei libri mineralogici dell'enciclopedia, con la loro “storia dell'arte”, una contrapposizione tra Grecia e Roma, tra Oriente e Occidente, che si risolve in un'opposizione tra governanti esemplari della *luxuria* (Marco Antonio, Caligola, Nerone) e governanti campioni del bene pubblico (Tito e Vespasiano, esaltati nell'enciclopedia fin dall'epistola dedicatoria). Focalizzandosi sempre sui capitoli “storico-artistici”, CAREY 2003 segue i percorsi politici e ideologici dell'opera mostrando come essi siano tutt'altro che isolati all'interno dell'enciclopedia ma piuttosto parte fondamentale del progetto pliniano di trasformare il suo resoconto enciclopedico del mondo in un catalogo dell'impero romano (in particolare 1-16).

numerose tirate contro la *luxuria*, così pericolosa da mettere in pericolo l'esistenza stessa dell'uomo e del mondo in cui vive.

La critica della *luxuria* e delle sue infinite declinazioni è tra i principali *Leitmotive* della *Naturalis Historia*, intrisa com'è di un progetto ideologico e moralistico che ne informa l'esposizione e la struttura stessa<sup>8</sup>. Su di essa si è dunque interrogata gran parte dell'esegesi pliniana - di quella perlomeno volta a indagare l'enciclopedia nella sua interezza -, che è riuscita a individuarne le molteplici e ambigue implicazioni, siano esse filosofiche, economiche, morali o politiche<sup>9</sup>. La *luxuria* è soprattutto un'offesa alla natura che, nella sua provvidenza, fornisce già spontaneamente all'uomo tutto ciò di cui ha bisogno e le strategie per procurarsi, in amichevole accordo con essa, i mezzi per il proprio sostentamento, tramite l'*inventio* e l'esercizio della *ratio* e dell'*ingenium*. Pervertire questo rapporto per esclusivo desiderio del lusso è l'offesa maggiore che l'uomo può recare alla natura e alla sua divinità<sup>10</sup>, un'offesa che rischia di minare non solo il delicato rapporto tra uomo e natura, ma le fondamenta stesse dell'impero romano. L'arte, il campo nel

---

8 Su questo aspetto in particolare WALLACE HADRILL 1990 e CITRONI MARCHETTI 1991.

9 Si rimanda almeno ad ANDRÉ 1978; SALLMANN 1986; WALLACE HADRILL 1990; BEAGON 1992; CITRONI MARCHETTI 1991, in particolare 201-229; DE OLIVEIRA 1992; CAREY 2000; NAAS 2002; LAO 2011; BEAGON 2013.

10 Vano ogni tentativo di rintracciare nell'enciclopedia un sistema filosofico completamente originale e soprattutto rigidamente coerente: Plinio non è un filosofo, e la sua originalità risiede piuttosto nel rielaborare il "genere enciclopedico" in una trattazione unitaria e pressoché completa della natura, giustificata da un intento antropocentrico, utilitaristico e solidale, di forte carattere morale, che vale anche da implicito criterio organizzativo dell'opera e che guida la scelta e la presentazione del materiale mutuato dalle sue tante fonti. Plinio attinge in maniera libera e personale a convinzioni filosofiche in voga nel I secolo d. C. di matrice prettamente stoica: la natura è un'entità divina calata in ciascuna delle proprie creature, un essere intelligente che condivide con l'uomo il possesso di una *ratio*, di un *ingenium* e di un *ars*, rispecchiata da quella umana che dovrebbe ingaggiare con essa tramite l'*imitatio* una positiva e leale competizione con limiti ben precisi. La natura è *provida* e *benigna*, ma non possiede la *virtus*, e seppure Plinio giustifichi alcuni mali della natura come solo apparenti (per esempio, i veleni in *NH* II, 156), vi sono delle zone d'ombra, come il mare, in cui essa appare *saeva*. Su questi aspetti in particolare BEAGON 1992, specialmente 1-125. Sulla "filosofia" della *Naturalis Historia* e sulle influenze stoiche, oltre a BEAGON 1992, 26-91, anche ANDRÉ 1978; CITRONI MARCHETTI 1982, 1991 e 1992; SALLMANN 1986 e WALLACE HADRILL 1990.

quale l'uomo tramite la sua *ars* può esaltare massimamente la materia fornita dalla natura esprimendovi le più alte capacità di cui la natura l'ha dotato, è quello in cui il pericolo della *luxuria* è più pressante. Molto labile è il confine tra ciò che l'artista può creare in accordo con la natura e ciò che invece rappresenterebbe un insulto e una *provocatio* contro di lei<sup>11</sup>: *didicit homo naturam provocare* è l'amara conclusione di una delle più accese critiche alle perversioni del lusso dell'enciclopedia, quella che apre la sezione mineralogica con la sua "storia dell'arte"<sup>12</sup>.

Si tratta di temi piuttosto complessi e ambigualmente accennati nel corso della mastodontica enciclopedia, temi che sono oggetto di numerosi e approfonditi interventi sull'opera e il pensiero di Plinio il Vecchio. In questo primo capitolo, che dovrà essere considerato come una sorta di introduzione a questa prima sezione, si tratteranno, senza alcuna pretesa di completezza, alcune tematiche trasversali che permetteranno di collocare nella maniera più significativa all'interno dell'enciclopedia l'approccio pliniano alle gemme del trentasettesimo libro, oggetto principale di questa sezione. Nella consapevolezza che, come nessuna delle parti della natura è separata dalle altre e fine a se stessa, così non lo è nessuna delle sezioni e nessuno degli argomenti della *Naturalis Historia*, e men che meno il libro conclusivo con le sue scintillanti protagoniste.

---

11 Nei libri dedicati ai metalli e ai minerali, e con essi alla "storia dell'arte", la forma di *luxuria* maggiormente condannata è però quella dei ricchi privati e degli imperatori che si appropriano delle opere d'arte per goderne in privato, sottraendole al beneficio del pubblico: Plinio traccia così un discrimine tra gli esecrabili imperatori del passato (Nerone *in primis*) e quelli della dinastia Flavia che al contrario, secondo la politica artistica augustea, offrono l'arte alla fruizione di tutti e anzi promuovono essi stessi nuove realizzazioni - in particolare architettoniche - per il bene della collettività (su questo aspetto, per esempio ISAGER 1971; GUALANDI 1982; NAAS 1996b, 22-24 e 2002, 98-99). Sui vari aspetti della *luxuria* nelle arti, ANDRÉ 1978; MANSUELLI 1982; ISAGER 1991, *passim*; CAREY 2000 (ripreso in CAREY 2003, 75-101) e 2003, 102-137; NAAS 2006.

12 *NH* XXXIII, 1-7.

### I. 1. 2 *Pausia e Glicera: arte e natura nel certamen della varietas*

Il rapporto corretto tra *homo* e *natura* nelle loro rispettive qualifiche di *artifex* è tratteggiato da Plinio nel noto aneddoto che vede coinvolti il pittore Pausia di Sicione e l'amata Glicera.

Il racconto dell'amichevole competizione tra l'artista e l'inventrice di ghirlande conta due occorrenze nella *Naturalis Historia*. La prima si registra nel ventunesimo libro, che Plinio dedica alla trattazione dei fiori adatti per essere intrecciati in variopinte e profumate corone. Non è un caso che un episodio così rilevante, al di là del puro valore aneddótico, compaia in un libro come il ventunesimo, e proprio al suo inizio, subito dopo che Plinio ha riconosciuto nei fiori una delle realizzazioni più alte della *varietas* della *natura artifex*. Quella dei profumi e dei colori dei fiori è una *varietas* la cui *imago* nemmeno la pittura è in grado di restituire<sup>13</sup> e che è spensierato frutto della *lascivia* sovrabbondante e gioiosa di una *natura ludens* che si palesa in creature tanto belle quanto - a differenza di ogni altra sua creazione - prive di qualunque autentica *utilitas*<sup>14</sup>.

Postea variari coeptum mixtura versicolori florum, quae invicem odores coloresque accenderet, Sicyone ingenio Pausiae pictoris atque Glycerae coronariae dilectae admodum illi, cum opera eius pictura imitaretur, illa provocans variaret, essetque certamen artis ac naturae, quales etiam nunc extant artificis illius tabellae atque in primis appellata stephaneplocos, qua pinxit ipsam.

*Quindi si iniziò a variare tramite la mescolanza multicolore di fiori che si esaltasse reciprocamente nei profumi e nelle tinte; avvenne a Sicione, grazie all'ingegno del pittore Pausia e dell'intrecciatrice di ghirlande Glicera, a lui oltremodo cara: lui imitava in pittura le creazioni di lei, quella sfidandolo le variava, ed era una gara di arte e natura. Rimangono*

---

13 *NH XXI*, 1-2.

14 Per questo motivo, a differenza di altre creazioni, i fiori hanno vita breve, e in questa caratteristica Plinio vuole perlomeno rintracciare un generico monito rivolto all'uomo sulla caducità delle cose più belle: *NH XXI*, 2.



*ancora oggi quadri di questo genere fatti da quell'artista, in particolare quello chiamato "Stephaneplocos", nel quale ha raffigurato la donna stessa*<sup>15</sup>.

In queste righe Plinio non solo individua nella fedeltà alla natura il valore contenutistico ed estetico fondante dell'arte antica, e in particolare di quella della scuola sicionia<sup>16</sup>, ma tratteggia i termini generali del rapporto positivo che l'uomo dovrebbe intrattenere con la natura e di come debbano interagire le loro reciproche potenzialità creative.

Nel trentacinquesimo libro, dedicato ai pigmenti e quindi all'arte pittorica, l'episodio viene riproposto in termini quasi sovrapponibili, questa volta come aneddoto relativo alla vita e all'opera artistica di Pausia:

Amavit in iuventa Glyceram municipem suam, inventricem coronarum, certandoque imitatione eius ad numerosissimam florum varietatem perduxit artem illam. Postremo pinxit et ipsam sedentem cum corona, quae e nobilissimis tabula est, appellata stephanoplocos, ab aliis stephanopolis, quoniam Glycera venditando coronas sustentaverat paupertatem.

*Amò in gioventù Glicera, sua concittadina, l'inventrice delle ghirlande floreali, e in gara con lei imitandola portò quell'arte all'infinita varietà dei fiori. Quindi dipinse proprio lei, seduta con una ghirlanda, un quadro tra i più celebri, chiamato "Stephanoplocos", da altri "Stephanopolis", poiché Glicera vendendo ghirlande aveva sostenuto la sua povertà*<sup>17</sup>.

---

15 *NH XXI, 4*. Qui e di seguito il testo della *Naturalis Historia* sarà proposto secondo l'edizione MAYHOFF 1897 con alcune modifiche, debitamente segnalate, ove sarà ritenuto necessario. Sulla tradizione manoscritta della *Naturalis Historia*, il resoconto più completo e chiaro è in REYNOLDS 1983, 307-316.

16 "Seguire la natura" era il motto che guidava il pittore Eupompo, che Plinio individua come fondatore della scuola sicionia (*NH XXXIV, 61*), che proseguì con il discepolo Panfilo, a sua volta maestro di Melanzio, Pausia e Apelle. Sui maestri di Sicione: MORENO 1987a, 133-145, in particolare su Pausia 136-140.

17 *NH XXXV, 125*.

In questi racconti emergono con un'evidenza di parabola i temi che informano il complicato rapporto tra uomo e natura lungo tutta la *Naturalis Historia*. Di primaria importanza è il rapporto d'amore tra i due, sebbene l'enfasi sia tutta sul sentimento di Pausia in entrambi i passi: Glicera è *dilecta admodum illi* nel primo caso, mentre l'*amor* con cui inizia il racconto del trentacinquesimo libro sembra essere il punto di partenza per la gara di emulazione che porterà Pausia a riprodurre nella cera variopinta dell'encausto l'incredibile varietà dei fiori<sup>18</sup>. Ma Glicera, *inventrix* e ineguagliabile maestra della *varietas*, è la natura stessa, mentre Pausia è il prototipo del perfetto *homo artifex*, tanto che la loro giocosa schermaglia tra innamorati è un vero e proprio *certamen artis ac naturae*, e quando Pausia realizza uno dei suoi capolavori rappresentando la sua musa concittadina nell'atto di intrecciare ghirlande è come se rappresentasse la natura stessa intenta all'opera della sua creazione<sup>19</sup>. Il *certamen* tra i due si svolge con le armi dell'emulazione, e

18 Pausia sembra essere stato davvero il "pittore dei fiori": tra le sue varie specialità, sembra che il pittore siconio realizzò preziose cornici a carattere floreale per i quadri di altri pittori (forse per noi conservate in mosaici che riproducono sia il dipinto che l'imponente cornice) e ideò mosaici con racemi fioriti. Tali realizzazioni hanno forse ispirato le decorazioni a carattere vegetale frequenti nell'oreficeria e nella decorazione di numerose classi di oggetti nella seconda metà del IV secolo a. C., specialmente la ceramica apula e in particolare quella di Gnathia: MORENO 1987a, 136-140.

19 Il rapporto tra *ars* e *natura*, tra imitazione artistica e paesaggio naturale è indagato in numerosi testi letterari che giocano sui labili confini che intercorrono tra le due ed è una componente fondamentale della cultura estetica romana, che all'epoca di Plinio sembra aver giocato con peculiare vivacità nel palesare sempre più apertamente, con diversi astuti accorgimenti, quanta artificialità ci fosse nella riproduzione artistica della natura (CAREY 2003, 111-133 con numerosi esempi significativi). Un esempio al contempo artistico e poetico di questo speciale bilanciamento di *natura* e *ars* è offerto dalle *Silvae* di Stazio, dove lo spazio naturale è fortemente alterato e plasmato dalla mano dell'uomo con la costruzione di lussuose ville e giardini che puntano, con la loro architettura e la loro decorazione, a manifestare l'artificialità della natura assoggettata e dell'ambiente trasformato da *incultus* a *cultus*. La parola poetica che descrive queste ville esalta un gusto per la natura che sembra indissolubile dalla presenza manifesta dell'artificio e che diviene metafora poetica. Su questi temi si rimanda alle approfondite analisi di MORZADEC 1999, riprese e ampliate in MORZADEC 2009, in particolare 253-285. Un peculiare rapporto tra *ars* e *natura* caratterizza anche le scelte architettoniche e decorative della Domus Aurea, che si pongono in aperta rottura con l'ideologia augustea e trovano un antecedente nella poesia di Ovidio: l'arte diventa per l'uomo un imprescindibile

ha come campo di battaglia la *varietas*. La natura provoca, l'*artifex* risponde con l'*imitatio* delle sue creazioni, mettendo alla prova il reciproco *ingenium*<sup>20</sup>, per quanto la *varietas* dei colori e delle combinazioni dei fiori sia, assicura Plinio, inarrivabile per la pittura<sup>21</sup>.

Oltre alle infinite varietà dei minerali preziosi e dei fiori, Plinio esalta la *varietas* come caratteristica principale e più straordinaria nella quale si esplica la *naturae ... rerum vis atque maiestas*. La *varietas* che la natura ha saputo infondere negli animali e negli uomini - soprattutto nell'infinita combinazione dei pochi tratti fisiognomici - è tale che nessuna *ars* umana può sperare di eguagliarla<sup>22</sup>. Si tratta di una *varietas* che apparirà con maggiore evidenza a chi si soffermerà a indagare la natura nel suo insieme e non solo nelle sue *partes*, siano anche i manti screziati delle tigri, le livree dei pavoni o le mille lingue degli uomini: a tale *varietas* Plinio dedica un passaggio pieno di sincera ammirazione, che gioca sulla continua e straordinaria alternanza tra grande e piccolo, tra molto e poco<sup>23</sup>.

Quanto sia labile il confine tra *ars*, *imitatio* e *ingenium* dell'uomo e della natura è riscontrabile nell'ammirata trattazione che Plinio dedica agli insetti. Anche qui ciò che più lo sorprende è l'estrema piccolezza nella quale la natura esprime al

---

mezzo per accedere alla natura e per riuscire ad apprezzarla, in una forma che sembra naturale ma che in realtà è frutto del più ricercato artificio (FABRE SERRIS 2003).

20 Sui reciproci ruoli e responsabilità dell'uomo e della natura nelle scoperte e nelle invenzioni umane: ISAGER 1991, 33-43 e BEAGON 1992, 63-68.

21 *NH XXI, 2: sed ne pictura quidem sufficiet imagini colorum reddendae mixturarumque varietati, sive alterni atque multiplices inter se nectantur, sive privatis generum funiculis in orbem, in oblicum, in ambitum quaedam coronae per coronas currant.*

22 *NH VII, 7-8: naturae vero rerum vis atque maiestas in omnibus momentis fide caret, si quis modo partes eius ac non totam complectatur animo. Ne pavonis ac tigrum pantherarumque maculas et tot animalium picturas commemorem, parvum dictu, sed inmensum aestimatione, tot gentium sermones, tot linguae, tanta loquendi varietas, ut externus alieno paene non sit hominis vice! Iam in facie vultuque nostro cum sint decem aut paulo plura membra, nullas duas in tot milibus hominum indiscretas effigies existere, quod ars nulla in paucis numero praestet adfectando!*

23 Parimenti straordinaria l'abilità canora degli usignoli, definita come genuina *ars* proprio in funzione della sua *varietas*: *ac ne quis dubitet artis esse*, la sconfinata *varietas* di suoni e modulazioni si presenta addirittura diversa da esemplare a esemplare (*NH X, 82-83*), eccezionale nella gola di un uccellino così minuto, *tanta vox tam parvo in corpusculo*, e viene appresa tramite un processo di insegnamento e *imitatio* identico a quello umano (*NH X, 84-85*).

massimo grado la sua *varietas* e la sua *ars*. Gli insetti rappresentano per Plinio una delle più straordinarie realizzazioni della natura. Già per gli usignoli e il loro canto elaborato i confini tra l'*ars* della natura e quella dell'uomo si erano fatti labili<sup>24</sup>, ma negli insetti la natura raggiunge il culmine della sua abilità. In tali minuscole creature essa ha saputo esprimere una *subtilitas* che è *immensa*<sup>25</sup>, grazie a un *ingenium* e a un'*ars* che fanno sì che in nessun'altra creazione sia più evidente il *naturae rerum artificium*<sup>26</sup>. Proprio in questo risiede il motivo della massima ammirazione della sua potenza, capacità e perfezione, dato che *in magnis siquidem corporibus aut certe maioribus facilis officina sequaci materia fuit, in his tam parvis atque tam nullis quae ratio, quanta vis, quam inextricabilis perfectio!* Di fronte a tali piccole creazioni impallidisce la grandezza e la forza irresistibile degli elefanti e dei tori, l'abilità nella caccia delle tigri e la maestà della criniera dei leoni, e i lettori dell'enciclopedia sono vivamente pregati di non disprezzare i piccoli insetti, *cum rerum natura nusquam magis quam in minimis tota sit*, dal momento che *in contemplatione naturae nihil possit videri supervacuum*<sup>27</sup>.

### I. 1. 3 *La vittoria dell'artista*

Il *certamen artis ac naturae* vede nella maggior parte dei casi vincitrice la natura: si moltiplicano infatti, nel corso della *Naturalis Historia*, le situazioni in cui la natura esplicita la propria *ars* nella straordinarietà delle proprie creazioni e nell'abilità a loro volta dimostrata dalle creature stesse. Così avviene riguardo agli usignoli, con il loro talento canoro, e agli insetti, dai corpi e dalle capacità parimenti ingegnose<sup>28</sup>,

---

24 Cfr. *supra* n. 23.

25 *NH* X, 212 e subito dopo XI, 1.

26 *NH* XI, 1-2: *nusquam alibi spectatiore naturae rerum artificio*.

27 *NH* XI,4.

28 Non solo la natura ha rivelato l'apice della sua arte e del suo ingegno nella creazione degli insetti (cfr. *supra*), ma tale arte e tale ingegno si moltiplicano nelle arti e nelle abilità di cui ha voluto dotare queste sue incredibili emanazioni: i tanti pregi delle api, la cui straordinarietà deve essere giudicata proprio in base all'esiguità dei loro corpicini (*NH* XI, 11-12), l'arte di tessere la tela del ragno (*NH* XI, 80-84), il magnifico pungiglione della zanzara, massimo

o a proposito dei cavalli, in grado di far arrossire l'uomo per la loro superiorità sull'*ars* umana<sup>29</sup>.

In pochissimi casi è invece l'*artifex* umano ad avere la meglio nella competizione. Un caso esemplare è quello della favolosa tavola di tuia commissionata da Tolomeo di Mauritania:

Magnitudo amplissimis adhuc fuit uni commissae ex orbibus dimidiatis duobus a rege Mauretaniae Ptolemaeo quattuor pedes et semipedem per medium ambitum, crassitudine quadrantali - maiusque miraculum in ea est artis latente iunctura quam potuisset esse naturae - ...

*Le dimensioni maggiori finora furono quelle di una (tavola) formata dalla connessione di due semicerchi per volontà del re di Mauritania Tolomeo, del diametro di quattro piedi e mezzo, con uno spessore di un quarto di piede - e in essa il miracolo dell'arte nel nascondere la giuntura è maggiore di quello che avrebbe potuto compiere la natura<sup>30</sup>...*

La descrizione del *miraculum* tutto umano della tavola di Tolomeo segue immediatamente un vivace attacco di Plinio contro la *mensarum insania* che ha colpito vittime illustri e insospettabili, ponendosi come corrispettivo maschile della più assurda tra le ossessioni femminili, quella per le perle<sup>31</sup>. Anche questa tavola di dimensioni smodate avrebbe dovuto rientrare negli *exempla* di *mensarum insania*, assieme a quelle di Cicerone, Asinio Gallo, Giuba e dell'anonimo incauto che perse così in un incendio il prezzo di un latifondo. È evidente che, pur dopo la denuncia di una *luxuria* comparabile a quella - scelleratissima - delle perle, Plinio si lasci persuadere dall'abilità, dall'*ingenium* dell'uomo, che in questo caso ha potuto

---

esempio di *ars* e *ingenium* naturale, che pur microscopico è in grado a un tempo di pungere e suggerire il sangue della vittima (NH XI, 2-3)

29 È il caso dei cavalli che portarono a termine la gara nel circo dopo che il loro auriga fu sbalzato alla partenza, vincendo tutte le altre quadrighe e l'*ars* degli uomini, *cum puderet hominum artes ab equis vinci* (NH VIII, 160-161).

30 NH XIII, 93.

31 NH XIII, 91-92.

più di quel che avrebbe potuto la natura, capace di creare con i suoi mezzi umani un capolavoro “naturale”.

L'impossibilità di distinguere la creazione umana dal vero della natura caratterizzerà anche un altro *eximium miraculum*, quello della cagna di bronzo che Plinio poté ammirare nella cella di Giunone sul Campidoglio<sup>32</sup>. La cagna di bronzo<sup>33</sup> è citata da Plinio come esempio del *successus* raggiunto dall'arte, un *successus* che coincide con l'ottenimento di una *indiscreta veri similitudo*<sup>34</sup>.

#### I. 1. 4 *Far nascere la natura: Protogene*

L'*indiscreta veri similitudo*, il perfetto raggiungimento delle forme della natura, è addirittura superata dal dipinto di Protogene raffigurante l'eroe rodio Ialiso, la cui curiosa genesi è da sempre annoverata tra i documenti più importanti per la concezione antica della pittura e dell'arte.

Est in ea canis mire factus, ut quem pariter et casus pinxerit. Non iudicabat se in eo exprimere spumam anhelantis, cum in reliqua parte omni, quod difficillimum erat, sibi ipse satisfecisset. Displicebat autem ars ipsa: nec minui poterat et videbatur nimia ac longius a veritate discedere, spumaque pingi, non ex ore nasci. Anxio animi cruciatu, cum in pictura verum esse, non verisimile vellet, absterserat saepius mutaveratque penicillum, nullo modo sibi adprobans. Postremo iratus

---

32 *NH* XXXIV, 38.

33 MORENO 1987b, 108-111 riconosce una copia della cagna di bronzo descritta da Plinio in una scultura di marmo pentelico firmata da Sopatro e conservata a Roma presso il Museo Barracco (MB 129), attribuendo il merito dell'originale a Lisippo.

34 L'*indiscreta similitudo* è quella dello strumento con cui l'uomo imita il canto degli usignoli (*NH* X, 84), *indiscreta imitatio* è quella che raggiungono, per un dono di natura, alcuni uomini in grado di riprodurre i versi di animali e uccelli. La *similitudo* dei ritratti dipinti da Apelle è così *indiscreta* che era possibile indovinare dai dipinti la durata della vita dei soggetti rappresentati (*NH* XXXV, 88). Essa può essere però anche motivo di frode, come avviene con gli opali falsi, perfettamente riprodotti in vetro (*NH* XXXVII, 83).

arti, quod intellegeretur, spongeam inpegit in viso loco tabulae. Et illa reposuit ablatos colores qualiter cura optaverat, fecitque in pictura fortuna naturam.

*C'è in quel quadro un cane fatto in maniera eccezionale, che ha concorso a dipingere in egual misura anche il caso. (Protogene) non riteneva di riuscire a rendere in esso la bava (del cane) ansimante, mentre di ogni altra parte era rimasto soddisfatto, cosa davvero rara per lui. D'altra parte lo rendeva insoddisfatto l'arte stessa: non riusciva ad attenuarla e appariva eccessiva e troppo lontana dalla verità. Si vedeva che la bava era dipinta, non nasceva dalla bocca. Con l'animo inquieto e tormentato, dal momento che pretendeva che nel quadro ci fosse il vero, non il verisimile, aveva più volte cancellato e cambiato pennello, non trovando alcun modo di sentirsi soddisfatto di se stesso. Alla fine, adirato con l'arte poiché percepibile, gettò la spugna su quell'odiato punto del quadro. Ed essa restituì i colori rimossi proprio come aveva affannosamente desiderato, e la fortuna creò la natura nella pittura<sup>35</sup>.*

L'aneddoto dello *Ialiso* di Protogene va però ben al di là di una dichiarazione di stile da parte di un pittore ossessionato dalla propria realizzazione. Si tratta di uno dei luoghi più rilevanti, nella *Naturalis Historia* ma non solo, per indagare il rapporto tra arte antica e natura e il ruolo dell'artista nel raggiungimento della perfezione creativa<sup>36</sup>.

La mensa di Tolomeo e il dipinto di Protogene condividono la stessa meravigliosa peculiarità di essere realizzazioni umane che si confondono con creazioni della natura<sup>37</sup>.

---

35 NH XXXV, 102-103.

36 Sull'episodio dello *Ialiso* di Protogene: JEX BLAKE-SELLERS 1896, 138-139; FERRI 1942, 106 e 2011<sup>4</sup>, 216-217; MICHEL 1987, 58-59; ISAGER 1991, 130-131 e 136-140; CAREY 2003, 108-109; DUARTE 2009, 10-11 e DARAB 2014a, 216-218.

37 CAREY 2003, 108-109 ha sottolineato la pregnanza della scelta da parte di Plinio del verbo *nasci* per esprimere il desiderio di Protogene che la bava composta da materiali pittorici trascendesse i confini, pur eccelsi, dell'arte pittorica. L'uso di questa espressione è carica di

Nella tavola il miracolo è quello di un'arte che c'è e non si vede<sup>38</sup>, esattamente quello che Protogene brama ottenere, *iratus arti, quod intellegeretur*. Ma, alla fine della vicenda, il cane di Ialiso supera ogni *imitatio*, ogni *similitudo* della natura, seppur perfettamente *indiscreta*. È difatti la natura stessa che fa sì che la bava *nasci* dalla bocca del cane, a dispetto della cavillosa perizia artistica<sup>39</sup> e degli anni di lavoro<sup>40</sup> che Protogene ha dedicato al suo dipinto.

Nel *certamen artis ac naturae*, la giuntura perfetta della tavola di Tolomeo è una schiacciante vittoria dell'*homo artifex*. A chi debba essere attribuito il punto della bava del cane di Ialiso, che finalmente *ex ore nascitur*, è più incerto. La vittoria è di

---

importanti implicazioni, alcune delle quali già individuate da CAREY 2003, 103-111, che coinvolgono anche altri prodotti ambigualmente umani e naturali a un tempo descritti nella *Naturalis Historia*, tra i quali si annoverano anche alcune pietre preziose (cfr. I. 2. 12).

38 La *dissimulatio artis* era un concetto ben noto e diffuso nella cultura antica, e non solo in campo artistico ma anche letterario e retorico (e. g. il celebre *ars adeo latet arte sua* di Ov. *Met.* X, 252, ma anche Arist. *Rh.* 1404b, 18-25; Hermog. *Meth.* 433, 18-19 Rabe; *Rhet. Her.* IV, 10; Cic. *De orat.* II, 153 e *Orat.* 38 e 150, Sen. *Contr.* X pr. 14; Quint. *Inst.* IV, 1, 54-56).

39 Va ricordato il giudizio espresso su Protogene dal collega/rivale Apelle, che riteneva che la perfezione artistica dell'opera di Protogene sarebbe stata rovinata dal suo eccesso di zelo e di *labor limae* (*NH* XXXV, 80). Plu. *Dem.* 22, 6-7 riporta, con poche differenze, la stessa notizia, aggiungendo che questo giudizio fu formulato da Apelle proprio ammirando lo *Ialiso*: “μέγας ὁ πόνος καὶ θαυμαστὸν τὸ ἔργον”, οὐ μὴν ἔχειν γε χάριτας δι' ἃς οὐρανοῦ ψαύειν τὰ ὑπ' αὐτοῦ γραφόμενα. La situazione si complica rispetto alla trattazione di Plinio: evidentemente agli occhi di Apelle nemmeno l'intervento del caso è riuscito a fare del dipinto un capolavoro (sebbene l'opera sia θαυμαστόν), perché a Protogene manca la *χάρις*, che sola può permettere a un dipinto di toccare il cielo. Plutarco si riferisce al quadro, dipinto in sette anni, come τέχνης πόνος τοσοῦτος, una così grande fatica dell'arte, e questo sembra essere nel suo resoconto il motivo principale per cui Demetrio Poliorcete, irrompendo a Rodi, decise di non distruggerlo. Secondo Plutarco dunque è l'estrema perizia e il lungo tempo che Protogene ha dedicato alla sua opera a renderla eccezionale e al contempo priva di grazia, in accordo con il giudizio di Apelle secondo la versione di Plinio in *NH* XXXV, 80. La fortuna che rende straordinario lo *Ialiso* in *NH* XXXV, 102-103 è invece qualcosa che sfugge a ogni *ars* e a ogni lungo e cavilloso lavoro sul dipinto. L'aneddoto pliniano del fortunato colpo di spugna di Protogene è un *unicum*, mentre un simile episodio vede di solito coinvolto proprio Apelle (*infra* n. 62).

40 Fronto *Ep. Graecae ad M. Aur.* 10, 4 riporta che lo *Ialiso* fu realizzato in undici anni e che durante quel periodo Protogene si dedicò solo a quel dipinto, Porph. *in Hor. artem poet.* 323-324 ricorda un periodo di dieci anni, mentre Plu. *Dem.* 22, 5 e Ael. *Var. Hist.* XII, 41 di sette.



un terzo partecipante, il cui schieramento nella competizione non è chiaro: *casus* e *fortuna*<sup>41</sup>, qui sovrapponibili, sono concetti ambigui nell'enciclopedia, ora indicano l'azione della natura stessa, ora vi si affiancano come entità strettamente collegate ma distinte<sup>42</sup>. La bava del cane di Ialiso non è un vero prodotto della natura, perché non è vera bava ma è realizzata con pigmenti elaborati dall'uomo su una tavola di legno. Ma non si tratta nemmeno di un prodotto dell'arte, perché in essa non c'è nessuna abilità artistica: quella bava casuale è la negazione concreta di quell'*ars* che, sempre troppo scoperta, agli occhi di Protogene comprometteva irrimediabilmente il risultato. Il cane di Protogene è un'eccezione assoluta nel campo delle opere d'arte e delle creazioni dell'uomo *quae constant ingenio arte naturam faciente*<sup>43</sup>.

La situazione si complica quando, subito dopo l'episodio dello *Ialiso*, Plinio ricorda un dipinto realizzato da Nealce:

Hoc exemplo eius similis et Nealcen successus spumae equi similiter spongia inpacta secutus dicitur, cum pingeret poppyzonta retinentem eum. Ita Protogenes monstravit et fortunam.

*Si dice che per avere seguito questo suo esempio anche Nealce ebbe una simile riuscita nella schiuma di un cavallo, dopo aver gettato una spugna*

---

41 L'aneddoto dello *Ialiso*, in cui il caso è responsabile della perfezione artistica, sarebbe secondo DUARTE 2009, 3-4 un contro-esempio rispetto all'idea dominante nella *Naturalis Historia*, che vede le competenze tecniche dell'artista e il suo *ingenium* come indispensabili per la perfetta riuscita di un'opera d'arte.

42 In *NH* XVII, 101 *casus* e *natura* sono presentate come due entità distinte (*et hactenus natura ipsa docuit, insitionem autem casus, magister alius et paene numerosior*), mentre in *NH* XXVII, 8 *casus* e *natura* sono pressoché identici, in opposizione a *ratio* e *usus*. Il *casus* si identifica con la natura, condividendone la divinità e il ruolo di *parens* e *magistra* per gli uomini, quando indica loro come procurarsi ciò che serve al loro sostentamento (*NH* XXVII, 8). Su questi e altri passaggi in cui *casus* e *natura* sono strettamente correlati, e sul rapporto tra *casus* e *ratio* (a differenza degli uomini gli animali, privi di *ratio*, non riescono a trasformare una scoperta casuale in conoscenza ripetibile al bisogno): BEAGON 1992, 63-64. Cfr. anche *infra* n. 46.

43 *NH* XXXVI, 200.

*allo stesso modo mentre dipingeva un "Fischiatore" intento a trattenerlo.  
In questo modo Protogene insegnò anche la fortuna<sup>44</sup>.*

L'esperienza dello *Ialiso*, dovuta al caso, è divenuta un *exemplum* che un altro pittore può riprodurre, dopo che Protogene, involontariamente, ha inventato una nuova tecnica pittorica (il "lancio della spugna"), che potrà ora rientrare nel bagaglio di conoscenze dei suoi successori e far progredire così l'arte stessa<sup>45</sup>.

Nelle parole di Plinio, dunque, il caso più straordinario e fortuito entra a far parte dell'*ars* pittorica, tanto da poter essere riprodotto a piacere dell'artista: un vero ossimoro, quello della riproducibilità del caso. Come in tanti momenti della *Naturalis Historia*, il *casus* ha mostrato la via, e l'uomo ha saputo appropriarsi dei preziosi doni che la natura gli ha rivelato per suo tramite<sup>46</sup>. *L'homo artifex* ha fatto quello che doveva, non si è sottratto alla reciproca sfida con la natura e ha vinto solo grazie alla materna benevolenza di quest'ultima o, perlomeno, al provvidenziale intervento del suo capriccioso paredro.

In altri casi, quando l'arte umana è incapace di raggiungere l'*imitatio* della natura, l'artista può ovviare al problema ricorrendo al proprio *ingenium*. Particolarmente abile fu il pittore Timante<sup>47</sup>, *nam Timanthi vel plurimum adfuit ingenii*. Nella sua celebre *Ifigenia*, avendo già esaurito per gli altri personaggi tutte le più intense

---

44 *NH* XXXV, 10.

45 Lo stesso aneddoto è riportato a proposito di Apelle in *D. Chr. Or.* 63, 4-5 e *S. E. P. I*, 28. *Val. Max.* VIII, 11 *ext.* 7 e *Plu. De fortuna* 99b raccontano la vicenda senza specificare il nome del pittore. Che si tratti di Nealce, Apelle, o di nuovo di Protogene (con la figura di un cavallo a sostituire quella del cane), in tutti i casi il lancio della spugna è dovuto all'ira e alla volontà di rovinare il dipinto, non al tentativo di riprodurre un successo ottenuto per caso da un altro pittore: si mette ogni volta in luce la superiorità della fortuna sull'arte e sulla perizia dell'artista.

46 Nell'episodio di Protogene *casus* e *fortuna* appaiono sovrapponibili. Il rapporto tra uomo, caso e natura nella *Naturalis Historia* è di primaria importanza ma, come di consueto, il pensiero di Plinio in merito presenta qualche ambiguità. Il caso insegna all'uomo come muoversi nel mondo e come ottenere ciò che gli serve, e come l'uomo è dotato di *ingenium* (*NH* XVII, 123) e di *inventio* (*NH* XXV, 16). Il *casus* sembra addirittura assumere i caratteri di un'entità morale, quando i nomi degli architetti di strutture vanesie sono dimenticati *iustissimo casu* (*NH* XXXVI, 79).

47 *NH* XXXV, 73-74.

espressioni di sofferenza, escogitò per Agamennone, il cui estremo dolore risultava impossibile da rappresentare, lo stratagemma di sottrarlo alla vista nascondendogli il viso. Il volto coperto di Agamennone, manifestazione visiva della non-rappresentatività dell'arte, è l'unico - geniale - espediente dell'artista per raffigurare ciò che della natura (umana) non è possibile raffigurare. Del pari, Plinio ricorda una seconda opera dell'*ingenium* di Timante: un Ciclope di cui il pittore riuscì a restituire le gigantesche dimensioni pur in un piccolo quadro, suggerendone il confronto con un gruppo di Satiri intenti a misurarne lo smisurato pollice con il tirso. Unico artista in grado di consentire al pubblico di percepire con l'intelletto *plus semper quam pingitur*, Timante dimostrò che *cum sit ars summa, ingenium tamen ultra artem est*<sup>48</sup>.

#### I. 1. 5 *Natura artista*

A fronte di questi e altri casi in cui, nella *Naturalis Historia*, l'uomo si appropria dell'*ars* della natura oppure, grazie alla sua *ars* e al suo *ingenium*, riesce a riprodurre la natura in maniera indistinguibile e addirittura a superarla, si contano alcuni rari episodi in cui è invece la natura a impadronirsi delle tecniche e dei risultati propri dell'*ars* umana. Sorprendentemente, il caso più significativo<sup>49</sup> proviene dal libro dedicato alle gemme, da molti volute intatte come massima espressione della *maiestas* della natura<sup>50</sup>.

Si tratta di un *achates* appartenuto a Pirro:

48 Sull'*Ifigenia* di Timante, sulle altre fonti che ne tramandano la memoria e sulla sua validità di *exemplum* per l'oratoria (già Plinio la ricorda come *oratorum laudibus celebrata*), cfr. per esempio PLATT 2014.

49 Ma non l'unico: BEAGON 1996 analizza l'interazione tra paesaggio naturale e intervento umano nella *Naturalis Historia*, evidenziando come talvolta sia la natura stessa a collaborare al paesaggio costruito dall'uomo piuttosto che il contrario. La natura, per esempio, si comporta rispetto al fico indiano, in grado di far nascere polloni disposti attorno alla pianta madre in una gradevole disposizione, come se fosse un giardiniere (*opere topiario NH XII, 22*), e in due casi (*NH XII, 9-10*) è in grado di imitare le creazioni umane, quando un platano riproduce nella sua cavità una sala da pranzo più gradevole che quelle realizzate dall'uomo.

50 Sull'*incipit* di *NH XXXVII*: I. 2. 1.

Post hunc anulum regis alterius in fama est gemma, Pyrrhi illius, qui adversus Romanos bellum gessit. Namque habuisse dicitur achaten, in qua novem Musae et Apollo citharam tenens spectarentur, non arte, sed naturae sponte ita discurrentibus maculis, ut Musis quoque singulis sua redderentur insignia.

*Dopo quest'anello (sc. l'anello di Policrate) è famosa la gemma di un altro re, di quel Pirro che mosse guerra ai Romani. Difatti si dice che possedesse un achates nel quale si vedevano le nove Muse e Apollo che tiene la cetra, tramite le macchie che, non per arte ma per spontaneità naturale, si disponevano in modo tale che anche a ciascuna delle Muse era assegnato il proprio attributo distintivo<sup>51</sup>.*

Se il caso ha guidato la mano di Protogene assecondando il suo desiderio di riprodurre - o meglio, di creare - nel suo dipinto la natura stessa, per l'*achates* di Pirro è la natura stessa che riproduce *sponte*<sup>52</sup> il collegio delle Muse con Apollo<sup>53</sup>. Senza alcuna volontà né intervento, anche casuale, da parte dell'uomo, la natura ha

---

51 NH XXXVII, 6.

52 Le pietre che spontaneamente raffigurano oggetti, personaggi o paesaggi esercitarono sempre un fascino irresistibile, dall'antichità (*e. g.* Claud. *car. maior. 6 de aquila quae in mensa de sardonyche lapide erat*) fino ai nostri giorni, rispondendo nelle varie epoche a diversi interessi artistici, filosofici, scientifici e religiosi, quali squarci sulle più occulte forze generatrici della natura e crocevia delle potenzialità creative umane e naturali: IV.

53 Doveva certo trattarsi di un *achates* di notevoli dimensioni, per poter accogliere la raffigurazione di ben dieci personaggi. Apollo e le Muse costituiscono il soggetto di numerosissimi intagli e cammei, sebbene di solito occorran singolarmente (*e. g.* Malibu, Getty Villa, 85.AN.370.42, SPIER 1992, nr. 179) o eventualmente in piccoli gruppi (cammeo di vetro frammentario con Musa seduta con maschera, c. d. Polimnia e tracce di una terza figura stante, seconda metà del I secolo a. C., Berlino, Antikensammlung FG 11177, PLATZ HORSTER 2012, nr. 257). Il cammeo con Muse del IV secolo d. C. reimpiegato nella Croce di Desiderio (Brescia, Museo di Santa Giulia) sembra il parallelo più preciso, sebbene difficilmente vi si possa riconoscere una copia dalla gemma di Pirro come ipotizza SENA CHIESA 2003, 390-392, data l'enorme distanza temporale, la fortuna del tema in numerosi altri *media* e l'assenza di Apollo.

voluto riprodurre consapevolmente sulla superficie della gemma<sup>54</sup> figure non solo estranee al mondo minerale<sup>55</sup>, ma addirittura una scena che appartiene pienamente a quello degli uomini: la “copia” di un’opera d’arte. Plinio insiste sul fatto che ogni Musa ha l’attributo che la contraddistingue e Apollo la sua cetra, tanto che sembra che la natura abbia raffigurato nelle marezzature dell’*achates* uno di quei celebri gruppi che tanto erano di moda nella Roma del suo tempo<sup>56</sup>, davanti

---

54 Nel resoconto di gemme famose in apertura a *NH XXXVII*, l’*achates* di Pirro viene ricordato tra altre gemme da anello (*NH XXXVII*, 2-10). La gemma di Pirro sembrerebbe dunque essere anch’essa un intaglio o un cammeo montato su anello piuttosto che un oggetto di maggiori dimensioni e diversa funzionalità (come le numerose coppe, lavorate a cammeo o lisce, realizzate in materiali in parte sovrapponibili all’*achates* - si veda I. 3. 3. 1 - in vari periodi dell’antichità), senza contare che con *gemma* Plinio indica quasi invariabilmente la gemma da anello (o da gioiello), con tutti i significati metaforici che essa porta con sé (cfr. I. 2. 5). Cfr. Mart. V, 12 (su cui I. 2. 8, n. 239) che ricorda al dito di Stella *decem puellas*.

55 Molte delle pietre descritte da Plinio possono riprodurre spontaneamente immagini estranee al mondo minerale, ma si tratta sempre di elementi semplici e appartenenti al mondo naturale: alcuni smeraldi contengono immagini di papaveri, uccelli, cuccioli o piume (*NH XXXVII*, 71) e, più avanti nella trattazione, l’*achates* stesso è detto presentare talvolta l’immagine di fiumi, boschi e giumenti (*NH XXXVII*, 140). Gli ultimi paragrafi del libro elencano numerosissimi minerali che riproducono, nella forma o nello splendore, corpi celesti e soprattutto parti del corpo umano e animale o oggetti inanimati, tanto che l’organizzazione della loro trattazione, in questi ultimi tre casi, segue proprio questi criteri (*NH XXXVII*, 186-191: sull’organizzazione delle gemme all’interno del trentasettesimo libro: I. 2. 3).

56 In questa direzione va forse l’uso del verbo *redderentur* per gli attributi delle Muse, come se l’opera della natura facesse riferimento a un canone già stabilito dall’uomo. Plinio usa il termine *insignia*, che non lascia dubbi sul fatto che l’attributo è in grado di identificare la singola divinità. L’insistenza di Plinio sul *miraculum* compiuto dalla *natura artifex* nell’assegnazione dello specifico e corretto attributo a ciascuna sorella può forse essere messo in relazione alla progressiva distinzione e canonizzazione dei ruoli e degli attributi delle singole Muse, secondo un processo che sembra iniziare in epoca ellenistica per concludersi in età imperiale, anche se le eccezioni rimarranno sempre molto numerose, sia in campo letterario che iconografico (PADUANO FAEDO 1981, 65-77, sulla fortuna delle raffigurazioni di Muse in età imperiale, POLITO 2006). Agli anni tra il 62 e il 79 d. C. risale il ciclo con Apollo e Muse dai *Praedia* di Iulia Felix a Pompei (II, 4, 3): l’immagine di ogni Musa è accompagnata dall’attributo e da un’iscrizione greca con il nome (con l’eccezione della porzione con la figura di Euterpe, che si trova ancora *in situ*, Musée du Louvre, P4-P12). All’età neroniana risalgono invece le Muse,

ai quali lo spettatore era sfidato a riconoscere l'identità e l'arte propria di ogni figlia di Mnemosine tramite la corretta interpretazione dei diversi attributi.

#### I. 1. 6 *Apelle che naturam ipsam provocavit*

Se è la natura, con Glicera, a provocare per prima l'*artifex* nel campo dell'*imitatio*, talvolta è lo stesso *artifex* a provocare la natura. È Apelle, i cui dipinti rappresentano il massimo grado raggiunto dall'arte pittorica<sup>57</sup>, a lanciare la sfida<sup>58</sup>:

---

anche in questo caso con attributi e accompagnate da Apollo, dal triclinio A della villa di Moregine (attualmente esposte a Pompei, Palestra Grande). Plinio stesso era a conoscenza di vari gruppi statuari perlopiù ellenistici, alcuni dei quali esposti a Roma, di cui ci dà direttamente notizia: il gruppo di Filisco di Rodi nel tempio di Apollo Medico (*NH* XXXVI, 34-35), forse le Tespiadi di Euticrate (*NH* XXXIV, 66), le Tespiadi (di Prassitele secondo Cic. *Verr.* II, IV 2, 4) una volta collocate presso il tempio della Felicità (*NH* XXXVI, 39), le Tespiadi di Cleomene passate nella collezione di Asinio Pollione (*NH* XXXVI, 33) e il gruppo di Muse proveniente da Ambracia, fatto collocare da Marco Fulvio Nobiliore nel tempio di Ercole delle Muse (*NH* XXXV, 66). Apollo era presente, assieme a Latona e Artemide, nel gruppo di Filisco, al quale forse appartenevano (LA ROCCA 1984) il frammento di coscia panneggiato e la testa femminile ivi rinvenuti (Roma, Musei Capitolini, Centrale Montemartini, Inv. 3279). Un'eco di questo gruppo è stata rintracciata (in particolare PINKWART 1965) nel noto rilievo di Archelao di Priene (Londra, British Museum, 2006, 0515.7) con l'apoteosi di Omero alla presenza di Apollo e delle nove Muse, ciascuna con il proprio attributo, e nella base di Alicarnasso (Londra, British Museum, 1106). Sui gruppi ellenistici di Muse, con o senza Apollo, ricostruibili dalle fonti letterarie e archeologiche e sulle possibili copie e rielaborazioni in età romana, fino alla tarda antichità: *e. g.* LA ROCCA 2006 e POLITO 2006.

57 *NH* XXXV, 79.

58 CAREY 2003, 107 individua nella *Naturalis Historia* una tensione ambigua e irrisolta nella sfida tra uomo e natura. Se a volte la *provocatio naturae* rappresenta l'espressione di un'eccelsa abilità artistica, in altri casi essa è un pericolo per l'equilibrio tra uomo e natura, quando l'artista arriva a cercare di dominare la natura o addirittura a soppiantarla. Le parole di Plinio a proposito dell'eroe nudo di Apelle, le medesime della condanna della *luxuria* che apre l'*excursus* sui metalli (*NH* XXXIII, 4 *didicit homo naturam provocare*), sottintenderebbero il pericolo che Apelle rappresenta per la natura, al pari di altri artisti come Protogene, Zeusi e Parrasio, anch'essi parimenti abili nella resa del vero (CAREY 2003, 111). Il gioco tra uomo e natura è un gioco pericoloso, e Plinio non manca di sottolinearlo in più punti della sua opera: in tanti casi

*pinxit et heroa nudum eaque pictura naturam ipsam provocavit*<sup>59</sup>. Arbitro supremo di questa disputa è la natura stessa, che tramite il giudizio immediato e spontaneo delle sue creature registra il grado di aderenza al vero raggiunto dall'*imitatio* dell'artista.

Est et equus eius, sive fuit, pictus in certamine, quo iudicium ad mutas quadripedes provocavit ab hominibus. Namque ambitu praevalere aemulos sentiens singulorum picturas inductis equis ostendit: Apellis tantum equo adhinnivere, idque et postea semper evenit, ut experimentum artis illud ostentaretur.

*C'è, o c'è stato, anche un suo cavallo, dipinto per una gara, nella quale egli si appellò al giudizio di muti quadrupedi contro quello degli uomini. Accorgendosi infatti che i rivali stavano avendo la meglio grazie a dei brogli, mostrò i dipinti di ciascun partecipante ad alcuni cavalli che aveva fatto venire appositamente: nitrono solamente al cavallo di Apelle, e accadde sempre la medesima cosa anche in seguito, tanto che essa fu esibita come riprova della sua arte*<sup>60</sup>.

Tale aneddoto, noto con alcune varianti anche da altre fonti<sup>61</sup>, si avvicina ad altri notissimi racconti pliniani che vedono la natura stessa, incarnata nelle sue creazioni, gli animali, come giudice nella gara di *imitatio* intrapresa con lei

---

l'uomo ha abusato del proprio *ingenium* e della propria creatività per violare le leggi della natura e avere la meglio su di essa.

59 *NH* XXXV, 94-95.

60 *NH* XXXV, 95-96.

61 L'aneddoto è noto in particolare anche da *Ael. VH* II, 3, che indica nel cavallo di Alessandro il giudice più competente, dopo che il re non aveva adeguatamente lodato Apelle per l'eccezionalità del dipinto che lo ritraeva in veste di cavaliere. Lo stesso Eliano (*NA* IV, 50) riporta una critica mossa ad Apelle (secondo altre sue fonti a Micone) perché non era stato sufficientemente aderente al vero nel rappresentare un cavallo, poiché l'aveva dotato di ciglia inferiori. Apelle era famoso anche per un altro cavallo dipinto (o forse lo stesso?), quello al quale collaborò anche il caso guidando la spugna gettata dallo spazientito pittore (cfr. *supra* n. 39).

dall'artista: così il confronto tra Zeusi e Parrasio, che vede in un primo momento vincitore Zeusi per un'uva in grado di attirare gli uccelli<sup>62</sup>, così il quadro del ragazzo con l'uva, oggetto di un analogo interesse da parte di ingordi volatili<sup>63</sup>. L'aneddoto della gara tra Zeusi e Parrasio si risolve infine con la constatazione che il giudizio dell'artista deve essere considerato superiore a quello della natura nella valutazione dell'attinenza al vero di un'opera d'arte. L'artista conosce difatti a fondo tutti i trucchi e le tecniche dell'arte: l'uva di Zeusi ha ingannato la natura dando agli uccelli l'illusione della realtà, mentre al drappo di Parrasio va la vittoria, poiché ha potuto ingannare lo stesso Zeusi<sup>64</sup>.

Plinio presenta l'aneddoto di Apelle e dei cavalli non solo come *exemplum* dell'abilità del pittore ma anche come ulteriore sfida di quel *certamen artis ac naturae* che si va man mano delineando lungo tutta la *Naturalis Historia*. A Plinio non interessa tanto il dipinto, della cui effettiva sopravvivenza fino ai suoi tempi non è nemmeno al corrente, ma piuttosto che l'*artifex* si sia sottratto all'indegno giudizio degli uomini per appellarsi a quello, muto ma infallibile e sincero, della natura: il giudizio in questo caso non è spontaneo, ma è Apelle stesso che, come in un vera e propria azione giudiziaria, *iudicium ad mutas quadripedes provocavit ab hominibus*<sup>65</sup>. La non casualità del giudizio della natura è garantita dal fatto che, come Plinio si premura di precisare, il dipinto continuò sempre a far nitrire i cavalli, e proprio questa riproducibilità del prodigio rappresenta un *experimentum artis*<sup>66</sup>, una prova tangibile e concreta poiché ripetibile della perfetta riuscita

---

62 CAREY 2003, 110 sottolinea come *ut in scaenam aves advolarent* possa essere inteso anche come "dentro il dipinto", in una fusione della natura con la sua imitazione tale da sorpassare la realtà virtuale del XX secolo.

63 *NH* XXXV, 65.

64 Sulla *dissimulatio artis*: *supra* n. 38. L'arte di Parrasio, in grado di ingannare addirittura l'*artifex* Zeusi, è davvero qualcosa di eccezionale: secondo Quint. *Inst.* II, 5, 8 nell'oratoria l'*ars* è difatti quella di far sì che tutti i suoi trucchi retorici non siano percepibili da chi non è del mestiere, *namque ea sola in hoc ars est, quae intellegi nisi ab artifice non possit*.

65 Infatti sia nell'aneddoto di Plinio che in quello di Eliano i cavalli (o il cavallo) vengono portati appositamente davanti al dipinto, che viene loro mostrato. Non si tratta, come nel caso degli uccelli di Zeusi, di un "giudizio" in qualche modo automatico da parte della natura.

66 Sulla possibile derivazione di *experimentum artis* dalla terminologia tecnica greca: FERRI 1942, 103.



dell'arte di Apelle. Su questa *provocatio ad naturam* di Apelle pesa anche la grave mancanza etica dell'uomo, incapace di giudicare correttamente perché viziato da malizia morale<sup>67</sup>.

### I. 1. 7 *Il decor del litospermo*

Nei libri della “storia dell’arte” di Plinio la natura è protagonista assoluta. Oggetto esclusivo delle rappresentazioni artistiche, l'aderenza alla natura è il metro che permette di valutare un'opera d'arte, tanto che è la natura stessa a divenire giudice della fedeltà dell'artista al *verum*.

Ma c'è un caso nella *Naturalis Historia* in cui Plinio per tratteggiare l'assoluta perfezione di un mirabile prodotto della natura deve ricorrere alla creazione artistica di un *artifex* umano. Tra le centinaia di specie descritte nelle sezioni dedicate alla botanica, disciplina per la quale Plinio sembra avere una vera predilezione e una conoscenza parzialmente diretta<sup>68</sup>, il litospermo<sup>69</sup> occupa un posto del tutto speciale. Fra le infinite specie vegetali dalle curiose forme, dalle inebrianti fragranze e dagli appariscenti colori che Plinio non manca di descrivere con cura e ammirazione, a prima vista risulta difficile riconoscere in questa modesta piantina dall'aspetto dimesso e dalle scialbe tonalità **(Fig. 1)** quell'inarrivabile miracolo vegetale che Plinio esalta con tale entusiasmo.

Essa è difatti per Plinio la più straordinaria di tutte le piante, e questo giudizio si deve non già a sue speciali proprietà mediche<sup>70</sup> o a caratteristiche che rendano

67 Proprio Apelle, del resto, pare fosse stato oggetto dell'odio e dell'invidia di molti, dai quali poté districarsi grazie alla sua arte: celebre la descrizione della *Calunnia*, dipinta per difendersi da malevoli detrattori (Luc. *Cal.* 2-5), mentre l'incredibile capacità di riprodurre il *verum* fu molto utile al pittore quando dovette denunciare al re il colpevole di uno spiacevole scherzo (*NH XXXV*, 89).

68 BEAGON 1992, 233. Sull'importanza della botanica nella *Naturalis Historia*, sulle fonti su cui si basano le conoscenze di Plinio e sulla sua rielaborazione del materiale raccolto: MORTON 1986.

69 Si tratta del *Lithospermum L.*, della famiglia delle Borriginacee.

70 Che comunque possiede: le “pietruzze” del litospermo, bevute nel vino bianco, curano i calcoli e la stranguria. L'aspetto della pianta, oltre che esteticamente molto apprezzabile, è tra tutti quello che più testimonia con chiarezza l'uso medicinale per il quale è ricercata (*NH XXVII*, 99).

l'arbusto particolarmente utile all'uomo, ma solamente al suo meraviglioso aspetto:

Inter omnes herbas lithospermo nihil est mirabilius. Aliqui exonychon vocant, alii Διὸς πύρον, alii Ἡρακλέους. Herba quincuncialis fere, foliis duplo maioribus quam rutae, ramulis surculosis, crassitudine iunci. Gerit iuxta folia singulas veluti barbudas et in earum cacuminibus lapillos candore et rotunditate margaritarum, magnitudine ciceris, duritia vero lapidea. Ipsi, qua pediculis adhaereant, cavernulas habent et intus semen. Nascitur et in Italia, sed laudatissimum in Creta, nec quicquam inter herbas maiore equidem miraculo aspexi. Tantus est decor velut aurificum arte alternis inter folia candicantibus margaritis, tam exquisita difficultas lapidis ex herba nascentis. Iacere atque humi serpere auctores tradunt; ego volsam, non haerentem vidi.

*Fra tutte le erbe nessuna è più degna di ammirazione del litospermo. Alcuni lo chiamano essonico, altri diospiro, altri eracleo. È un'erba alta all'incirca cinque pollici, con le foglie grandi il doppio di quelle della ruta, con rametti legnosi, dello spessore di un giunco. Presenta in corrispondenza delle foglie come delle barbule isolate e alle loro estremità delle pietruzze del candore e della sfericità delle perle, della grandezza di un cece, di durezza veramente lapidea. Queste, nel punto in cui stanno attaccate ai peduncoli, hanno delle piccole cavità dentro cui sta il seme. Nasce anche in Italia, ma la qualità più pregiata a Creta, e in tutta sincerità non ho mai visto niente tra le erbe di maggiore meraviglia. Tanta la sua perfetta bellezza, come se grazie all'arte degli orefici alternate tra le foglie biancheggiassero delle perle, tale la ricercata difficoltà di una pietra che nasce da un'erba! Gli autori riportano che cresce a terra serpeggiando; io l'ho vista colta, non attaccata al suolo<sup>71</sup>.*

---

71 NH XXVII, 98-99.

S. Citroni Marchetti rintraccia nella trattazione che Plinio riserva al litospermo, così precisa ed entusiastica rispetto, per esempio, alla descrizione della stessa pianta offerta da Dioscoride, uno dei passi da cui maggiormente emerge la personalità di Plinio. L'identificazione delle candide nucule prima con pietruzze e quindi direttamente con perle, ornamento di lusso *par excellence* nella *Naturalis Historia*, farebbe emergere la sensibilità fortemente socializzata dell'autore, condivisa con la comunità all'interno della quale nasce la sua enciclopedia e alla quale essa è rivolta<sup>72</sup>.

Certamente questo passo dimostra, una volta di più, come Plinio non fosse estraneo a quell'apprezzamento mondano per le cose belle di cui così spesso nella sua enciclopedia condanna gli eccessi e al contempo prova quanto egli sia calato all'interno della propria opera, tramite le sue espressioni di meraviglia, tramite notizie sul proprio metodo di lavoro, tramite le sue impressioni su determinati prodotti della natura che catturano particolarmente il suo interesse.

Plinio però non si sofferma sul confronto con un gioiello di buona fattura solamente per rendere più comprensibile ai suoi lettori - forse in parte più esperti di monili che di piante campestri - l'aspetto specifico della specie botanica che sta descrivendo: è proprio la vicinanza della pianta alla realizzazione umana a rendere il litospermo così meraviglioso. Plinio si riferisce due volte alle perle per descrivere le nucule: esse sono pietruzze con la rotondità e la bianchezza delle perle, la grandezza di un cece, la durezza della pietra. Poche righe dopo le nucule sono individuate direttamente come "perle", alternate a foglie, e le pietre nascono dalla verzura: *tantus est decor velut aurificum arte alternis inter folia candicantibus margaritis, tam exquisita difficultas lapidis ex herba nascentis*.

---

72 CITRONI MARCHETTI 2011, 13-16. L'occhio di Plinio, abituato ad ammirare in giro per Roma elementi vegetali connessi a materiali preziosi, sarebbe naturalmente portato a riconoscere nel ramo di litospermo un'artificiosa commistione di natura e arte, paragonandolo all'opera di un esperto orefice. S. Citroni Marchetti accosta la descrizione del litospermo, di cui Plinio dice di aver potuto esaminare di persona solo un rametto, a quella di una radice di cinnamomo poggiata su una patera d'oro ammirata nel tempio del Palatino (*NH XII, 94*), notizia che segue immediatamente quella relativa alle corone di cinnamomo intrecciate d'oro che Vespasiano aveva fatto porre nei templi della Pace e del Campidoglio.

L'accostamento al prodotto d'oreficeria si basa da un lato sull'alternanza regolare tra elementi diversi, con uno spiccato ed elegante contrasto cromatico<sup>73</sup>, dall'altro sulla ricercatezza di pietre che nascono dall'erba. L'immagine del ramo con foglie e perle richiama quei *corollaria* da Plinio descritti nel libro ventunesimo: tra le più antiche tipologie di corone floreali, erano composti da foglie d'oro e d'argento intrecciate con nastri<sup>74</sup>. Le foglie del litospermo, abbinata con perizia orafa alle perle, si confondono quasi con i *folia* metallici di un gioiello a tema naturalistico<sup>75</sup>. Del resto, Plinio ci informa di aver potuto esaminare solo uno *specimen* della pianta, e questo può aver contribuito a percepirla come un prodotto artificiale, quasi si trattasse di un bracciale, di un diadema o della preziosa decorazione a festone vegetale di una suppellettile di gran pregio (**Fig. 2**)<sup>76</sup>.

L'uso di *decor* in questo contesto travalica il generico concetto di "bellezza", quella del litospermo è una bellezza che va oltre il significato estetico del termine, e varrà la pena di dedicarvi qualche riga: aprendo il trentasettesimo libro della sua enciclopedia, difatti, Plinio indicherà proprio nel *decor* una delle caratteristiche che rendono le gemme massimo veicolo dell'apprezzamento della maestà naturale<sup>77</sup>.

Naturale ma non lineare prosecuzione di τὸ πρέπον di scuola peripatetica e medio-stoica, *decor* entra a far parte - almeno a partire da Vitruvio - del lessico tecnico

---

73 La raffinatezza del contrasto cromatico è sottolineata dall'impiego del verbo *candicantibus*, piuttosto che di un aggettivo, che suggerisce una sorta di dinamismo nell'alternanza tra il colore delle foglie e il bianco vivo e splendente delle "perle".

74 *NH XXI*, 5.

75 Pietre preziose sbocciano - letteralmente - dai racemi di bronzo dorato che ornavano una residenza imperiale forse appartenuta a Caligola negli *Horti Lamiani* sull'Esquilino, realizzazione concreta dei rampicanti dorati e gemmati che si avvolgono alle colonne dipinte del cubicolo 14 della cosiddetta Villa di Poppea a Oplontis e del cubicolo M della Villa di Publius Fannius Synistor a Boscoreale: I. 3. 3. 9.

76 Il contrasto cromatico tra il bianco e il verde è molto apprezzato nella gioielleria antica, che spesso abbina perle e smeraldi (o altre pietre verdi) legati in oro. La tanto criticata *parure* di Lollia Paolina ne è un caso esemplare (*NH IX*, 117, cfr. I. 2. 8). Tra i numerosissimi esempi, la splendida collana da Moregine composta da un raffinato nastro d'oro sul quale si alternano grumi oblungi di madreperla e grani sfaccettati di smeraldo di un cupo verde brillante (100 a. C.-79 d. C., Napoli, Museo Archeologico Nazionale, 113576, cfr. LAPATIN 2015, 214, nr. 171).

77 Cfr. I. 2. 1.

della teoria artistica antica<sup>78</sup>. Concetto sempre familiare alla retorica greca e poi romana, τὸ πρέπον-*decor* indica “ciò che è appropriato” all’essenza e alla funzione di un determinato oggetto, personaggio o situazione, e secondariamente un’eleganza e una bellezza conseguenza dell’appropriatezza di un ornamento per una cosa o un individuo<sup>79</sup>.

Vitruvio fa del *decor* uno dei principi fondanti della buona architettura<sup>80</sup>, declinandolo nel corso del suo trattato nel rispetto di determinate accortezze architettoniche e decorative volte a tutelare l’adeguatezza dell’edificio (le sue forme, il suo ornamento, la sua posizione) a precisi criteri di convenienza e alle finalità e ai destinatari della costruzione<sup>81</sup>, e il *decor* architettonico si esprime anche, con valenza più strettamente formale, nelle proporzioni corrette delle misure e delle decorazioni in accordo allo stile architettonico scelto<sup>82</sup>.

È in questo contesto che si innesta la nota polemica dell’architetto contro gli eccessi in-naturalistici della pittura del suo tempo<sup>83</sup>, colpevole di rappresentare situazioni fisicamente impossibili nella realtà, e contro le grottesche commistioni di artificiale e naturale (*monstra*<sup>84</sup>) che popolano le pitture parietali pervadendole con la loro ibrida esuberanza (**Fig. 3**)<sup>85</sup>:

---

78 *Decor* condivide forme e significati con altri termini legati a *decet*, in particolare *decus* e *decorum*. *Decus* appare maggiormente legato al concetto della dignità morale e, quando a esso si accompagna una componente estetica, si tratta di una bellezza fisica connessa alla virtù. *Decorum*, allo stesso modo, appare più legato alla sfera etica, dove invece *decor* è maggiormente legato a quella estetica. Su questi termini: ERNOUT-MEILLET 2001<sup>4</sup>, 166-167. Su *decor* nel campo della teoria artistica antica - in special modo romana - e sul suo rapporto con il concetto greco di τὸ πρέπον: POLLITT 1974, 68-70 e 341-347.

79 *OLD* s. v. *decor*.

80 Vitr. I, 2, 1.

81 Vitr. I, 2, 5-7.

82 Vitr. VI, 2, 5.

83 Vitr. VII, 5, 3-8.

84 Vitr. VII, 5, 3.

85 *Potnia Theron* / Iside “vegetalizzata” dalla Casa della Farnesina, Cubiculum B (Roma, Museo Nazionale Romano, Palazzo Massimo alle Terme).

Haec autem nec sunt nec fieri possunt nec fuerunt. Quemadmodum enim potest calamus vere sustinere tectum aut candelabrum ornamenta fastigii, seu coliculus tam tenuis et mollis sustinere sedens sigillum, aut de radicibus et coliculis ex parte flores dimidiataque sigilla procreari? At haec falsa videntes homines non reprehendunt sed delectantur, neque animadvertunt, si quid eorum fieri potest necne. Ergo ita novi mores coegerunt, uti inertiae mali iudices convincerent artium virtutes; iudiciis autem infirmis obscuratae mentes non valent probare, quod potest esse cum auctoritate et ratione decoris. Neque enim picturae probari debent, quae non sunt similes veritati, nec, si factae sunt elegantes ab arte, ideo de his statim debet 'recte' iudicari, nisi argumentationis certas rationes habuerint sine offensionibus explicatas.

*Queste cose difatti non esistono né possono esistere né esistettero. Come potrebbe infatti una canna sostenere realmente il tetto, o un candelabro gli ornamenti del fastigio, o uno stelo così sottile e flessibile sostenere una figurina seduta, o come può essere che da radici e steli nascano da un lato fiori e dall'altro tronche figurine? E gli uomini di fronte a queste falsità non le condannano ma se ne compiacciono, e non prestano attenzione se qualcosa fra esse può esistere o meno. Dunque i nuovi costumi hanno costretto a che cattivi giudici incolpino d'inerzia le virtù delle arti; le loro menti oscurate da infermi giudizi non sono in grado di approvare ciò che può esistere con l'autorevolezza e la razionalità di ciò che è appropriato. Difatti non devono essere approvate le pitture che non sono simili alla verità e, se anche sono fatte eleganti dalla perizia artistica, non per questo devono essere sul momento giudicate corrette, qualora non abbiano motivi sicuri di difesa esposti senza difficoltà<sup>86</sup>.*

Nella critica di Vitruvio la perniciosa mancanza di *decor* è dovuta alla raffigurazione di elementi e combinazioni che non hanno e non possono avere alcun corrispettivo nelle possibilità contemplate dalla natura (non sono *similes*

---

86 Vitr. VII, 5, 4.

*veritati*), natura che deve essere l'unico ed esclusivo soggetto dell'arte. La mancanza di naturalezza di tali soluzioni pittoriche si lega da un lato alla violazione delle più basilari norme fisiche, dall'altro all'assurdo connubio di elementi naturalmente pertinenti a regni diversi, spinto fino alla mostruosità di far nascere piccole figurine umane da volute vegetali come fossero fiori. Il *decor*, dunque, appare strettamente connesso al *verum*, o meglio al rispetto dei criteri del *verum* nella creazione artistica.

*Decor* e *verum* sono legati in campo artistico anche al di fuori della declinazione architettonica indagata da Vitruvio: Quintiliano riconoscerà all'arte di Policleteo un *decor supra verum*, tale da permettergli di raffigurare l'essenza stessa dell'essere umano in una forma addirittura superiore rispetto alla realtà, di rappresentare insomma la natura con un grado di perfezione più alto rispetto a quello della natura stessa<sup>87</sup>.

Attento lettore di Vitruvio, che più volte indica esplicitamente tra le sue fonti<sup>88</sup>, Plinio riconoscendo al litospermo (e poi alle pietre preziose) un grado eccezionale di *decor* non si limita dunque a esaltarne la bellezza: la meraviglia suscitata in lui da questa specie botanica più che da qualunque altra non è legata al solo gradimento estetico delle sue forme.

La meraviglia sta nel fatto che *lapilli-margaritae* nascano da un'erba (*ex herba nascentis*), e che le bianche nucule si alternino tra loro con un'*exquisita difficultas*, con una ricercatezza e un'assoluta precisione che non è riscontrabile nella spontaneità della natura. Vitruvio negava il *decor* ai racemi che generano a un tempo fiori e piccole figurine, e nell'arte pittorica che ripudia la *mimesis* per violare le leggi della natura evidenziava la perversione dei perniciosi *novi mores*, come già

---

87 Quint. *Inst.* XII, 10, 7-8 riconosce di conseguenza allo scultore una speciale abilità nella raffigurazione di giovani mentre, per la mancanza di *pondus*, la sua arte appare meno adeguata nel raffigurare la maestà divina. Di nuovo in V, 12, 21 riporta come il *Doriforo* fosse preso a modello, opportunamente adattato, per la raffigurazione di guerrieri o atleti dai *corpora speciosissima*. Cfr. e. g. POLLITT 1974, 346. Nel "sistema semantico" dell'arte romana individuato da HÖLSCHER 2000<sup>2</sup> lo stile policleteo appare particolarmente adeguato per la raffigurazione degli eroi e dei giovani atleti (75).

88 Vitruvio è indicato negli *indices* (NH I) tra le fonti per i libri XVI, XXXV e XXXVI.

Lucrezio, tra i tanti mali che condannava nei suoi contemporanei, annoverava anche quello di *gemmis florere arbusta suesse*<sup>89</sup>.

Plinio invece riconosce nella simmetrica piantina che produce perle *tantus decor* da doverla accostare a una creazione dell'arte umana, la sola in grado di avvicinare regni naturalmente estranei e fonderli in una creazione inusitata e bellissima. Anche il litospermo presenta un *decor supra verum* come quello delle sculture di Policleto: in esso la natura porta a realizzazione perfetta spunti che in essa esistono solo in forma potenziale ma che tuttavia *nec sunt nec fieri possunt nec fuerunt*, perché l'esuberanza naturale è asimmetrica e disordinata, e la natura mantiene sempre ben distinti i contesti ai quali ha assegnato i suoi diversi prodotti, tanto che una delle offese più gravi e più dannose che l'essere umano può arrecarle è proprio quella di sovvertirli<sup>90</sup>.

Nella descrizione pliniana del litospermo c'è dunque molto di più che l'implicita ma genuina rivelazione della sensibilità dell'autore e del suo occhio abituato ai lussi contemporanei<sup>91</sup>: Plinio, che non manca di criticare i vari abusi compiuti dalla *luxuria* umana nello sconvolgere l'ordine prestabilito dalla natura, davanti alla negazione delle più elementari leggi fisiche e naturali esprime solo ammirato stupore, poiché tale sovvertimento delle regole naturali è dovuto alla natura stessa (*nascentis*) e non alla tracotanza dell'uomo. Il *decor* negato da Vitruvio a tali ibride e impossibili creature, segno del decadimento morale dell'arte, è invece riscattato da Plinio a un livello superiore e l'arte è, per una volta, posta a pietra di paragone per la natura che solitamente è oggetto privilegiato della sua *imitatio*. Plinio giudica quindi la natura rifacendosi al giudizio dell'arte orafa, quando invece Lisippo esortava a imitare la natura, non l'artista<sup>92</sup> e la natura era chiamata a giudicare il grado di "naturalità" dell'imitazione artistica, gli uccelli per l'uva di Zeusi e i cavalli per il loro simile realizzato da Apelle. Come l'artista Zeusi, giudice più qualificato per l'ingannevole drappo dipinto da Parrasio, anche di fronte al rametto

---

89 Lucr. V, 912. Sulla critica epicurea nei confronti dello stravolgimento caotico della natura dei *monstra* ibridi denunciati da Vitruvio, che richiamerebbero il caos della nascita del mondo: SAURON 2000, 144-148.

90 E.g. NH XXXIII, 1-3.

91 CITRONI MARCHETTI 2011, 13-16.

92 NH XXXIV, 61.



di litospermo il giudice migliore è chi, come Plinio, ha completa conoscenza delle possibilità dell'arte umana, e in possesso degli strumenti per cogliere appieno la grandiosità delle realizzazioni della natura può offrirle alla piena ammirazione dei suoi lettori.

#### I. 1. 8 *Nasci vs fieri*

Prima di concludere questo *excursus* su alcuni temi generali trasversali alla *Naturalis Historia* e poterne finalmente rintracciare gli echi nell'approccio pliniano alle pietre preziose, varrà la pena di dedicare ancora qualche pagina al rapporto creativo tra uomo e natura seguendo l'opposizione tra la creazione naturale (*nasci*) e quella umana (*fieri*), soprattutto nei casi in cui l'uomo si appropria delle modalità generative della natura forzandola a "far nascere" qualcosa in accordo con i propri non sempre limpidi interessi. *Nasci* è il verbo della natura, e la sua varietà si esprime nei diversissimi modi in cui i suoi prodotti vengono alla luce: animali che nascono in piedi, alberi che nascono solo all'ombra o su terreni sassosi, o granaglie che nascono *sponte* o solo se seminate dall'uomo.

La creazione artistica imita la natura, e nelle sue massime realizzazioni, l'abbiamo visto, arriva a *fare* la natura. Il *nasci* del cane di Protogene, che infrange la barriera della finzione artistica, è frutto di un intervento del caso, di cui si sono in precedenza evidenziate le ambiguità<sup>93</sup>.

---

93 Nelle modalità dell'imitazione della natura da parte dell'artista giocano anche valenze di carattere ancor più esplicitamente morale. Il *Prometeo* di Parrasio, per il perfetto realismo del quale il pittore arrivò a torturare fino alla morte uno schiavo (sulle profonde implicazioni morali ed estetiche dell'episodio: MORALES 1996), è un esempio della crudeltà alla quale può giungere la sfrenata ricerca della verità artistica. Il toro realizzato da Perillo per il tiranno di Agrigento Falaride con il suo disumano iper-realismo uditivo (*NH* XXXIV, 89) diviene un simbolo dell'ambiguità e dei rischi insiti nel rapporto uomo-natura (CAREY 2003, 106-107). È forse per questo motivo che, nonostante Perillo sia riuscito a portare nella sua scultura una dimensione che nemmeno il cane di Protogene o il cavallo di Apelle potevano vantare, quella del suono, al suo toro Plinio nega il *nasci* (*taurum fecit*), e l'artista creando uno strumento di tortura piuttosto che rappresentazioni divine o umane sottrae alla creazione artistica ciò che in essa vi è di più consono all'uomo (*huc a simulacris deorum hominumque devocaverat humanissimam artem*): la

L'opposizione tra *nasci* e *fieri* si ritrova in altri passi dell'enciclopedia pliniana, anche al di fuori della sfera privilegiata delle arti figurative. Essa è uno dei nodi principali del rapporto, ora positivo ora negativo, tra uomo e natura.

Dopo aver trattato nei libri precedenti la *natura arborum terra marique sponte sua provenientium*, nel diciassettesimo Plinio si occuperà di quegli alberi *quae arte et humanis ingeniis fiunt verius quam nascuntur*<sup>94</sup> e in particolare delle ingegnose tecniche di coltivazione e propagazione che li riguardano, dettagliatamente descritte e presentate da Plinio come altrettante lezioni che l'uomo ha appreso dal *casus* e dalla natura, la cui funzione di maestra (*parens rerum omnium et magistra*<sup>95</sup>) appare con particolare evidenza in questo libro<sup>96</sup>.

Se nel far nascere nuovi alberi l'uomo segue e riproduce i dettami della natura maestra, che talvolta gli indica la via tramite il *casus*, nella maggior parte delle circostanze l'opposizione tra *nasci* e *fieri* rappresenta il lato negativo e pericoloso, o perlomeno ambiguo, del *certamen artis ac naturae*.

Già esperto nella raffinata tintura di stoffe e materiali naturali, l'uomo supera ogni misura quando non si accontenta di tingere i filati e i tessuti di lana ma si arroga il diritto di adulterare la materia prima quando è ancora "vivente", sostituendosi alla natura e "facendo nascere" pecore dai velli già tinti nelle varie e sgargianti tonalità desiderate:

Vidimus iam et viventium vellera purpura, cocco, conchylio  
sesquipedalibus libris infecta, velut illa sic nasci cogente luxuria.

---

sua macabra scultura è rigettata sia dalla natura che dagli uomini che, come ricorda Plinio, conservano le sue opere solo per poter eternare l'odio nei confronti di quelle mani scellerate.

94 *NH* XVII, 1.

95 *NH* XXVII, 8.

96 In particolare *NH* XVII, 17; 59; 96; 99; 101; 123. Ogni intervento sulla natura è qui giustificato non solo dalla sua approvazione ma, ovviamente, anche dall'*utilitas* degli innesti e delle coltivazioni, che offrono all'uomo ulteriori fonti di sostentamento: non così avveniva, per esempio, per i platani nani di *NH* XII, 13, che per nessun altro fine se non quello del lusso vengono innaturalmente forzati a piccole dimensioni, *quoniam arborum etiam abortus invenimus*.

*Abbiamo già visto velli anche di animali vivi tinti di porpora, di scarlatto, di viola, con una libbra di tintura per ogni piede e mezzo, come se il lusso gli imponesse di nascere così*<sup>97</sup>.

Questa *varietas* imposta dalla *luxuria* alla natura e alle sue creature appare come un perverso rovesciamento di quanto sarebbe dovuto avvenire nella nuova età dell'oro vagheggiata da Virgilio, quando

nec varios discet mentiri lana colores,  
ipse sed in pratis aries iam suave rubenti  
murice, iam croceo mutabit vellera luto;  
sponte sua sandyx pascentis vestiet agnos.

*E la lana non imparerà a mentire colori svariati, ma nei prati l'ariete stesso muterà già il suo vello nell'amabile rosso della porpora, nell'arancio della luteola; spontaneamente lo scarlatto vestirà gli agnelli al pascolo*<sup>98</sup>.

I corrotti contemporanei di Plinio si abbandonano dunque a una grottesca parodia di una natura da sogno, che invece di essere il segnale di un'età di rinnovata virtù e giustizia è frutto di una perversione lussuosa<sup>99</sup> all'interno di una manifattura -

---

97 NH VIII, 197.

98 Verg. *Ecl.* IV, 42-45, cfr. *e. g.* anche Tib. II, 4, 27-28: *o pereat, quicumque legit viridesque smaragdos / et niveam Tyrio murice tingit ovem*. Sul passo THORNTON 1988 e CUCCHIARELLI 2012, 267-269.

99 ZEHNACKER 1983 rintraccia riferimenti all'età dell'oro come tratteggiata da Ovidio e da altri autori nell'*incipit* della sezione mineralogica (NH XXXIII, 1-3). In generale, nella *Naturalis Historia* l'adulterazione delle materie prime è l'espressione principale della *luxuria* e delle sue perversioni (si vedano in particolare WALLACE HADRILL 1990; CITRONI MARCHETTI 1991, 204; BEAGON 1992, 75-79). In questo senso si giustificano le ossessive precisazioni di Plinio sui metodi di contraffazione e soprattutto sulle prove che i clienti hanno a disposizione per difendersi dalle più astute frodi: in particolare LAO 2011, che individua le implicazioni economiche, sociali ed epistemologiche delle numerose indicazioni pliniane volte a formare nei suoi lettori una consapevole etica del lusso.

quella della tintura della lana (tosata) e dei tessuti - che è già di per sé vista con forte sospetto<sup>100</sup>.

Plinio registra con sgomento la preoccupante decadenza morale che presiede alla preferenza contemporanea per pareti decorate tramite lastre, *crustae* e *sectilia* di marmo esotico e pregiato piuttosto che per mezzo della pittura tradizionale. Quest'ultima è da tempo avviata alla decadenza proprio per il maggiore valore che gradualmente si è riconosciuto alla preziosità della materia anziché all'arte dell'uomo<sup>101</sup>. In questa nefasta storia della *luxuria*, il culmine si raggiunge quando

...Neronis vero maculas, quae non essent in crustis, inserendo unitatem variare, ut ovatus esset Numidicus, ut purpura distingueretur Synnadicus, qualiter illos nasci optassent deliciae.

...al tempo di Nerone (si trovò il modo) di variare l'uniformità inserendovi macchie che non c'erano nelle lastre, così che il marmo Numidico si presentasse con chiazze ovali, così che il Sinnadico fosse marezzato di porpora, proprio come la raffinatezza avrebbe desiderato che nascessero<sup>102</sup>.

L'*escalation* del lusso passa dalla pittura parietale tradizionale alla pittura realizzata "con il marmo" (*lapide pingere*<sup>103</sup>), all'interno della quale Plinio identifica distinte tipologie<sup>104</sup> e che fa risalire all'età di Claudio, fino al grado estremo, quello di aggiungere ai marmi in tinta unita venature di varia forma e colore. Tale *luxuria* supera la già dannosa degenerazione di sostituire ai pregiati pigmenti pittorici le ancora più preziose *crustae* lapidee - a un tempo esaltazione della materia e

100Già, e. g., Verg. *G.* II, 465, i cui contadini non sono corrotti, tra i vari beni di lusso, nemmeno dalla lana tinta di porpora (*alba neque Assyrio fucatur lana veneno*).

101NH XXXV, 2-3.

102NH XXXV, 3.

103Sulla preferenza per *lapide*, tramandato dai più autorevoli manoscritti in opposizione a *lapidem*, CROISILLE 1985, 132-133 e ROUVERET 1989, 116, n. 117. Sull'influenza di questa alternanza della tradizione nelle riflessioni degli artisti rinascimentali: BARRY 2017, 31-33.

104Con *interraso marmore vermiculatisque ad effigies rerum et animalium crustis* (NH XXXV, 2) Plinio distingue le tarsie marmoree dall'*opus sectile* a soggetto figurativo.

diminuzione del prestigio riconosciuto all'*ars* pittorica - per tracciare figure geometriche o raffigurazioni di cose ed esseri viventi. La massima perversione della *luxuria* è quella di adulterare le materie prime e di creare una parvenza di natura che è molto più innaturale della rappresentazione artistica tradizionale che va a soppiantare, creando una naturalezza fittizia che è solo ingannevole frode.

La *varietas* è il dominio nel quale la *luxuria* contende proditoriamente alla natura il suo ruolo di potenza creatrice. Nel libro dedicato alle specie floreali, nelle quali la vivacità creativa della natura è più immediatamente percepibile, dopo aver descritto le varietà di fiori profumati, Plinio apre la disamina delle specie peculiari per le loro tonalità:

Et de odoratis floribus satis dictum. In quibus unguento vicisse naturam gaudens luxuria vestibus quoque provocavit eos flores, qui colore commendantur.

*E sui fiori profumati sia sufficiente quanto detto fin qui. Il lusso, che si rallegra di aver vinto in questo la natura tramite unguenti profumati, ha anche sfidato con le vesti quei fiori che si lodano per la loro tinta<sup>105</sup>.*

Nei paragrafi che seguono, Plinio imposta la sua disquisizione come un vero e proprio susseguirsi di attacchi e contrattacchi tra natura e lusso, continuando quel *certamen* tra Pausia e Glicera che apriva il libro. La sezione sui fiori notevoli per i loro colori inizia inaspettatamente con le tinte artificiali, con un'accurata descrizione delle tre tonalità più importanti (*colores principales*), tali perché indossate sia dagli uomini che dalle donne<sup>106</sup>, le cui varie sfumature vengono descritte ricorrendo al colore dei fiori<sup>107</sup>, in un continuo passare dal naturale all'artificiale tanto che *paria nunc componuntur, et natura atque luxuria depugnant<sup>108</sup>*. Con i colori artificiali e le loro variegata declinazioni tonali certo l'uomo ha segnato punti a suo favore, ma il ritorno alle specie (e ai colori) naturali è

---

105NH XXI, 45.

106Sui *colores principales* nell'abbigliamento maschile e femminile: CASARTELLI 1998, 110-118.

107NH XXI, 45-46.

108NH XXI, 46.

segnato dalla vittoria della natura, *amaranto non dubie vincimur*, e dalla particolarità di tale fiore di rinascere più bello una volta reciso e di poter essere rinvigorito in acqua anche dopo che è avvizzito<sup>109</sup>.

La creazione forzosa di una natura alternativa è una delle espressioni, forse la più perversa, di quella *provocatio* nefasta della natura che travalica il *certamen* giocoso e rispettoso di Pausia e Glicera e che avviene sotto la spinta dello sfrenato desiderio del lusso. Non si tratta più, come con gli innesti e le coltivazioni insegnate dalla natura stessa, di creare una seconda natura per il bene dell'uomo e per il suo sostentamento<sup>110</sup>. Gli uomini, come gli architetti di Nerone nel creare un grandioso e artificiale paesaggio naturale per la Domus Aurea, *etiam quae natura denegavisset per artem temptant* grazie all'esercizio pernicioso del loro *ingenium* e alla loro *audacia*<sup>111</sup>.

Le creazioni della natura sono già di per sé perfette, e ogni loro adulterazione, mescolanza o eccessiva elaborazione porta la traccia della perversione del lusso<sup>112</sup>: fingere poi che la natura stessa abbia spontaneamente prodotto tali illogiche creazioni tutte umane, come i marmi color porpora e le greggi multicolori, rappresenta un gradino ulteriore di questa perversione, quando all'effettivo *feri* viene sostituita l'illusione (che immaginiamo costosa) del *nasci*. La natura è

---

109NH XXI, 47. È probabile che la "vittoria" dell'amaranto sui coloranti artificiali tratti dalla porpora descritti immediatamente prima sia da legare al fatto che il colore di tale fiore è in grado di resistere, mentre invece la caratteristica dei fiori è quella di appassire rapidamente (NH XXI, 2). Allo stesso modo i coloranti tratti da materie prime vegetali sono destinati a scomparire in breve tempo (NH XXII, 4) mentre le stoffe tinte di porpora non perderanno il loro colore grazie alla sapiente mescolanza di due diversi tipi di tintura (NH IX, 135), seppure certo i tessuti tinti di porpora non possano essere considerati beni tanto duraturi da tramandare in famiglia (NH IX, 124).

110Cfr. Cic. *Nat. Deor.* II, 156 dopo un accorato elenco delle creazioni umane nella natura: *nostris denique manibus in rerum natura quasi alteram naturam efficere conamur*.

111Tac. *Ann.* XV, 42.

112E. g. NH XXII, 117-118: i rimedi medici offerti dalla natura sono già perfetti in sé (*naturae quidem opera absoluta atque perfecta gignuntur*), e nella quasi totalità dei casi la miscela è frutto dell'impudenza umana. Una violenta critica delle adulterazioni della natura dettate dalla *luxuria* in NH IX, 139-140 (cfr. anche CITRONI MARCHETTI 1991, 204).

caratterizzata dalla *varietas*, ma anche il creativo *ingenium* umano lo è<sup>113</sup>, e la *varietas* è il campo nel quale l'uomo, spinto dalla *luxuria*, attenta al predominio della natura<sup>114</sup>, che si tratti del lusso dei profumi e delle tinte tessili o di quello, ancora peggiore, dell'adulterazione delle materie prime. I marmi tinti falsificano non solo un prodotto della natura ma anche il suo stesso atto creativo, parodiato anche dalla falsa e perversa età dell'oro promessa dalle greggi di porpora. L'inganno però non è mai completo, e l'uomo non potrà mai veramente riprodurre la perfezione della natura: le pecore hanno i velli tinti *velut illa sic nasci cogente luxuria*, i marmi sono variegati *qualiter illos nasci optassent deliciae*, mentre l'unico *nasci* vero è proprio è quello desiderato da Protogene, l'*ex ore nasci* della bava del cane, che l'artista otterrà non tramite la sua arte ma solo grazie all'intervento del *casus/fortuna*, che è poi un'emanazione della natura stessa.

---

113 Sulla *varietas* dell'*ingenium* umano, che in questo si distingue dalle menti piatte e fra loro simili degli animali: *NH VII*, 52.

114 Sulla *varietas* della natura pliniana e sulla *luxuria* umana che se ne appropria proditoriamente: BEAGON 1992, 75-79 e CAREY 2003, 108.

## I. 2

### **Le gemmae di Plinio: *Naturalis Historia* XXXVII**

Nel capitolo precedente si è tratteggiato (con alcune inevitabili omissioni) il contesto all'interno del quale si dipana la trattazione delle gemme che, posta com'è a conclusione dell'enciclopedia, ne rappresenta per così dire anche l'estremità argomentativa<sup>1</sup>.

Scendendo gradualmente verso la disamina pliniana delle gemme si accennerà alla possibilità di individuare un disegno progressivo negli argomenti e nei libri dell'enciclopedia, per entrare quindi finalmente nel vivo del libro trentasettesimo. Piuttosto che sull'individuazione dei minerali descritti, l'analisi si soffermerà sulle classificazioni pliniane delle pietre preziose allo scopo di rintracciare ogni possibile caratteristica che definisca la gemma come tale e che ne distingua le varie tipologie in rapporto all'uso e al prevalente contesto di apprezzamento. Un confronto con altre testimonianze letterarie pertinenti al medesimo *milieu* sociale e culturale nel quale e per il quale opera Plinio permetterà di indicare alcune di queste particolarità come da esso pienamente condivise.

L'analisi dell'enigmatico rapporto tra *lapis* e *gemma* nella *Naturalis Historia* consentirà di definire ulteriormente la gemma rispetto a ciò che gemma non è, mentre uno sguardo al *De lapidibus* di Teofrasto - probabilmente il più autorevole trattato scientifico sulle pietre e fonte dichiarata di Plinio - e alla "definizione" di gemma da esso presupposta porterà un utile confronto e permetterà di allargare cronologicamente e culturalmente il campo di indagine. L'ultima parte del capitolo verterà nuovamente su Plinio e su particolari categorie di gemme nel cui processo formativo interviene pesantemente la mano (e l'ingegno) dell'uomo, gemme che, per questo motivo, si trovano al centro di un ambiguo rapporto tra uomo e natura.

---

1 Sulla *Naturalis Historia* come insieme organico e sulla necessità di calare lo studio di singoli libri o argomenti nel disegno generale dell'opera: I. 1. 1.



### I. 2. 1 *L'ultimo libro della Naturalis Historia*

In una trattazione all'apparenza così disordinata come quella della *Naturalis Historia*, sorprende che a una più ravvicinata analisi i criteri organizzatori rispondano alla più rigida e severa categoria, quella dell'elenco gerarchicamente strutturato<sup>2</sup>, che soddisfa parametri di volta in volta diversi e adeguati all'oggetto in esame: nella trattazione di ogni singolo campo il primato nell'esposizione può essere riconosciuto qui alla creatura più utile, lì alla più grande, di seguito alla più costosa e così via<sup>3</sup>. L'esposizione procede accostando oggetti e fatti non solo per affinità e analogie, ma riconosce nell'antitesi e nel contrasto le matrici più vivaci del suo progredire<sup>4</sup> tanto che si ha l'impressione, talvolta, di una successione pulsante di veloci zoomate e improvvisi allontanamenti e di una continua alternanza di creazioni della natura caratterizzate da particolarità opposte, tra le quali il piccolo e il grande assumono un posto rilevante.

Pur in mancanza di esplicite rassicurazioni da parte di Plinio sulla struttura della propria monumentale creazione, alcuni indizi sparsi nel testo e nei punti di passaggio tra un tema e l'altro, tra un libro e l'altro, rivelano l'effettiva presenza di un piano generale nell'organizzazione dell'opera<sup>5</sup>, che prevede una dinamica di lettura successiva e consequenziale<sup>6</sup> (da affiancarsi, secondo il modesto invito di Plinio, alla possibilità di una lettura puntuale in base alle necessità<sup>7</sup>).

A un primo sguardo, la progressione generale dei contenuti oggetto dell'enciclopedia è quella di un percorso discendente dall'alto al basso, dal grande

---

2 Su questo aspetto: DOODY 2010, 26-27.

3 DELLA CORTE 1982, 27.

4 MURPHY 2004, 29-48.

5 Per un'accurata analisi della struttura generale della *Naturalis Historia* in particolare NAAS 2002, 171-234.

6 NAAS 2002, 211.

7 *NH Praef.* 33. Gli *indices* che occupano il primo libro dell'opera e che dovrebbero, nelle intenzioni di Plinio, facilitare una consultazione puntuale della *Naturalis Historia*, costituiscono un *unicum* e sollevano numerose questioni relative alla loro formazione e all'esatta tipologia di utilizzo dell'opera che Plinio presuppone tramite la loro organizzazione: NAAS 2002, 171-194 e DOODY 2001, rielaborato in DOODY 2010, 92-131, con bibliografia precedente.

al piccolo, partendo dagli astri e dai fenomeni celesti e meteorologici<sup>8</sup> fino ad arrivare alla varietà dei paesaggi terrestri<sup>9</sup> e delle specie animali (uomo compreso)<sup>10</sup> e vegetali<sup>11</sup> che li abitano, seguite da una lunga sezione dedicata ai rimedi medici da esse derivati<sup>12</sup>, per terminare con ciò che si trova nascosto nelle viscere della terra<sup>13</sup>, ovvero i minerali, a loro volta suddivisi in metalli, pietre e gemme<sup>14</sup>, fino a completare la mappatura totale della natura che è oggetto dell'enciclopedia<sup>15</sup>. In un'opera a tal punto intessuta di classificazioni ed elenchi più o meno ordinati, non è chiaro se anche nell'ordine di presentazione degli argomenti si debba ricercare un qualche tipo di gerarchia che ne rispecchi una

---

8 NH II.

9 NH III-IV (Europa); V (Africa); VI (Asia).

10 NH VII (antropologia); VIII (animali terrestri); IX (animali acquatici); X (uccelli); XI (insetti e parti del corpo animale).

11 NH XII-XIII (alberi esotici); XIV (vite e vino); XV (ulivo e alberi da frutto); XVI (alberi selvatici); XVII (coltivazione degli alberi); XVIII (cereali e calendario dei lavori agricoli); XIX (ortaggi); XXI (fiori, ghirlande e medicina da fiori).

12 NH XX (medicina dagli ortaggi); XXI (fiori, ghirlande e medicina da fiori); XXII (medicina da piante e prodotti alimentari); XXIII (medicina da vite, ulivo e alberi da frutto); XXIV (piante officinali selvatiche); XXV-XXVII (erbe officinali spontanee); XXVIII-XXX (medicina dagli animali); XXXI-XXXII (medicina dagli animali acquatici).

13 CAREY 2003, 28 ritiene che Plinio, rispecchiando fedelmente nel disegno totalizzante della sua enciclopedia l'organizzazione della natura che ne è a un tempo argomento e modello, riservi appositamente ai minerali gli ultimi libri così come la previdente natura ha voluto nascondere nelle viscere della terra i prodotti potenzialmente distruttivi per l'uomo, offrendo invece comodamente sulla superficie quelli benefici come i medicinali e il grano (NH XXXIII, 2-3).

14 NH XXXIII (oro e argento); XXXIV (bronzo, rame, ferro e piombo); XXXV (colori minerali); XXVI (marmo e altre pietre); XXXVII (gemme).

15 NH XII, 1, che segna il passaggio dalla zoologia alla botanica: *restat ut neque ipsa anima carentia – quandoquidem nihil sine ea vivit – , terra edita et inde eruta, dicantur ac nullum sileatur rerum naturae opus*. In particolare, difendendo la meraviglia degli insetti (NH XI, 4): *quapropter quae so ne legentes, quoniam ex his spernunt multa, etiam relata fastidio damnent, cum in contemplatione naturae nihil possit videri supervacuum*. La mappatura totale della natura, anche nei suoi aspetti più sordidi, è tra gli intenti espressi da Plinio nell'epistola dedicatoria a Tito (NH Praef. 13). Sull'originalità di Plinio nel comprendere nella divina totalità della natura anche le sue parti più umili: BEAGON 1992, 47-48. Sulla *Naturalis Historia* come progetto di una mappatura "totale" della natura: CAREY 2000, rielaborato in CAREY 2003, 18-40.

analoga riconosciuta alle diverse espressioni della natura e che vada oltre la distinzione e la progressione dei regni animale, vegetale e minerale della *scala naturae* aristotelica<sup>16</sup>. Sebbene Plinio non offra mai espliciti chiarimenti in tal senso<sup>17</sup>, qualche sfuggente indizio perso nel tessuto della mastodontica enciclopedia sembra indirizzarci verso un'effettiva differenza di "importanza" nelle diverse espressioni della natura. Per esempio, riguardo alla remora - un pesciolino capace di opporsi con il suo piccolo corpo alla forza delle navi e del mare in tempesta -, Plinio può annoverare uno straordinario miracolo naturale anche quando *ventum est ad summa naturae exemplorumque per rerum ordinem*<sup>18</sup>, presupponendo dunque una scala ordinata di manifestazioni della natura (che qui dichiara di aver seguito nella sua esposizione) nella quale si possano individuare dei *summa* che possono essere eccezionalmente superati.

Se davvero un criterio speciale c'è nella distribuzione degli argomenti all'interno della *Naturalis Historia*, resta dubbio quale possa essere e, di conseguenza, quale sia all'interno di tale disegno il ruolo delle gemme alle quali viene riservata l'estrema posizione.

---

16 Sul rapporto tra l'organizzazione della *Naturalis Historiae* e la *scala naturae* di matrice aristotelica: CONTE 1982, XLIV-XLVII. Sull'organizzazione della materia nell'enciclopedia pliniana: DOODY 2010, 25-26, con discussione della bibliografia precedente.

17 Tanto che l'esistenza di una qualunque gerarchia è stata messa in discussione da CONTE 1982, XLV, che ritiene l'organizzazione dal più grande al più piccolo del tutto arbitraria e senza particolari legami con la natura che è oggetto dell'enciclopedia, e da NAAS 2002, 204, che esclude che la distribuzione degli argomenti nella *Naturalis Historia* segua una progressione di qualunque tipo: il confronto con le enciclopedie medievali e rinascimentali, organizzate secondo specifici principi metafisici o cosmologici, mostrerebbe che la progressione dei regni della natura dal più grande (il cosmo) al più piccolo (le gemme) nella *Naturalis Historia* sarebbe dettata solo da questioni di comodità piuttosto che da una concezione peculiare della natura. L'unica "progressione" sarebbe quella dell'elogio per il meraviglioso, che trova un'espressione sempre crescente nelle introduzioni degli ultimi libri, mentre il maggior respiro delle introduzioni e delle conclusioni dei libri compresi tra *NH* XXVII e *NH* XXXVII sarebbe da collegare alla volontà di Plinio di rimarcare con intensità sempre crescente i punti essenziali del suo pensiero man mano che ci si avvicina alla fine dell'opera, ritornando ai motivi espressi nell'epistola dedicatoria (224-225).

18 *NH* XXXII, 1.

Il libro delle gemme conclude la sezione mineralogica e con essa tutta la *Naturalis Historia*, accogliendo nei suoi ultimi paragrafi quella cosiddetta *Laus Italiae* che fungerà da conclusione generale dell'enciclopedia e da estrema espressione della grandezza e della benignità della natura<sup>19</sup>. Quanto alla posizione del libro nella struttura dell'opera e alla sua connessione con le altre parti dell'enciclopedia, esso appare alquanto isolato all'interno del gruppo dei libri mineralogici<sup>20</sup> a motivo del diverso andamento della trattazione, legato alle differenti esigenze del soggetto analizzato: la "storia dell'arte" delineata tramite il concorso di personalità individuali allo sviluppo delle singole arti si può dire conclusa verso la fine del libro trentaseiesimo<sup>21</sup>, seguita prima della chiusura del libro da una breve appendice dedicata al fuoco, elemento che ha reso possibili tutte le realizzazioni precedenti<sup>22</sup>. Con l'eccezione di una succinta disamina della (breve) storia delle gemme, con i sigilli dei grandi personaggi del passato e i nomi dei più eccelsi intagliatori, Pirgotele, Apollonide, Cronio e Dioscuride, nel trentasettesimo e ultimo libro è la materia a essere la vera protagonista<sup>23</sup>.

Non sembra dunque pienamente convincente, in tal senso, l'ipotesi di spiegare la posizione finale della mineralogia esclusivamente con la sua connessione alla più alta attività fra quelle umane, ovvero quella artistica<sup>24</sup>: a parte la difficoltà di

19 NH XXXVII, 201-205.

20 NH XXXIII-XXXVII. Sulla struttura della sezione mineralogica: ZEHACKER 1983, 437.

21 NH XXXVI, 200: *et peractis omnibus, quae constant ingenio arte naturam faciente...*

22 NH XXXVI, 200-204.

23 Su questo aspetto: II. 1.

24 DELLA CORTE 1982, 25 e 31 individua nell'enciclopedia una *ring-composition*, nella quale le pietre immensamente grandi, i corpi celesti, sono posti all'inizio, e le creature inanimate, i minerali, sono posti alla fine, in quanto con essi si raggiunge il vertice dell'attività umana, quello dell'arte. LAEHN 2013, 6-18, in base a una (forse sovra)interpretazione di NH Praef. 15 (*omnibus vero naturam et naturae sua omnia*), ritiene che l'enciclopedia sia organizzata secondo un complesso schema ad anello e divisa, indici a parte, in due blocchi di diciotto libri ciascuno. Il primo descriverebbe il mondo naturale come aggregazione di cose singolari, il secondo come ordine teleologico comprensivo nel quale ogni cosa della natura è definita in relazione ai bisogni della vita umana e quindi integrata in un insieme significativo. La "storia dell'arte", lungi dall'essere una mera digressione, sarebbe pienamente coerente con questa struttura, costituendo la modalità di interazione dell'uomo con i minerali, secondo l'organizzazione della seconda parte dell'enciclopedia (14).

riconoscere un tale ruolo all'arte figurativa nell'antichità, è palese come le gemme che ne sono l'estremità ne siano quasi completamente escluse. Più attraente l'ipotesi di G. Voelke-Viscardi, che ritiene che le gemme siano state scelte come compimento dell'enciclopedia in quanto figura del cosmo stesso, inteso come commistione di elementi diversi spesso in contrasto fra loro tenuti assieme dall'armonioso soffio della natura<sup>25</sup>. L'abitudine di spiegare e descrivere la mobile luminosità delle pietre preziose ricorrendo a elementi dei regni animale e vegetale e soprattutto a corpi e fenomeni celesti non è certo una novità pliniana: bastino i *Lithika* di Posidippo di Pella, che offrono un'ampia scelta di pietre accostate a stelle, nubi, arcobaleni, cieli piovosi e così via<sup>26</sup>. Ma in effetti mancano, nel corso del libro, appigli che possano confermare esplicitamente una tale concezione analogica delle pietre preziose, che dovrebbe comunque connettere l'immagine a un tempo armoniosa e antitetica del cosmo non all'*una aliqua gemma* bastevole secondo molti contemporanei di Plinio alla somma contemplazione della natura<sup>27</sup> ma piuttosto alla totalità delle pietre preziose e degli elementi naturali associati a ciascuna di esse.

Dal punto di vista dell'enciclopedia nel suo complesso, l'intenso *incipit* dell'ultimo libro si presenta, unico fra tutti<sup>28</sup>, non come ricapitolazione dell'argomento trattato

---

25 VOELKE VISCARDI 2001 ritiene che nelle gemme di *NH* XXXVII Plinio rintracci la massima espressione dell'unità armoniosa e organica del cosmo e di tutti gli esseri viventi, in base a processi analogici che informano tutta l'enciclopedia. Connesse più o meno direttamente con tutti gli elementi della natura, dall'enormità dei fenomeni celesti e dei quattro elementi alla minuzia dei dettagli anatomici dell'uomo, le gemme sarebbero particelle del cosmo imparentate con tutte le altre particelle. Esse concilierebbero le altre particelle, in particolare quelle antitetiche, nel loro minuscolo spazio, analogamente al cosmo che armonizza in sé le medesime forze e i medesimi elementi contrastanti. La studiosa ritiene (100) che questa scomposizione del macrocosmo della natura e dell'enciclopedia in piccoli microcosmi che ne riproducono le caratteristiche sia un principio strutturale proprio di tutta la *Naturalis Historia*, che analizza a titolo di esempio nel trentasettesimo libro poiché in esso tale schema appare con maggiore evidenza.

26 Sui *Lithika* di Posidippo: II. 3.

27 *NH* XXXVII, 1 su cui *infra*.

28 Mi baso sull'accurata analisi delle diverse forme degli *incipit* e degli *explicit* dei libri della *Naturalis Historia* stilata da NAAS 2002, 209-234.

nel precedente libro all'atto di introdurre un nuovo tema ma piuttosto come succinto riepilogo dell'intera *Naturalis Historia*, che viene qui richiamata nella sua totalità:

Ut nihil instituto operi desit, gemmae supersunt et in artum coacta rerum naturae maiestas, multis nulla parte mirabilior. Tantum tribuunt varietati, coloribus, materiae, decori, violare etiam signis, quae causa gemmarum est, quasdam nefas ducentes, aliquas vero extra pretia ulla taxationemque humanarum opum arbitantes, ut plerisque ad summam absolutamque naturae rerum contemplationem satis sit una aliqua gemma.

*Perché niente manchi all'opera intrapresa, restano le gemme e la maestà della natura condensata nel piccolo, che per molti in nessun'altra parte è più agevole da ammirare. Tanto attribuiscono alla varietà, ai colori, alla materia, alla perfetta bellezza, ritenendo anche un'empietà violarne alcune con gli intagli sigillari – che sono fine delle gemme – e giudicandone persino alcune al di là di qualunque prezzo o stima delle ricchezze umane, che secondo i più per la somma e perfetta contemplazione della natura è bastevole una singola gemma qualunque<sup>29</sup>.*

La posizione finale e l'*incipit* magniloquente rendono così alquanto seducente l'idea di considerare questo libro e le sue scintillanti protagoniste come un compiuto microcosmo (*artum*) all'interno del macrocosmo della *Naturalis Historia* e della natura stessa. Il continuo accostamento dei vari minerali trattati nel libro agli elementi più disparati della natura appare come una plausibile spiegazione di quella *maiestas* condensata e di quella *summa* e *absoluta*<sup>30</sup> *rerum naturae*

---

29 *NH* XXXVII, 1.

30 Il termine *absolutus* fa parte del lessico artistico pliniano, di cui è peculiare, e in alcune sue occorrenze traduce il greco τέλειος venendo a significare la perfezione formale di un'opera d'arte e affiancandosi ad altre attestazioni in cui mantiene il significato più comune di "giunto a compimento, finito" (POLLITT 1974, 301-303). Anche le opere realizzate dalla natura sono perfette e complete così come nascono, senza che l'uomo vi abbia messo mano (*naturae quidem*

*contemplatio* che l'uomo può esercitare davanti a *una aliqua gemma*, in un'*escalation* del meraviglioso che vede nelle pietre preziose il suo culmine<sup>31</sup>. Totale e pur accessibile *contemplatio* della natura che si identifica in fondo con la *Naturalis Historia* stessa e la sua completa e ammirata mappatura della natura in tutte le sue forme.

Se le gemme possono condensare la maestà della natura nella maniera più piena, questo avviene a un livello più generale e allo stesso tempo più significativo della sola unione armoniosa degli opposti<sup>32</sup>, poiché in gioco c'è quella *varietas* (*tantum tribuunt varietati, coloribus, materiae, decori...*<sup>33</sup>) che è il tratto fondamentale della natura, soprattutto nelle sue espressioni più libere e disinvoltate, come gli innumerevoli colori e fragranze dei fiori<sup>34</sup>. Una *varietas* che appare ancora più meravigliosa quando si concentra nel piccolo, come nei minuscoli corpi degli insetti e nella fisionomia degli esseri umani<sup>35</sup>.

La *varietas* domina il libro delle gemme, che non solo annovera più di trecento *varietates* di minerali ma che ne descrive ciascuno come *varius* a suo modo<sup>36</sup>. La

---

*opera absoluta atque perfecta gignuntur*, NH XXII, 117) e l'universo (*mundus*) è così chiamato a *perfecta absolutaque elegantia* (NH II, 8). Plinio presenta a Tito la sua opera imperfetta e non ancora portata a compimento, come i capolavori che i grandi artisti del passato firmavano con l'imperfetto "*faciebat*", sebbene si trattasse di *absoluta opera* che ancora alla sua epoca non ci si stancava di ammirare, sottintendendo così, pur nell'estrema modestia e pur prevenendo sagacemente ogni possibile critica, che la sua *Naturalis Historia* è *absoluta* come quelle opere di Apelle e Policlete e, magari, anch'essa parimenti degna di ammirazione ed eterno apprezzamento (NH Praef. 26).

31 MICHEL 1987, 65-66.

32 VOELKE VISCARDI 2001.

33 NH XXXVII, 1.

34 Altre espressioni dell'esuberanza della natura si ritrovano nella varietà di colori e forme delle conchiglie (NH IX, 102, *in quibus magna ludentis naturae varietas*) e nelle modalità con le quali gli animali mangiano e usano le zampe (NH X, 196, *in quo vel praecipua naturae varietas et lusus*).

35 *Supra*, I. 1. 2.

36 La *varietas* è quella dei colori e delle venature di singole pietre o di pietre appartenenti a una singola tipologia (NH XXXVII, 21, *murra*; 71, *smeraldo*; 90 e 91, *onyx*; 96, *carbunculus*; 143, *alabastrite*; 171, *lepidotide*; 182, *sideropencilo*), di un mobile fulgore (NH XXXVII, 83, *opale* e 173, *mitrace*) o di un iridescente riflesso (NH XXXVII, 136, *iris*). *Varietas* è anche quella di

sfrenata varietà dei singoli *specimina* di minerali preziosi ne ha poi moltiplicato i nomi, sebbene la materia sia spesso la stessa: conscio di questo pericolo – di cui però è già caduto vittima più o meno inconsapevole<sup>37</sup> – Plinio riconosce nella *varietas* circostanziale un (fallace) principio creativo di questo sovrabbondante assortimento minerale<sup>38</sup>.

Se è vero che, come Plinio precedentemente assicura,

naturae vero rerum vis atque maiestas in omnibus momentis fide caret,  
si quis modo partes eius ac non totam complectatur animo

*la forza e la maestà della natura in tutte le fasi del suo sviluppo certo sono inverosimili, se uno ne abbraccia con l'animo solo le parti e non l'inezzezza*<sup>39</sup>,

appare chiaro come proprio le gemme siano l'espressione della natura nella quale per l'uomo è massimamente possibile ammirare (*mirabilior*, di cui va conservata tutta la sfumatura potenziale) la *maiestas* della natura: essa non è difatti pienamente comprensibile se considerata parte per parte ed è nelle gemme che si offre all'uomo in una forma particolarmente accessibile, con tutta la sua mobile varietà<sup>40</sup>.

---

tessitura o colorazione che in alcune gemme preferite trasparenti e uniformi viene recepita come un difetto (NH XXXVII, 67 e 68, smeraldo e 126, crisolito).

37 BALL 1950, 12.

38 Tale varietà è letteralmente in grado di moltiplicare all'infinito la realtà creando, con nuovi nomi, anche l'ingannevole consistenza ontologica che essi inevitabilmente presuppongono: *illud modo meminisse conveniet, increscentibus varie maculis atque verrucis linearumque interveniente multiplici ductu et colore saepius mutari nomina in eadem plerumque materia* (NH XXXVII, 195). Cfr. anche NH XXXVII, 139 (*achates*). Sull'importanza fondamentale dei nomi nella *Naturalis Historia*, sul loro valore ontologico e sul loro ruolo nella struttura dell'enciclopedia: DOODY 2011. Sui *barbara nomina* delle gemme dei Magi: III. 2. 2.

39 NH VII, 7. Sul contesto di questa affermazione: I. 1. 2.

40 Fin dall'epistola dedicatoria (NH Praef. 15), Plinio si dichiara interessato alla comprensione della natura nel duplice aspetto di conoscenza della sua totalità e dei singoli elementi che la compongono, e tale conoscenza è allo stesso tempo l'oggetto dell'enciclopedia e la struttura all'interno della quale essa si articola e dalla quale è giustificata: CITRONI MARCHETTI 2005,



Ma la *varietas* non è la sola tra le caratteristiche riconosciute alle pietre preziose: oltre ai colori – espressioni più ovvie e vistose della *varietas* che contano in questo libro le più numerose notazioni<sup>41</sup> – e all’apprezzamento per la materia in sé e non solo come indispensabile mezzo per realizzare opere artistiche<sup>42</sup>, è il *decor*<sup>43</sup> a costituire il quarto elemento che rende le gemme veicolo preferenziale della *contemplatio* della maestà naturale.

Si è precedentemente discusso<sup>44</sup> quanto e come il concetto di *decor* sia fondamentale nell’apprezzamento pliniano della natura, e l’appassionata trattazione del litospermo insegna come il *decor* possa fare di un prodotto della natura il *mirabilissimum* tra tutti: la piantina da cui nascono perle non ha eguali limitatamente alle piante (*inter omnes herbas*), mentre la maestà naturale espressa dalle gemme non ha pari in nessuno degli altri settori della natura (*nulla parte mirabilior*). Al litospermo il *decor* derivava dalla perfezione “al di là del naturale” della pianta e dalla combinazione in essa di vegetale e minerale, mentre il *decor* delle pietre preziose, per quanto Plinio non si soffermi a specificarlo, deriva forse non solo dal loro legame con elementi appartenenti ai più disparati mondi naturali<sup>45</sup>, ma anche dal fatto che esse rappresentino la natura e la sua maestà nella maniera più appropriata, e la loro bellezza sia quella che, più di quella di ogni altra espressione della natura, permette all’essere umano di avvicinarsi alla sua più profonda e completa essenza. La natura, in un certo senso, è “più naturale” nelle

---

110-111. DOODY 2010, 24-25 individua nella convinzione che sia possibile conoscere la natura attraverso una serie di elementi separati il principio fondante della *Naturalis Historia* e il suo conseguente organizzarsi per fatti che possano essere elencati e contati, sempre considerati anche nella loro giustapposizione reciproca.

41 Un’accurata analisi in DE SAINT DENIS 1971. Sui colori delle pietre preziose nel trentasettesimo libro dell’enciclopedia pliniana: I. 3. 2. 1.

42 Cfr. II. 1 e II. 2. 4-5.

43 O *decus*, identico a *decor* nel dativo singolare: entrambi legati a *decet* e all’idea di appropriatezza, il secondo appare più legato alla sfera estetica e, già impiegato da Plinio a proposito del litospermo, è forse da individuare anche in questo contesto. Su *decor*, *decus* e *decorum* cfr. I. 1. 7, n. 78.

44 Cfr. I. 1. 7.

45 Un elenco in VOELKE VISCARDI 2001, 116-118.

gemme che in ogni altra sua creatura<sup>46</sup>, e per questo è in esse intuibile nella completezza della sua *maiestas*<sup>47</sup>.

La *maiestas* è espressione del tratto divino che la natura ha dimostrato più volte nelle sue numerose manifestazioni di sollecita benevolenza nei confronti dell'uomo<sup>48</sup>. Per questo, almeno in alcuni casi, tale *maiestas* viene preservata dall'apposizione di quei *signa* che pur sarebbero lo scopo dell'uso delle gemme come da un'empietà (*nefas*), e alcune gemme sono addirittura sottratte a quella fitta rete di prezzi e logiche di mercato che tanto interessano Plinio nella sua trattazione dei prodotti della natura<sup>49</sup>.

Almeno dal punto di vista dell'organizzazione, dei due scopi che giustificano e informano la fatica letteraria di Plinio, quello del dilettere e quello dell'essere utile<sup>50</sup>, sembra che sia stato il primo a fungere da principale criterio organizzativo

---

46 Come il verde che è "più verde" nello smeraldo che in qualunque altra cosa (*NH* XXXVII, 63): I. 3. 2. 3.

47 La profondità di questo approccio risalta dal confronto con la reinterpretazione che ne offre Isidoro di Siviglia più di cinquecento anni dopo. Nel sedicesimo libro delle sue *Etymologiae*, al momento di dedicarsi alla trattazione di questa branca dei prodotti della natura, l'arcivescovo spagnolo segue da vicino e riassume i primi paragrafi del trentasettesimo libro della *Naturalis Historia: post marmorum genera gemmae secuntur, quae multum auro decorem tribuunt venustate colorum* (Isid. *Etym.* XVI, 6, 1). Le gemme sono qui "svilite" a decorazione dei manufatti d'oro: difficilmente il *decor* di Isidoro avrà il profondo significato del *decor* pliniano, e i colori dei preziosi minerali sono funzionali solo alla *venustas* estetica aggiunta al costoso metallo. Le gemme non sono più coronamento della maestà naturale in un'enciclopedia che, pur fortemente debitrice della *Naturalis Historia* specialmente in questa sezione (BARNEY-LEWIS-BEACH-BERGHOF 2006, 10-17), persegue altri scopi e altri intenti (sui caratteri delle *Etymologiae*, sui fini di Isidoro e sul pubblico al quale è rivolta la sua enciclopedia: BARNEY-LEWIS-BEACH-BERGHOF 2006, 17-24; sulla posizione delle *Etymologiae* rispetto all'enciclopedismo antico: FONTAINE 1965-1966).

48 Sulla divinità della natura pliniana, che si esprime anche nella sua (ambigua) *benignitas* verso l'uomo, in particolare BEAGON 1992, 26-54.

49 *E. g.* LAO 2011.

50 Questa preferenza perlomeno organizzativa per la *contemplatio* a discapito dell'*utilitas* non significa però che, dei due intenti presenti nella *Naturalis Historia*, quello di dilettere metta in secondo piano quello di essere utile (si tratta dei due intenti individuati da DOODY 2010, 26, che li connette al duplice approccio propugnato da Plinio nei confronti della natura, che è a un tempo da contemplare e da usare per il vantaggio dell'uomo). La *Naturalis Historia*

per la materia trattata, e la *contemplatio* ha, sotto questo aspetto, se possibile addirittura sopraffatto l'*utilitas*. La medicina, il vero *maximum opus naturae*<sup>51</sup> al quale è riservato più di un terzo della *Naturalis Historia*<sup>52</sup>, trova difatti una collocazione difficoltosa e anche poco funzionale all'interno dell'enciclopedia, posta a interrompere il *continuum* della trattazione dei regni della natura frapponendo la sua gigantesca mole tra botanica e mineralogia<sup>53</sup>. Il libro finale, introdotto dall'intenso *incipit* conclusivo e chiuso dall'appassionata *Laus Italiae* e dall'estremo commiato dalla *parens rerum omnium Natura*<sup>54</sup>, spetta invece alle apparentemente frivole gemme, decisamente più pericolose che concretamente utili<sup>55</sup>. Veicolo della più perfetta *contemplatio*, esse portano a compimento nella

---

rappresenterebbe difatti un tentativo di insegnare all'uomo il corretto modo di entrare in contatto con la natura, "usandola" senza incorrere nell'ingratitude della *luxuria*, e questo obiettivo viene perseguito da Plinio guidando il lettore verso un apprezzamento scientifico di quello che la natura offre (WALLACE HADRILL 1990, 83).

51 Il *maximum opus naturae* - e Plinio qui è inaspettatamente esplicito - è difatti senz'ombra di dubbio la medicina naturale. Basti l'*explicit* del libro sugli ortaggi, che segna la conclusione della sezione botanica e introduce l'inizio della sezione medicinale (NH XIX, 189): *maximum quidem opus in iisdem naturae restat, quoniam proventus tantum adhuc summasque quasdam tractavimus, vera autem cuiusque natura non nisi medico effectu pernosci potest, opus ingens occultumque divinitatis et quo nullum reperiri possit maius*, a cui risponde l'*incipit* di NH XX, 1, che introduce la lunga sezione di medicina: *maximum hinc opus naturae ordiemur*.

52 Con tredici libri (NH XX - XXXII) sui trentasei che, dopo il primo occupato dagli *indices*, compongono l'enciclopedia.

53 Se fosse stata l'*utilitas* il principio organizzativo dell'enciclopedia, l'ingombrante medicina, che Plinio decide di trattare separatamente anche per favorire quei lettori che si avvicinano alla sua opera solo alla ricerca di rimedi puntuali (NH XIX, 189), avrebbe forse trovato una più logica collocazione alla fine della *Naturalis Historia*, dopo i libri dedicati alla mineralogia. Sulla medicina minerale, che Plinio promette di trattare ma che poi non costituirà mai una sezione a sé e che verrà diluita nel corso dei libri mineralogici venendo meno al progetto espresso in NH XIX, 189: III. 2. 1.

54 NH XXXVII, 205.

55 Le gemme, assieme a tutti i minerali, non vengono ricercate per un uso medicinale, come si osserva amaramente all'inizio della sezione mineralogica (NH XXXIII, 2) e costituiscono la parte più ambigua della natura, poiché nei minerali il pericolo della *luxuria* è massimamente in agguato (NH XXXIII, 1-8 e *passim*), per non parlare di quello della magia (III. 2. 2) o della violenza, quando il ferro viene impiegato per costruire armi letali piuttosto che utensili e

*Naturalis Historia* il precetto stoico che vede l'uomo nato per la contemplazione (e quindi l'imitazione) della divina natura, *ipse autem homo ortus est ad mundum contemplandum et imitandum*<sup>56</sup>.

### I. 2. 2 *Che cos'è una gemma per Plinio?*

Dopo aver valutato la posizione del libro delle gemme nel contesto dell'implicito disegno della *Naturalis Historia*, è finalmente giunto il momento di calarsi al suo interno, alla ricerca degli indizi che permettano di rispondere alla domanda "che cos'è una gemma per Plinio?". La domanda può apparire banale, e oggi con "gemma" ci si riferisce a qualunque minerale prezioso sottoposto a una specifica lavorazione atta a esaltarne il pregio estetico, solitamente tramite sfaccettatura<sup>57</sup>. Dal punto di vista commerciale le pietre destinate a tale uso si distinguono, secondo confini poco netti, in "preziose" da una parte e "semipreziose" o "dure" dall'altra. Una distinzione basata sul prestigio e sul costo che nulla ha a che vedere non solo con le preferenze antiche, ma nemmeno con i criteri che allora distinguevano le gemme in sotto-categorie legate a diversi usi e preferenze. La scoperta di nuovi giacimenti e l'avanzamento delle tecniche di approvvigionamento hanno comportato una maggiore disponibilità di molti materiali. Si sono inoltre acquisite competenze di lavorazione impensabili per l'antichità: in particolare, a partire forse dal Quattordicesimo secolo<sup>58</sup>, si sono iniziate a dominare le tecniche per il taglio e la sfaccettatura di pietre di durezza elevatissima come il diamante e i più pregiati tra i berilli e i corindoni. Queste rinnovate condizioni hanno avuto una decisiva influenza sulla perdita di prestigio e di prezzo di alcuni minerali, oggi declassati da rari e preziosi a ordinari e comuni. Sorprende ritrovare tra le più

---

strumenti agricoli (*NH* XXXIV, 138-139).

56 Cic. *Nat. deor.* II, 37. Su questo aspetto: SALLMANN 1986 e BEAGON 1992, 46-50. SALLMANN 1986, 265 nota anche come l'ordine delle parti della natura nella *Naturalis Historia* segua un processo inverso rispetto a quello della tradizione stoica, che individuava nei minerali il gradino inferiore degli stati dell'essere.

57 *Il Vocabolario Treccani*, vol. 2, Roma 1997, s. v. *gemma* 2. a.

58 HURLBUT-KAMMERLING 1991<sup>2</sup>, 183.

lodate in letteratura e più diffuse tra i materiali concreti, spesso scelte per le più raffinate tra le incisioni, pietre oggi assolutamente economiche come le ametiste, i quarzi ialini, i granati o le corniole, un tempo annoverate tra le più preziose<sup>59</sup>. Ma le differenze tra le gemme moderne e antiche non si basano esclusivamente sulla preferenza più o meno obbligata per alcuni minerali o unicamente sulle inevitabili e continue fluttuazioni della moda.

Scendendo nel dettaglio del discorso di Plinio, ci si accorge infatti che la definizione moderna di “gemma” appare non perfettamente adeguata all’immagine che se ne coglie – sempre per accenni e indizi – nelle pieghe dell’ultimo libro dell’enciclopedia. O, meglio, non tiene conto di alcune sottili sfumature che Plinio sembra dare per scontate, e che si cercheranno di evidenziare nelle prossime pagine. Del resto, basta una rapida scorsa a qualunque gruppo di gemme greche o romane nelle vetrine di qualsiasi museo per accorgersi delle macroscopiche differenze tra le gemme di oggi e quelle dell’antichità. Certo le differenti possibilità di approvvigionamento e le incrementate potenzialità tecniche hanno influito immensamente sull’evoluzione dell’aspetto di una “gemma”, ma anche questa ovvia osservazione non basta per rendere conto di tutte le differenze, tra le quali l’intaglio e la funzione sigillare a esso frequentemente (ma non sempre) connessa è senz’altro la più lampante: i *signa* addirittura sono riconosciuti, nell’*incipit* di *NH* XXXVII, come *causa gemmarum*, alla quale però alcune gemme sono sottratte come da un’empia violazione.

Certamente le peculiarità della glittica antica, del suo uso e del suo significato sono state evidenziate nei materiali e nelle fonti in più occasioni: leggi, decreti, inventari e notizie di vario tipo sparsi in testi di diversa natura e cronologia hanno permesso a generazioni di studiosi di incrementare i dati ricavabili dallo studio dei materiali concreti<sup>60</sup>. Plinio naturalmente ha sempre goduto di un posto di riguardo tra i testimoni per la glittica antica, ma la sua testimonianza non è quasi mai stata considerata nel suo insieme né in relazione con il resto della *Naturalis Historia* e

59 Si troveranno in DEVOTO-MOLAYEM 1990 numerose informazioni relative alle differenze relative alle aree e alle disponibilità di approvvigionamento di ciascun minerale tra l’età antica e moderna. Utile per i brillanti confronti con le logiche di mercato moderne il vivace commento di BALL 1950.

60 Si rimanda almeno a PLANTZOS 1999, *passim*.

con la personalità e gli intenti del suo autore. Ci si è rivolti a lui per notizie puntuali, come quelle sul problematico smeraldo-monocolo (?) di Nerone<sup>61</sup> o sulla diffusione di gemme di vetro tra gli strati più bassi della popolazione<sup>62</sup>, ma si è solo saltuariamente prestata attenzione alla visione globale delle gemme offerta da Plinio<sup>63</sup>. Eppure, l'antichità non ci ha finora tramandato nessun altro testo di tale respiro totalmente consacrato a questo argomento: anche il pur prezioso *De lapidibus* di Teofrasto tratta le gemme saltuariamente, all'interno di una discussione scientifica sui minerali nel loro insieme che non ha, per la differenza di intenti, la medesima attenzione al contesto d'uso delle pietre preziose che troviamo nella *Naturalis Historia*<sup>64</sup>.

Sarà anche utile sottolineare come l'originalità dell'approccio personale di Plinio alla materia che descrive, sempre più riscattato ed esaltato dalla critica pliniana più recente, in questo libro si stemperi nel punto di vista dei "molti" che fin dall'*incipit* sono chiamati in causa con il loro infervorato giudizio sulle gemme come massimo veicolo della contemplazione della natura. Il giudizio e la preferenza dei "molti" saranno richiamati più volte nel corso del libro – in particolare nei primi paragrafi – quando Plinio seguirà i dettami delle mode e dei gusti dilaganti per presentare alcuni minerali preziosi e i loro usi. Questa posizione defilata di Plinio, che deriva forse anche da un certo imbarazzo nei confronti di oggetti così pesantemente

---

61 Sullo smeraldo di Nerone: I. 2. 3. 3 e I. 3. 2. 3.

62 E. g. PLANTZOS 1999, 73.

63 Le gemme pliniane, nei pochi casi in cui sono state oggetto di studi specifici come insieme organico, sono state indagate non tanto in sé ma piuttosto all'interno di discorsi più generali: DE SAINT DENIS 1971 ne ha studiato il lessico del colore e della luminosità come il più ricco dell'enciclopedia pliniana, VOELKE VISCARDI 2001 ha analizzato *NH* XXXVII come esempio della scomposizione del macrocosmo della natura in piccoli microcosmi che ne riproducono le caratteristiche all'interno della struttura dell'enciclopedia (cfr. I. 2. 1) e in ultimo BRADLEY 2009, 87-110, nel suo studio sulle implicazioni morali del colore a Roma, ha voluto individuare nei fallaci e ingannevoli colori delle gemme pliniane, come in quelli dei marmi e dei pigmenti di *NH* XXXVI e XXXV, il pericolo di un corto circuito nella possibilità da parte dell'uomo di acquisire una corretta conoscenza del mondo che lo circonda (sui colori dei minerali nell'enciclopedia pliniana come manifestazione della *luxuria* già NAAS 2006). Sulla lettura di BRADLEY 2009: I. 3. 2. 1.

64 Sebbene l'uso sociale delle gemme sia dato per scontato nella loro "definizione": I. 2. 11.

connotati dalla *luxuria*<sup>65</sup>, suggerisce di riconoscere in questo libro più che in altri un punto di vista condiviso con molti dei suoi concittadini. Questo certo non annulla l'apporto personale di Plinio, che rimane particolarmente vitale specialmente nello sviluppo dei macro-temi che attraversano la *Naturalis Historia* e nelle polemiche contro la *luxuria*, ma tale circostanza ci rende la sua disamina delle gemme ancora più preziosa, poiché essa sembra offrire una fugace apertura sull'approccio diffuso all'epoca nei confronti di questa classe di materiali. Almeno in parte dunque la domanda "che cos'è una gemma per Plinio?" potrà essere posta in maniera più generalizzata, e Plinio sarà autorizzato a rispondere anche alla domanda "che cos'è una gemma nella Roma del suo tempo?", domanda che potrà quindi essere allargata alle testimonianze di altri autori, alla ricerca di conferme o smentite della posizione di Plinio.

Le gemme che Plinio elenca e correda di descrizioni più o meno succinte sono più di trecento. Molte risultano per noi di difficile se non impossibile identificazione e per lo stesso Plinio alcune dovevano essere solamente dei nomi, spigolati dalla smisurata congerie delle sue fonti, gemme che non avevano alcun corrispettivo nella sua esperienza quotidiana<sup>66</sup>. Molte identificazioni sono invece palesi e supportate dal confronto con i materiali glittici. Su altre, anche di primo piano nell'interesse di Plinio, il dibattito è stato acceso in passato ed è tutt'ora aperto: è il caso in particolare della murra, alla quale Plinio dedica ampio spazio all'inizio della sua trattazione<sup>67</sup>. Gran parte della confusione è data dall'incoerenza dei criteri classificatori antichi (e moderni), e i diversi colori e aspetti di più campioni di quello che per noi è un medesimo minerale, definito da una determinata composizione chimica e da una precisa struttura cristallina, potevano

---

65 La *luxuria* di origine orientale delle gemme ha tra i propri "campioni" anche Marco Antonio, Caligola e Nerone, quei personaggi che Plinio, nell'interpretazione dei libri "storico-artistici" di ISAGER 1991, si contrappongono (in *NH XXXVII* con l'aggiunta dell'altrove ammirato Pompeo) ai governanti morigerati e preoccupati del bene pubblico, ovvero Tito e Vespasiano, i cui nomi sono significativamente taciuti nel corso di *NH XXXVII* (ISAGER 1991, 218).

66 In un caso Plinio ammette addirittura di non aver trovato nelle sue fonti nessun dato su una pietra che comunque aggiunge al suo elenco: *memnonia qualis sit, non traditur* (*NH XXXVII*, 173).

67 Sulla murra: I. 3. 3. 1.

tranquillamente farlo ricadere sotto definizioni diverse, pericolo di cui Plinio è perfettamente consapevole<sup>68</sup> pur non essendone assolutamente immune.

Non rientra tra gli obiettivi principali del presente lavoro ridiscutere le possibili identificazioni di ciascuno dei minerali descritti nei lunghi elenchi di Plinio, già avanzate in numerosi studi spesso sostenuti da specifiche competenze scientifiche e archeogemmologiche<sup>69</sup>. Potrà essere invece di qualche utilità, per rispondere alle domande sopra espresse, estrapolare i caratteri che distinguono diverse categorie di gemme sulla base della loro appartenenza agli elenchi stilati nel trentasettesimo libro.

### I. 2. 3 *L'articolazione del trentasettesimo libro della Naturalis Historia*

Come avviene in tutta l'enciclopedia, anche il libro dedicato alle gemme riconosce l'elenco gerarchico come principio organizzativo della materia trattata. Proprio le diverse tipologie di elenco permettono di ricavare dati preziosi sull'attitudine nei confronti delle gemme da parte di Plinio e dei contemporanei di cui si fa affidabile portavoce. Gli elenchi riflettono implicite categorie gerarchiche, che legano le gemme a precisi criteri di uso e considerazione sociale. Se ne darà di seguito una descrizione, preceduta per maggiore chiarezza da uno schema delle varie suddivisioni riconoscibili.

---

68 In particolare HEALY 1986.

69 Si potranno trovare molte informazioni sui minerali, le rocce e le gemme "organiche" descritte da Plinio in BABELON *apud* DAREMBERG-SAGLIO 1896, s. v. *gemma*, in BALL 1950 e nella disamina dei materiali della glittica antica di DEVOTO-MOLAYEM 1990, nonché nei commenti e nelle note delle edizioni di *NH* XXXVII, in particolare EICHHOLZ 1962; DE SAINT DENIS 1972; ROSATI *apud* CONTE 1988; LEFONS 2000; KÖNIG-HOPP 2007<sup>2</sup>. Una discussione approfondita delle gemme pliniane dal punto di vista scientifico in HEALY 1980, 192-198 e 1999, 190-192, 202-203, 241-245, 250-253 e 263-270.



**GEMME IMPROPRIE (18-53) eandemque ... quam gemmae auctoritatem**

Murra	(18-22)	recipienti per bevande fredde e calde; <i>gratia</i> ; esempi di <i>luxuria</i>
Cristallo	(23-29)	recipienti per bevande fredde; <i>gratia</i> ; esempi di <i>luxuria</i>
Ambra	(30-51)	<i>sola deliciarum conscientia; feminarum tamen adhuc tantum</i> ; esempi di <i>luxuria</i>
(Lincurio)	(52-53)	<i>nec visam in aevo nostro gemmam ullam ea appellatione</i>

**GEMMARUM CONFESSA GENERA ... ab laudatissimis orsi (54-192)**

**DONNE (55-84) hactenus de principatu convenit mulierum maxime senatusconsulto (85)**

1	Diamante	(55-61)	<i>duritia est inenarrabilis</i>
2	Perla	(14-17; 62 e IX, 106-123)	[non si incide]; orecchini, <i>parures</i> , calzari, maschere, lettighe, scettri e altre suppellettili
3	Smeraldo	(62-75)	<i>decreto hominum iis parcitur scalpi vetitis</i> scitici ed egiziani: <i>duritia tanta est, ut non queant volnerari</i>
	Berillo	(76-82)	gli Indiani non ne ricavano <i>gemmae</i> ma cilindri
4	Opale	(80-84)	[non si incide]; incastonato in anello; esempio di <i>luxuria</i>

**UOMINI (85-91) de quibus et viri iudicant, (85)**

5	<i>Sardonyx</i>	(85-89)	<i>solae prope gemmarum scalptae ceram non auferrent</i>
	<i>Onyx</i>	(90-91)	
	<i>Sarda</i>	(91 e 105-106)	ottima per sigillare (105)

**GEMME DIVISE PER COLORE (92-139) expositis per genera colorum principalibus gemmis (139)**

ROSSE	(92-106)	<i>omnium ardentium gemmarum ... natura</i> (91) 1 <i>Principatum habent carbunculi...</i>
VERDI	(107-118)	<i>viridantium ... genera</i> (113) 1 <i>Egregia etiam nunc sua topazio gloria est...</i>
BLU	(119-120)	
PORPORA	(121-125)	<i>purpureis ... aut quae ab iis descendunt</i> (121)

1 *Principatum amethysti tenent Indicae...*

ORO/GIALLO (127-128)

BIANCHE (129-139) *candidarum*, (129)

1 *Candidarum dux est paederos...*

*"RELIQUAE GEMMAE"* (139-192)

*PER LITTERARUM ORDINEM* (139-185)

*A MEMBRIS CORPORIS ... NOMINA* (186)

*AB ANIMALIBUS COGNOMINANTUR* (187)

*RERUM SIMILITUDO* (188-192)

**GEMMAE ... NOVAE AC SINE NOMINIBUS** (193)

**GEMME ARTIFICIALI** (194-195)

*Cochlides* (194)

*Physeis* (195)

**GEMME FALSE** (197-200): come scovarle

Categorie che rimangono al di fuori della trattazione della *Naturalis Historia*:

**LAPIDES**

*multo plures magisque monstrificae, quibus barbara dedere nomina confessi lapides esse, non gemmas*, (192)

**GEMME NOVAE AC SINE NOMINIBUS**

*Gemmae nascuntur et repente novae ac sine nominibus* (193)

**NOMI A CUI NON CORRISPONDONO GEMME**

PER LA *VANITAS* DEI GRECI (195)

NOMI CHE CAMBIANO RISPETTO ALLA MEDESIMA MATERIA MINERALE (195)

**GEMME FALSE** (197-200): come realizzarle

1) *Le gemme "improprie" (NH XXXVII, 18-53)*

Dopo l'intenso *incipit* che riconosce nelle gemme, agli occhi dei più, la massima e più apprezzabile espressione della maestà della natura, Plinio ripercorre le tappe della loro nascita e della loro diffusione a Roma: dalla mitologica prima "gemma" incastonata nel primo "anello" appartenuto a Prometeo si entra nella storia con l'anello di Policrate, per scendere fino ai sigilli personali di Augusto e Mecenate<sup>70</sup>. Le prime dattiloteche presenti a Roma<sup>71</sup> sono l'occasione per descrivere dettagliatamente i beni di lusso che sfilarono nel trionfo di Pompeo<sup>72</sup>, pernicioso occasione di *luxuria*. Riacciandosi ai *myrrhina* del trionfo di Pompeo<sup>73</sup>, Plinio inizia la sua disamina con la murra, alla quale dedica ampio spazio descrivendone nel dettaglio le sfumature ed elencando con cipiglio da moralista vari e recenti esempi di *luxuria* a essa collegati<sup>74</sup>. Di lì si passa al cristallo, che si forma per una causa contraria a quella che genera la murra, ovvero un intenso congelamento che rende il minerale adatto esclusivamente alle bevande fredde<sup>75</sup> a differenza della murra che, come ci viene detto in seguito, può servire per bevande sia calde che fredde<sup>76</sup>. Anche per il cristallo, all'accurata descrizione si accludono numerosi esempi di sfrenata *luxuria* contemporanea<sup>77</sup>.

Come terzo oggetto del suo primo elenco, Plinio sceglie l'ambra, che occupa *proximum locum in deliciis, feminarum tamen adhuc tantum*<sup>78</sup>. L'ambra è il "minerale" al quale Plinio dedica più spazio all'interno del libro e al contempo quello che riscuote il suo massimo astio. Esso si rivolge sia contro la "pietra", inutile eppure costosissima, sia, in particolare, contro le fantasiose storie che si raccontano sulle sue origini: una buona occasione per svelare una volta per tutte le

---

70 NH XXXVII, 2-10.

71 NH XXXVII, 11.

72 NH XXXVII, 12-17.

73 NH XXXVII, 18.

74 NH XXXVII, 18-22.

75 NH XXXVII, 26.

76 NH XXXVII, 30.

77 NH XXXVII, 23-29.

78 NH XXXVII, 30.

vanesie falsità dei Greci<sup>79</sup>! La disamina dell'ambra si apre e si chiude con un'invettiva particolarmente accesa contro l'inutilità dell'insensatamente prezioso materiale, per il quale nemmeno la *luxuria* è riuscita a escogitare un qualsivoglia *usus*<sup>80</sup>. Si richiama solo il suo uso sotto forma di vaghi di collana e amuleti, limitato alle contadine del Po, e l'abitudine di intagliarvi piccole sculture: un'inutile statuetta d'uomo in ambra vale - orrore! - più di molti uomini in forze<sup>81</sup>.

Dopo l'ambra (e una sua sotto-tipologia, il criselettro<sup>82</sup>), Plinio è costretto a parlare del lincurio, che nelle sue fonti è associato all'ambra e che gli *auctores* vogliono considerare una gemma<sup>83</sup>. Quanto a Plinio, egli crede che siano tutte falsità, poiché non si è mai vista alla sua epoca una gemma con tale nome: il lincurio dunque è una gemma che non esiste<sup>84</sup>.

Con questa non-gemma termina il primo degli elenchi del trentasettesimo libro: i gruppi di gemme che seguiranno, elencate secondo diversi criteri, faranno difatti parte di un'unica vasta categoria che Plinio introduce subito dopo il lincurio: *nunc gemmarum confessa genera dicemus ab laudatissimis orsi*<sup>85</sup>...

---

79 *Occasio est vanitatis Graecorum detegendae* (NH XXXVII, 31). Un'analogia (ma ben più scherzosa) campagna contro le favole relative all'origine dell'ambra è alla base della satira *De electro seu de cygnis* di Luciano, che racconta della sua delusione nel non aver trovato, in occasione di un viaggio lungo il Po, né pioppi né tantomeno ambra e della sua umiliazione nel vedersi deriso dai battellieri ai quali aveva chiesto informazioni a proposito della vicenda di Fetonte e delle preziose lacrime delle Eliadi.

80 NH XXXVII, 30 e 49.

81 NH XXXVII, 49.

82 NH XXXVII, 51.

83 *De lyncurio proxime dici cogit auctorum pertinacia, quippe, etiamsi non electrum id, tamen gemmam esse contendunt...* (NH XXXVII, 52).

84 NH XXXVII, 53. Curiosamente il lincurio "esistette" per lungo tempo nei lapidari solo sulla base dell'autorevolezza di Teofrasto (Thphr. *Lap.* 28: I. 2. 11), ma senza che se ne potessero evidentemente riconoscere esemplari concreti. A un certo punto, nel Diciassettesimo secolo, la pietra non sopravvisse alla prova dei fatti e fu finalmente percepita come inesistente (una soddisfazione postuma per Plinio, che ne aveva già denunciato l'inconsistenza millecinquecento anni prima!) e semplicemente si cessò di tramandarne notizia, senza che si sentisse nemmeno la necessità di confutarne l'esistenza: WALTON 2001.

85 NH XXXVII, 54.

Il primo elenco-gruppo comprende dunque murra, cristallo, ambra e lincurio. Questi quattro “minerali” costituiscono un nucleo a sé all’interno della trattazione, poiché non appartengono alla categoria delle gemme propriamente dette (*gemmarum confessa genera*), la cui disamina inizierà subito dopo. Che queste pietre preziose non siano propriamente *gemmae* lo si intuisce anche dalla prima delle due invettive contro l’ambra: al terzo posto (seppure apprezzata solo dalle donne), l’ambra condivide con murra e cristallo *eandemque ... quam gemmae auctoritatem*. Il pregio di gemme per cristallo e murra è giustificato, poiché i vasi con essi realizzati permettono di contenere bevande fredde nel primo caso, calde o fredde nel secondo, mentre l’ambra è completamente inutile<sup>86</sup>. Come Plinio chiarisce poco dopo, si può anche scusare l’ossessione per altri beni di lusso in funzione del loro *usus* o della possibilità di ostentarli (*ostentatio*). Ma l’ambra, nonostante l’efficace e precisa descrizione delle sue molte tipologie<sup>87</sup>, è oggetto di un’ossessione del tutto insensata che ha come motivo proprio il compiacimento di questa insensatezza. Qui Plinio elenca, in opposizione all’ambra incriminata, altri beni di lusso, tra i quali compaiono tre categorie di “minerali”: le perle, i vasi di murra e cristallo e le *gemmae*. La giustificazione delle prime è l’uso di indossarle attorno alla testa, dei secondi la loro *gratia* e delle *gemmae*, invece, l’uso di portarle alle dita<sup>88</sup>. Appare chiaro che murra e cristallo non sono *gemmae*<sup>89</sup>, non appartengono difatti ai *gemmarum confessa genera* che iniziano con il diamante, ma ne condividono l’*auctoritas* a motivo del loro *usus* e della loro *gratia*. Le gemme vere e proprie, dunque, sono quelle che si portano alle dita, mentre l’uso di murra e cristallo è quello di fornire preziose suppellettili da banchetto.

86 *Proximum locum in deliciis, feminarum tamen adhuc tantum, sucina optinent, eandemque omnia haec quam gemmae auctoritatem; sane priora illa aliquis de causis, crystallina frigido potu, myrrhina utroque; in sucinis causam ne deliciae quidem adhuc excogitare potuerunt* (NH XXXVII, 30).

87 NH XXXVII, 47.

88 *In Corinthiis aes placet argento auroque mixtum, in caelatis ars et ingenia; myrrhinorum et crystallinorum diximus gratiam; uniones capite circumferuntur, gemmae digitis; in omnibus denique aliis vitiis aut ostentatio aut usus placet: in sucinis sola deliciarum conscientia* (NH XXXVII, 49).

89 Cfr. anche NH XXXVI, 1 (*lapidum natura restat, hoc est praecipua morum insania, etiam ut gemmae cum sucinis atque crystallinis murrinisque sileantur*) e NH XXXVII, 204 (su cui I. 2. 5).

Quanto al lincurio, esso è ovviamente una non-gemma poiché, come Plinio assicura, in realtà non esiste.

2) *Gemmarum confessa genera I: diamanti, perle, smeraldi (e berilli), opali (NH XXXVII, 54-84)*

Inizia dunque un elenco di gemme organizzato in ordine di pregio decrescente (*nunc gemmarum confessa genera dicemus ab laudatissimis orsi*). Il diamante non solo è il primo fra le gemme, ma addirittura tra tutti i beni degli uomini<sup>90</sup>. Subito dopo ecco le perle, la cui descrizione è stata anticipata nel nono libro dedicato ai prodotti del mare<sup>91</sup>. La terza posizione è dello smeraldo<sup>92</sup>, al quale seguono i berilli, in quanto sembrano avere a parere di molti *eandem ... naturam aut certe similem*<sup>93</sup>. In realtà, come Plinio ci spiega in seguito, il posto immediatamente subalterno agli smeraldi è assegnato agli opali, a un tempo simili e differenti rispetto ai berilli<sup>94</sup>.

Solo dopo la disamina degli opali Plinio ci informa che fino a questo punto il consenso è unanime sulla graduatoria delle gemme, soprattutto per quanto riguarda il giudizio delle donne (*hactenus de principatu convenit mulierum maxime senatusconsulto*<sup>95</sup>): tra le donne c'è accordo quanto alle loro preferenze, invece per quanto riguarda le pietre preferite dagli uomini il giudizio è più incerto, poiché dipende dal capriccio dei singoli personaggi e dall'emulazione di altri.

La particolarità di questa classifica, stilata soprattutto in base alle preferenze delle donne, è quella di comprendere esclusivamente minerali che non vengono incisi. Tali gemme non possono essere incise sia perché le loro caratteristiche fisiche lo impediscono (anche considerati i mezzi tecnologici dell'epoca) sia per motivi di natura differente. Sul diamante e sullo smeraldo Plinio è esplicito. Il primo ha una

---

90 *Maximum in rebus humanis, non solum inter gemmas, pretium habet adamas...* (NH XXXVII, 55).

91 *Proximum apud nos Indicis Arabicisque margaritis pretium est, de quibus in nono diximus volumine inter res marinas* (NH XXXVII, 62). Le perle sono discusse in NH IX, 106-124.

92 *Tertia auctoritas smaragdus perhibetur pluribus de causis, quippe nullius coloris aspectus iucundior est* (NH XXXVII, 62).

93 NH XXXVII, 76.

94 *Minimum iidemque plurimum ab iis differunt opali, smaragdus tantum cedentes* (NH XXXVII, 80).

95 NH XXXVII, 85.

durezza così inattaccabile<sup>96</sup> che nessuno strumento può scalfirlo: anche quando si riesce a intaccarlo grazie al sangue di capro (*sic*), ciò che si ottiene è una miriade di frammenti utili solo per incidere altre pietre<sup>97</sup>.

Lo smeraldo viene invece risparmiato dall'incisione principalmente per questioni di gusto (seppure alcuni, ovvero gli scitici e gli egiziani, siano comunque impossibili da scalfire<sup>98</sup>). Si vogliono così preservare le caratteristiche per le quali è particolarmente apprezzato<sup>99</sup>: la profondità trasparente del colore e le peculiari proprietà ottiche legate alla capacità di trasmettere la tinta all'aria circostante e alla forma concava<sup>100</sup>. Grazie a queste proprietà Nerone, ci informa Plinio, usava guardare gli spettacoli attraverso uno smeraldo o riflessi sulla sua superficie<sup>101</sup>, mentre il potere benefico dello smeraldo sugli occhi affaticati giova agli intagliatori di gemme<sup>102</sup>. Per questo motivo si è stabilito di non inciderli, seppure Plinio abbia già registrato due notevoli eccezioni, l'editto di Alessandro che permetteva a Pírgotele di intagliare il suo ritratto nello smeraldo<sup>103</sup> e lo smeraldo con l'intaglio della Danaide Amimone acquistato dal flautista Ismenia<sup>104</sup>.

---

96 *NH* XXXVII, 57.

97 *NH* XXXVII, 59-60.

98 *NH* XXXVII, 64.

99 La descrizione delle varie tipologie di "smeraldi" di *NH* XXXVII comprende una collezione di pietre verdi che poco hanno a che fare con lo smeraldo vero e proprio, un berillo al quale l'intenso colore verde è conferito da atomi di cromo e più raramente di vanadio presenti all'interno del reticolo cristallino. Smeraldi "autentici" sono forse da identificare negli smeraldi egiziani e in quelli scitici descritti da Plinio. La gioielleria antica sfrutta ampiamente gli smeraldi, mentre essi sono estremamente eccezionali nella glittica, a motivo della durezza e della fragilità del minerale (sulla questione e sulle aree di approvvigionamento degli smeraldi nell'antichità: DEVOTO-MOLAYEM 1990, 101-104). Sull'uso degli smeraldi: I. 3. 3. 8.

100 *NH* XXXVII, 62-64.

101 *NH* XXXVII, 64. Sul problematico strumento, che deve forse la sua esistenza solo a una svista di Plinio: HEALY 1999, 147 e WOODS 2006, con bibliografia precedente.

102 *NH* XXXVII, 62. Forse anche l'aneddoto di Nerone poggia sul potere riposante per la vista dello smeraldo, e più che come monocolo o specchio lo smeraldo serviva per rinfrancare gli occhi dell'imperatore affaticati dopo lunghe ore passate a fissare l'arena (PASTOUREAU 2013, 30).

103 *NH* VI, 125 e XXXVII, 8.

104 *NH* XXXVII, 6. Si tratta probabilmente dello stesso flautista Ismenia ricordato da Plu. *Per.* I, 5, che lo fa contemporaneo di Antistene.

A proposito delle perle e degli opali<sup>105</sup>, Plinio non specifica nulla a riguardo, ma si tratta di materiali fragili e delicati<sup>106</sup>, inadatti all'incisione per le loro caratteristiche fisico-chimiche<sup>107</sup>. Quanto alle perle, Plinio le connette a svariati tipi di oggetti (spesso con intensi toni polemici), dai gioielli alla decorazione di scarpe, scettri, lettighe e maschere teatrali. Dell'opale di Nonio, che fu irragionevole movente della sua proscrizione da parte di Antonio e che esisteva ancora all'epoca di Plinio, sappiamo solo che si trovava alloggiato in un anello<sup>108</sup>.

Le *gemmae* riconosciute ai primi posti da tutti ma specialmente dalle donne sono dunque *gemmae* che, con qualche caso eccezionale relativo allo smeraldo, non possono essere intagliate.

3) *Gemmarum confessa genera II: sardonyches e altre pietre per signare (NH XXXVII, 85-91)*

Esaurite le gemme su cui c'è accordo, quelle particolarmente esaltate dalle donne, si passa a quelle preferite dagli uomini, il cui canone è oltremodo mutevole per l'influenza delle mode e dell'emulazione dei gusti dei singoli, come quando con Claudio prese voga l'uso di indossare smeraldi e *sardonyches*<sup>109</sup>.

Proprio ai *sardonyches* Plinio assegna il primo posto dopo gli opali<sup>110</sup>. Gli *onyches* devono essere trattati subito dopo, visto che il loro nome è incluso in quello dei

---

105L'accurata descrizione che Plinio dedica a questa pietra (NH XXXVII, 80-84), che davvero riscuote tutta la sua ammirazione, sembra corrispondere proprio all'aspetto dell'opale nobile iridescente, proveniente in epoca antica dall'Ungheria (e non dall'India, come ritiene Plinio, dove invece non è diffuso): DEVOTO-MOLAYEM 1990, 87.

106La delicatezza delle perle, che si rovinano con l'uso e il cui colore muta se non sono trattate con cura, è stata riconosciuta in NH IX, 112.

107Bisogna certo considerare che si tratta, in entrambi i casi, di materiali particolarmente delicati, di bassa densità, a facile rischio di disidratazione, che sopravvivono alle vicissitudini del tempo solo a determinate condizioni e spesso subendo profondi danni e alterazioni (DEVOTO-MOLAYEM 1990, 86-87).

108NH XXXVII, 81-82.

109NH XXXVII, 85.

110NH XXXVII, 85.



*sardonyches* appena descritti<sup>111</sup> e un accenno alla *sarda*<sup>112</sup>, che verrà trattata in seguito<sup>113</sup>, conclude questo breve elenco e apre quello, corposo, che vede numerose gemme organizzate in base al colore<sup>114</sup>.

Dalle gemme femminili si passa così a quelle maschili. Il *sardonyx*, gradito a Claudio assieme allo smeraldo, venne introdotto a Roma da Scipione Africano, e da allora godette di un indiscusso apprezzamento. Riportando la testimonianza di Zenotemide<sup>115</sup>, Plinio registra che in India, dove veniva estratto, non se ne aveva grande considerazione e se ne facevano solamente else di spada. La fortuna del *sardonyx* iniziò solo a Roma *quoniam solae prope gemmarum scalptae ceram non auferrent*<sup>116</sup>.

Le funzioni sigillari dell'*onyx*, trattato subito dopo, non sono messe in evidenza, mentre la *sarda*, qui anticipata ma accuratamente descritta di seguito tra le pietre color fuoco, gemma che nell'autentico *sardonyx* indiano si intravedeva in trasparenza tramite uno strato bianco<sup>117</sup>, è anch'essa perfetta per sigillare e, forse per questo motivo, nessun'altra gemma fu più comune tra gli antichi: ne sono prova le commedie di Menandro e Filemone nelle quali questo minerale doveva avere una certa rilevanza<sup>118</sup>. Da mettere forse in relazione a questo uso l'osservazione che tra

---

111NH XXXVII, 90-91.

112NH XXXVII, 91.

113NH XXXVII, 105-106.

114*Nec sarda differenda est, huic gemmae dividua ex eodem et ipsa nomine, obiterque omnium ardentium gemmarum indicanda natura* (NH XXXVII, 91).

115Citato, all'interno dell'enciclopedia, esclusivamente in NH XXXVII (34 ambra; 86-87 *sardonyx*; 90 *onyx*; 134 *ceraunia*), è da identificare forse nell'autore di un *Periplo* (di cui ci rimane un unico distico: SH 855) al quale sono probabilmente da ricondurre anche le nozioni gemmologiche preservate da Plinio.

116NH XXXVII, 87-88.

117NH XXXVII, 86.

118*Nec fuit alia gemma apud antiquos usu frequentior – hac certe apud Menandrum et Philemonem fabulae superbiunt* (NH XXXVII, 106). Ad alcune *sardae* si fa riferimento, assieme a uno smeraldo, in Men. *Paidion* PCG VI, 2 F 276. Quanto a Filemone, si conosce una *Sarda*, forse in rapporto a un segno di riconoscimento (un sigillo?) realizzato in questo materiale (PCG VII FF 76-77): WEBSTER 1953, 127. *Sardae* potevano avere qualche ruolo anche nell'*Anello* (PCG VII F 20) o nell'*Incisore di gemme* (PCG VII F 41).

tutte le gemme trasparenti la *sarda* è quella che si offusca con più lentezza qualora venga bagnata e soprattutto unta d'olio<sup>119</sup>.

L'unica gemma specificatamente pertinente alla preferenza maschile (seppure, assicura Plinio, niente sia più mutevole di queste mode) è dunque strettamente connessa con la funzione di sigillo, ed è stata introdotta e apprezzata a Roma proprio per questo uso, un uso che appare dunque distintamente romano in contrasto con quello limitato che ne facevano gli Indiani.

---

119Da come Plinio presenta questa osservazione, sembra che l'inumidire le pietre (solo le trasparenti?) con un liquido e soprattutto con olio fosse una pratica comune. Non è chiaro se tali pietre venissero inumidite per un qualche specifico uso, come quello di non fare aderire la cera alle cavità dell'intaglio così da ottenere un'impressione il più possibile pulita e nel frattempo preservare la pietra da eventuali residui e danni derivati dal calore della cera (cfr. Ov. *Am.* II, 15, 15-17, dove il poeta fantastica di essere il sigillo della donna amata, *idem ego, ut arcanas possim signare tabellas, / neve tenax ceram siccaque gemma trahat, / umida formosae tangam prius ora puellae*; Iuv. 1, 67-68: *qui se lautum atque beatum / exiguis tabulis et gemma fecerit uda?* e, con liquidi insoliti, Ov. *Met.* IX, 566-567, dove Biblide, con la bocca arsa dalla disperazione, è costretta a inumidire la gemma con le lacrime all'atto di sigillare la lettera per il fratello, *protinus inpressa signat sua crimina gemma, / quam tinxit lacrimis (linguam defecerat umor)* e Ov. *Tr.* V, 4, 5-6, dove Ovidio stesso sigilla la sua lettera con le lacrime, *flens quoque me scripsit, nec qua signabar, ad os est ante, sed ad madidas gemma relata genas*), oppure per evidenziarne la trasparenza. Un sottilissimo strato d'olio, difatti, permette di lucidare le superfici delle pietre traslucide rivelandone le trasparenze e le caratteristiche interne. Nel primo caso, le *sardae* sarebbero quelle che si rovinano meno tra le più delicate pietre trasparenti a forza di essere bagnate o unte per sigillare, mantenendo più a lungo la loro brillantezza, nel secondo caso, quelle che conservano più a lungo il trattamento atto a esaltarne le caratteristiche naturali, opacizzandosi più lentamente. Il fatto che questa notizia sia presentata subito dopo i metodi per esaltare la bellezza delle pietre tramite laminette d'oro o d'argento e la notizia del successo della *sarda* nelle commedie di Menandro e Filemone piuttosto che contestualmente alla registrazione della sua idoneità sigillare suggerisce la seconda soluzione come la più probabile. Senza contare che, come testimoniano i passi di Ovidio, il metodo consueto e di sicuro più agevole di inumidire la gemma era quella di portarla alla bocca. Questo procedimento è probabilmente lo stesso accennato da Plinio in *NH* XXXVII, 71 a proposito degli smeraldi di Media (forse malachiti: DE SAINT DENIS 1972, 152) *quidam tamen virides nasci videntur, quoniam oleo meliores fiunt*. Si tratta di un processo, quello del bagno d'olio in specifiche condizioni di temperatura e pressione, che è attuato anche oggi su molte pietre "preziose" e "semipreziose" (sui procedimenti moderni: HURLBUT-KAMMERLING 1991<sup>2</sup>, 174-175). La stessa consuetudine è con ogni verosimiglianza al centro di Posidipp. 13 AB (II. 3. 6. 2 *ad loc.*).

#### 4) Gemmarum confessa genera III: le gemme "cromatiche" (NH XXXVII, 92-139)

Gli elenchi delle gemme suddivise per colore comprendono pietre color fuoco<sup>120</sup>, verdi<sup>121</sup>, blu<sup>122</sup>, porpora<sup>123</sup>, oro<sup>124</sup>, bianche<sup>125</sup>. Gli elenchi sono organizzati anch'essi in base all'apprezzamento delle pietre o, perlomeno, Plinio si premura talvolta di iniziarli indicando che quella pietra è la prima della categoria: così per i *carbunculi* (fuoco), i *topazi* (verde), le ametiste (porpora), i pederoti (bianco)... Tutte gemme che Plinio descrive con cura e di cui mette in risalto le caratteristiche e i pregi. Ultima forse non a caso è l'iride, incolore ma in grado di riflettere se colpita dalla luce tutti i colori dell'arcobaleno<sup>126</sup>, seguita da due pietre a essa associate per somiglianza<sup>127</sup>.

Dopo il *sardonyx* e in aggiunta alla *sarda*, altre gemme sono caratterizzate per la loro adeguatezza (o meno) a essere incise e/o usate per impressioni nella cera. Inadeguati sono gli ardenti *carbunculi*, che sciolgono la cera anche all'ombra<sup>128</sup>, la licnide e le pietre cartaginesi che *contumaciter sculpturae resistunt partemque in signo cerae tenent*<sup>129</sup>, e lo *sapirus*, che per le sue nodosità dorate è inutile per l'incisione<sup>130</sup>. Al contrario, la malachite è *laudata signis*<sup>131</sup>, e le ametiste sono *sculpturis faciles*<sup>132</sup>, mentre alcune qualità di *iaspides sphragidas vocant, publico gemmarum nomine his tantum dato quoniam optime signent*<sup>133</sup>.

---

120NH XXXVII, 92-106.

121NH XXXVII, 107-118.

122NH XXXVII, 119-120.

123NH XXXVII, 121-125.

124NH XXXVII, 126-128.

125NH XXXVII, 129-139.

126NH XXXVII, 136-137. Nel far seguire l'iride alla *ceraunia* Plinio indica che quest'ordine è quello seguito dagli *auctores* (136).

127Irite (NH XXXVII, 138) e *leros* (NH XXXVII, 139).

128*Ceras signantibus his liquescere, quamvis in opaco*, NH XXXVII, 95.

129NH XXXVII, 104.

130*Praeterea inutiles sculpturis intervenientibus crystallinis centris*, NH XXXVII, 120.

131NH XXXVII, 114.

132NH XXXVII, 121.

133NH XXXVII, 117. *Quoniam optime signent* è espunto da MAYHOFF 1897 per la sua assenza nel *Bambergensis*. Questo manoscritto, *Bamberg Class.* 42 (M. v. 10), databile al X secolo, è l'unico

Tutte queste pietre di cui si registra l'adeguatezza o meno all'incisione e all'uso come sigillo sono incluse tra le gemme maschili e negli elenchi cromatici, mentre tali osservazioni cessano del tutto nel corposo elenco alfabetico e nei brevi elenchi dedicati a pietre che prendono il nome da oggetti di varia tipologia.

#### 5) Reliquae gemmae (NH XXXVII, 139-192)

Fin qui, Plinio ha descritto le gemme principali. Quelle che seguiranno sono semplicemente definite come le gemme restanti dopo l'esaurimento dei principali elenchi-categorie: *expositis per genera colorum principalibus gemmis reliquas per litterarum ordinem explicabimus*<sup>134</sup>. Esauriti i più significativi criteri organizzativi, l'elencazione delle successive pietre seguirà il mero ordine alfabetico, dall'*achates*, che *in magna fuit auctoritate, nunc in nulla est*<sup>135</sup>, fino alla *zoraniscea*<sup>136</sup>.

A questo lunghissimo elenco seguono altri tre brevi elenchi anch'essi organizzati in base al nome delle pietre: per variare (seppur tardivamente) la sua esposizione, Plinio decide di ricorrere agli altri metodi di classificazione possibili, quasi a voler mappare non solo le gemme ma anche tutti i criteri disponibili per organizzarle<sup>137</sup>, criteri che con ogni verosimiglianza sono mutuati dalle sue fonti<sup>138</sup>. Gemme che

---

rappresentante per NH XXXVII dell'*ordo vetustiorum* e contiene con poche lacune i libri XXXII-XXXVII. Sul *Bambergensis*: MAYHOFF 1897, IV-V; DE SAINT DENIS 1966, 13-14 e REYNOLDS 1983, 311.

134NH XXXVII, 138.

135NH XXXVII, 139. Può darsi che questa osservazione derivi dal fatto che Plinio non riconosceva tra le pietre più preziose alla sua epoca una pietra che nella disamina di Teofrasto trovava invece caratterizzata non solo come particolarmente bella, ma anche come molto costosa: καλὸς δὲ λίθος καὶ ὁ ἀγᾶτης ὁ ἀπὸ τοῦ Ἀγᾶτου ποταμοῦ τοῦ ἐν Σικελίᾳ καὶ πωλεῖται τίμιος (Thphr. *Lap.* 31).

136NH XXXVII, 185.

137CAREY 2003, 29-30 nota come le modalità attraverso le quali Plinio indica le differenti tipologie di classificazione che adotta in NH XXXVII siano quasi un mezzo per enfatizzare come lui solo conosca, a differenza di tutti i suoi criticati predecessori, il corretto ordine delle divisioni e sottodivisioni della natura, che sta registrando nella sua totalità all'interno della sua enciclopedia.

138È plausibile che l'ordine alfabetico, come i raggruppamenti associati a parti del corpo, animali od oggetti, Plinio li derivi rielaborandoli dalle sue fonti (un indizio in tal senso potrebbe essere

prendono il nome da parti del corpo<sup>139</sup>, da animali<sup>140</sup> o da oggetti inanimati<sup>141</sup> a seconda del loro aspetto e delle loro caratteristiche.

Il criterio nominale è quello che organizza il numero maggiore di pietre (più di duecento), pietre per le quali Plinio raramente registra qualche notizia che vada oltre un nome alternativo, un colore, un uso magico, il nome di una delle sue fonti, un esotico luogo d'origine. La maggior parte delle pietre sono denotate da un nome greco perlopiù parlante, che rende quasi vana la tautologica spiegazione di Plinio, il quale nella maggior parte dei casi si limita a tradurre per i suoi lettori il nome "esotico" del minerale. Le pochissime pietre che riescono a guadagnarsi qualche riga di più sono solitamente note anche da altre fonti per i loro usi medici e magici, come la draconzia<sup>142</sup>, la galattite<sup>143</sup>, l'eliotropio<sup>144</sup>, l'ematite<sup>145</sup>, mentre per la gorgonia Plinio svela che si tratta di un nome alternativo del corallo<sup>146</sup>. Ma è l'*achates*, la prima delle pietre dell'elenco alfabetico, l'unico a godere di un'attenzione analoga a quella delle gemme trattate in precedenza: se ne registrano le molte sotto-tipologie, i presunti poteri sui quali Plinio stesso ha da esprimere la propria opinione personale, gli usi magici e le prove per verificarne la genuinità. Tale pietra sembra scivolata nella categoria delle gemme alfabetiche (se non per la difficoltà di ricondurne le mazzature variegata a un unico colore in base al quale classificarla) a motivo della perdita di un prestigio che una volta deteneva: *achates in magna fuit auctoritate, nunc in nulla est* è il lapidario giudizio che ne apre la disamina<sup>147</sup>. Tale declassamento di una gemma di cui Plinio sembra

---

*est etiamnum alia distinctio, quam equidem fecerim subinde variata expositione...* di NH XXXVII, 186): III. 2. 2. Sulle fonti, quasi completamente perdute, sfruttate per NH XXXVII: I. 2. 11.

139NH XXXVII, 186.

140NH XXXVII, 187.

141NH XXXVII, 188-192.

142Per la mitica pietra strappata alla testa di un serpente addormentato si rimanda alle pagine su Posidipp. 15 AB (II. 3. 6. 2 *ad loc.*).

143NH XXXVII, 162. La galattite è nota in particolare come rimedio in vari testi medici (*e. g.* Dsc. V, 132-133 e Gal. *De simpl.* XII, 195 Kühn).

144NH XXXVII, 165, noto anche a Solin. 27, 36.

145NH XXXVII, 169, nota da numerose fonti, *e. g.* Dsc. V, 126.

146NH XXXVII, 164. Plinio ha già parlato del corallo in NH XXXII, 21-24.

147NH XXXVII, 139-142.

avere conoscenza di prima mano e nella quale, dal punto di vista estetico, si apprezza la trasparenza vitrea<sup>148</sup> è dovuto, immaginiamo, a quelle preferenze altalenanti legate ai capricci della moda su cui Plinio ci ha messi in guardia poco prima.

Le gemme “alfabetiche” note anche al di fuori della *Naturalis Historia* sono principalmente ricordate come rimedi medici o magici (in alcuni casi, forse, tramandati anche grazie all’enciclopedia di Plinio?), un uso che come sappiamo dai lapidari magici coinvolge anche tutte le gemme più “comuni” degli elenchi precedenti, come “zaffiri”, smeraldi, *sardonyches*, *iaspides* e così via<sup>149</sup>. Tra le “gemme alfabetiche” se ne annoverano anche alcune che sono state da tempo riconosciute tra i materiali impiegati quasi esclusivamente per la realizzazione delle cosiddette “gemme magiche”<sup>150</sup>.

Il numero delle pietre descritte da Plinio supera enormemente quello delle pietre trattate nei lapidari magici sopravvissuti fino a noi (circa un centinaio di pietre in totale<sup>151</sup>), che aggiungono solo pochi “minerali” a quelli già noti a Plinio e alle sue fonti. Al contrario, della stragrande maggioranza delle pietre citate nella *Naturalis Historia* (circa duecento) sembra essersi persa memoria nei secoli successivi<sup>152</sup>.

---

148NH XXXVII, 141.

149Sulla stretta correlazione tra l’uso magico e quello “non-magico” delle gemme: III. 4.

150Per quanto sia spesso difficile associare univocamente ai minerali usati per le pietre magiche il corretto appellativo antico (e la questione è ulteriormente complicata dalla mancanza di uniformità dei nomi impiegati oggi in campo archeologico), non mancano casi abbastanza sicuri di identificazione: è il caso, per esempio, dell’ematite (III. 3. 3-4). Sui rapporti tra le fonti relative all’uso magico dei minerali e i materiali concreti: III. 3. 3.

151Si tratta del numero di minerali descritti nel complesso dai lapidari esaminati da HALLEUX-SCHAMP 1985 con l’aggiunta di quelli riportati nel primo libro delle *Cyranides*. Per questi testi: III. 3. 1-3.

152Rintracciare il rapporto tra le informazioni contenute nel trentasettesimo libro della *Naturalis Historia* e i lapidari magici, sia per quanto riguarda le tipologie di pietre che le loro peculiarità, porterebbe a informazioni preziose sulle fonti di Plinio e soprattutto sulle vicende formative dei lapidari, “textes vivants” dalla tradizione fluttuante ed evanescente, continuamente modificati e arricchiti secondo le necessità e gli interessi del momento (III. 3.). Un compito del genere richiederebbe però come imprescindibile base di partenza un’analisi approfondita dei singoli lapidari e dei rapporti che intercorrono fra loro, quale ancora non è stata portata a termine. Basti pensare che non si è ancora giunti a fissare cronologie anche solo lontanamente precise,

Il corposo gruppo delle gemme alfabetiche (e di quelle che prendono il nome da parti del corpo, animali e cose) è dunque formato dalle “gemme restanti”: sono pietre di cui spesso Plinio registra solo il nome e poco più, delle quali si ricordano usi magici più frequentemente che in altre sezioni del libro e per le quali Plinio non è in grado di trovare un posto negli elenchi che ha già stilato né tra le quali sa stabilire alcun tipo di graduatoria e relazione reciproca.

#### 6) Gemme al di fuori della *Naturalis Historia* (NH XXXVII, 192-200)

A questo punto la descrizione delle gemme è conclusa, e quelle che Plinio esclude dai suoi elenchi e che quindi non entreranno a far parte dell’enciclopedia non sono *gemmae*, ma *lapides* dai barbari nomi, che competono alle pratiche dei Magi<sup>153</sup>.

La trattazione si chiude con la considerazione che nuove gemme possono venire alla luce in ogni momento<sup>154</sup>, mentre altre, le *cochlides* e le *physeis*, sono gemme artificiali create dall’uomo a seconda delle esigenze di mercato<sup>155</sup>. Rimarcato il numero infinito dei nomi delle pietre preziose moltiplicati dalla greca *vanitas* e

---

nemmeno per il più elaborato tra tali testi, il *Lapidario Orfico*, che offre scarsi e ambigui appigli per una datazione e la cui cronologia oscilla, a seconda delle ipotesi, tra l’età ellenistica e quella tardoantica (sul poemetto: III. 3. 1). Solo quando sarà stato messo a punto un affidabile tracciato delle cronologie e dei rapporti che i lapidari intrattengono tra loro (sempre che sia possibile!) si potrà delineare uno *stemma* per ciascuna delle pietre in essi descritte, coinvolgendo anche NH XXXVII e le altre occorrenze di quella pietra eventualmente rintracciabili in testi di altra natura, come i trattati medici e i papiri magici. Sarà forse altresì possibile, almeno in alcuni casi circoscritti, indagare se Plinio e gli sfuggenti autori dei lapidari intrattenevano rapporti diretti fra loro o se tali rapporti avvenivano solo a livello di fonti comuni. Esempi di tentativi in tal senso, relativi a pietre specifiche, sono FERNÁNDEZ NIETO 2011, che rintraccia nella *zamilampis* ricordata da Plinio (NH XXXVII, 185), Solino, Isidoro e dal *Lapidario Orfico* il frutto di una corruzione nella tradizione del primo libro delle *Cyranides*, e WALTON 2001 sulla fortuna del lincurio da Teofrasto al Rinascimento (*supra* n. 84). Tali analisi mostrano l’oscura complessità della rete di informazioni raccolte e trasmesse da questa categoria di testi.

153 *Sunt et multo plures magisque monstrificae, quibus barbara dedere nomina confessi lapides esse, non gemmas. Nobis satis erit in his coarguisse dira mendacia Magorum* (NH XXXVII, 192), su cui I. 2. 10.

154 NH XXXVII, 193.

155 NH XXXVII, 194-195.

riconoscendosi il merito di aver segnalato tutte le gemme più nobili e anche alcune delle plebee distinguendone le specie più rare, Plinio avverte come spesso i nomi cambino rispetto ai diversi aspetti della stessa tipologia di pietra<sup>156</sup>. La classifica delle forme più o meno apprezzate e i metodi per distinguere le pietre false dalle vere chiudono la disamina delle gemme<sup>157</sup> e la breve constatazione dei fiumi e delle regioni più ricche di pietre preziose<sup>158</sup> prepara il passaggio alla cosiddetta *Laus Italiae*<sup>159</sup>, conclusione del libro e di tutta la *Naturalis Historia*.

#### I. 2. 4 *Da Roma all'Oriente*

Nelle pagine precedenti si sono già evidenziate nel dettaglio le particolarità di ogni elenco di minerali e delle determinate categorie di pietre che il principio stesso dell'organizzazione del libro va a delineare e definire. Considerando questo schema da un punto di vista più generale, risulta palese come si rilevi un progressivo allontanamento dai gusti e dalle consuetudini diffuse tra Plinio e i suoi contemporanei, che si rivelano in questo libro come altrove nell'enciclopedia criteri fondamentali nello stabilire la priorità degli argomenti tanto da determinare la struttura stessa del discorso<sup>160</sup>. A mano a mano che si procede, si potrebbe dire, ci si allontana gradualmente da Roma e dalle gemme conosciute e apprezzate dal bel mondo romano per inoltrarsi in sterili elenchi di gemme note solo a periegeti e Magi. Inoltrandosi nella vasta congerie delle "gemme alfabetiche", con poche eccezioni le descrizioni si fanno sempre più scarse, Plinio sente sempre più pressante l'esigenza di spiegare il significato dei nomi che elenca e gli usi magici si moltiplicano, accompagnati dalle espressioni di scetticismo dell'autore<sup>161</sup>.

Se è vero che nella *Naturalis Historia* Plinio ha la tendenza a esplicitare il ricorso alle fonti quando ha a che fare con luoghi esotici e *mirabilia* o quando vuole porre

---

156NH XXXVII, 195.

157NH XXXVII, 196-200.

158NH XXXVII, 200.

159NH XXXVII, 201-205.

160E. g. NH XXXVII, 85 (i *sardonyches* prediletti dai Romani): CITRONI MARCHETTI 1991, 232.

161Vari i "si credimus", posata espressione del più controllato dissenso pliniano.



una distanza tra sé e le informazioni che riporta qualora nutra qualche riserva o incertezza a riguardo<sup>162</sup>, nel libro sulle gemme tale abitudine è parimenti indicativa della vicinanza e della distanza che Plinio vuole stabilire tra sé e molte delle notizie che vi include. L'uso esplicito delle fonti appare più limitato riguardo ai minerali che compaiono nella prima parte del libro. Per esempio quanto alla murra, che Plinio descrive nel dettaglio, egli non fa esplicito ricorso a nessuna fonte e anzi fa più volte riferimento alla propria esperienza nel narrare esempi di smodato attaccamento ai *myrrhina* tra i suoi contemporanei. Lui stesso del resto ha visto con i propri occhi una mostra, organizzata da Nerone, dei beni di un ex console - a tutti ben noto per le sue stravaganze ma di cui Plinio tace il nome - che spese cifre folli per recipienti di murra e che arrivò addirittura a rosicchiare l'orlo del suo preferito<sup>163</sup>. Berilli e opali non necessitano del ricorso all'autorità altrui, per gli smeraldi Plinio fa riferimento alle fonti solo per distinguerne dettagliatamente le dodici specie e per i diamanti il giudizio degli antichi e le affermazioni di Metrodoro di Scepsi su quelli di Germania sono citati solo per essere confutati<sup>164</sup>. Quanto al cristallo, gli autori sono esplicitamente chiamati in causa solo per le zone e le modalità di estrazione del minerale e per testimoniare del rinvenimento di esemplari di dimensioni eccezionali. Riguardo invece alla lavorazione del cristallo, all'abitudine di non decorarlo quando particolarmente puro (*acenteta*) e all'uso pratico dei *crystallina*, Plinio le presenta come informazioni date per assodate e condivise, per le quali non ha dunque bisogno di richiamarsi all'autorità di nessuna fonte. Quanto all'ambra, essa è scelta come esempio per confutare le *vanitates* dei Greci, e quindi ricchissimo è l'elenco degli autori che hanno trattato l'argomento tanto che, curiosamente, al materiale che reputa più inutile Plinio dedica la trattazione in assoluto più corposa e ricca di *testimonia* del libro<sup>165</sup>.

Plinio stesso e i suoi contemporanei sono le fonti prime di molte delle informazioni fornite nella prima parte del libro: conoscono personalmente i personaggi protagonisti degli *exempla* di *luxuria* o ne hanno sentito parlare, hanno visto con i

162SERBAT 1973.

163NH XXXVII, 18-19.

164NH XXXVII, 61.

165Sull'uso dell'ambra nell'antichità e sui miti a essa relativi, con discussione della trattazione pliniana: MASTROCINQUE 1991.

loro occhi determinati cimeli, come l'enorme blocco di cristallo dedicato da Livia sul Campidoglio<sup>166</sup> o la statua di sedici onces di Nerone corazzato realizzata in *iaspis*<sup>167</sup>. Plinio coinvolge collettivamente se stesso e i suoi lettori nelle classifiche del gradimento dei più preziosi materiali (e non si tratta dei consueti plurali di modestia)<sup>168</sup> e nell'apprezzamento delle più recondite sfumature delle pietre di maggior prestigio, come lo smeraldo<sup>169</sup>.

Gli *exempla* di *luxuria* si concentrano esclusivamente nelle prime pagine del libro e riguardano i *myrrhina* e i *crystallina* con l'eccezione del duplice esempio dell'opale di Nonio: la *luxuria* è sia quella di Antonio, che proscrive il senatore solo per impadronirsi della sua gemma, sia quella di Nonio, che sceglie l'ignominia dell'esilio e la perdita di tutto il suo patrimonio pur di non rinunciarvi<sup>170</sup>. Si tratta, nella totalità dei casi, di esempi recenti o addirittura contemporanei, e viene puntualmente registrato il prezzo<sup>171</sup>, sempre esoso, di questi oggetti di lusso.

Essi possono sconvolgere la vita e il prestigio dei loro irragionevoli proprietari<sup>172</sup>, che possono arrivare addirittura a mangiare l'oggetto desiderato<sup>173</sup>.

---

166NH XXXVII, 27.

167NH XVII, 118.

168E. g.: *proximum apud nos Indicis Arabicisque margaritis pretium est* (NH XXXVII, 62).

169NH XXXVII, 62.

170NH XXXVII, 81-82. Sulla critica moralistica insita nell'episodio dell'opale di Nonio: CITRONI MARCHETTI 1991, 235.

171In particolare CITRONI MARCHETTI 1991, 266-277 e LAO 2011.

172La più dettagliata e penetrante analisi del discorso moralistico pliniano a proposito dei beni di lusso (comprese ovviamente le gemme) e delle dinamiche che ne regolano l'apprezzamento da parte dei contemporanei di Plinio in CITRONI MARCHETTI 1991, 229-289: il *pretium*, che Plinio di frequente si premura di registrare a proposito dei beni di lusso e che spesso costituisce, da solo, il perverso e soggettivo criterio di apprezzamento per alcuni beni (come l'ambra), è frutto e simbolo di un rapporto del tutto arbitrario che l'uomo istituisce in maniera artificiosa con l'oggetto, variabile in base ai capricci della moda. Anche rispetto al prodotto di massima contemplazione della maestà naturale, la gemma, l'incommensurabile prezzo è parte integrante dell'oggetto al pari della sua bellezza (CITRONI MARCHETTI 1991, 273-274 e 2011, 188).

173Così il senatore che rosicchia il bordo della sua coppa di murra e, ricordata in precedenza, Cleopatra, che nella sua perversa gara di dissolutezza con Antonio bevve sciolta nell'aceto un'enorme perla, destino al quale una seconda fu strappata solo dall'intervento di Lucio Planco (NH IX, 119-122). Lusso sfrenato che fu emulato e superato dall'attore tragico Claudio Esopo

L'uso magico delle pietre inizia a essere registrato solo con i *gemmarum confessa genera*<sup>174</sup> e gli utilizzi medico/magici si concentrano specialmente nell'elenco alfabetico, che accoglie le pietre più lontane da Plinio e da Roma<sup>175</sup>: i personaggi del bel mondo romano affollano i primi capitoli, lasciando poi il posto a oscuri e spesso anonimi Magi, e dai pericoli della *luxuria* si passa a quelli, forse ancora più perniciosi, della magia.

### I. 2. 5 *Gemme e anelli*

L'elenco categoricamente ordinato, motore organizzativo della *Naturalis Historia* e apportatore di significato per gli elementi in esso orchestrati, è particolarmente prezioso per ricostruire l'approccio di Plinio e dei suoi contemporanei nei confronti delle pietre preziose. L'organizzazione degli elenchi lascia trapelare molti

---

che, apprezzato il sapore delle perle, era solito berle sciolte nell'aceto e offrirle ai propri invitati (NH IX, 122 e X, 142, cfr. anche Hor. *Sat.* II, 3, 239-242 e Val. Max. IX, 1, 2). Nell'aberrazione di arrivare a distruggere l'oggetto di lusso e a possederlo nel ventre affermandone così il possesso definitivo, che coinvolge oltre a perle e murra anche altri beni preziosi (specialmente i profumi: ROSATI 1997, 518-519), sembra possibile leggere una sorta di compensazione perversa da parte dell'uomo tesa a controllare e dominare tutto ciò che lo circonda, compresi i suoi simili, identificati con gli oggetti tramite il *pretium*: CITRONI MARCHETTI 1991, 236-237 e 269-270 e 2011, 187. Relativamente alle perle, particolarmente importanti all'interno dell'enciclopedia pliniana, CITRONI MARCHETTI 1991, 282-285, dove si legge nel ritratto di perle di Pompeo il perverso trasferimento di sé e del proprio valore negli oggetti preziosi. La medesima ossessione per il possesso "fisico" dell'oggetto si esprime anche nel suo opposto, ovvero in una frustrazione spesso volontaria che impedisce il godimento dell'oggetto di lusso: da qui la perversione di apprezzare proprio per la loro fragilità i recipienti di minerali preziosi (murra e cristallo, *quibus pretium faceret ipsa fragilitas*, NH XXXIII, 5). Essi vengono a volte appositamente infranti per poterli possedere pienamente solo sottraendoli agli altri (NH XXXVII, 20 e 29) e i loro inutili frammenti racchiusi in un'urna e pianti (NH XXXVII, 19), perversione attribuita al medesimo senatore che rosicchiò la sua coppa di murra preferita: CITRONI MARCHETTI 1991, 237-238.

174 *Nunc gemmarum confessa genera dicemus ab laudatissimis orsi, nec vero id solum agemus, sed etiam maiore utilitate vitae coarguemus Magorum infandam vanitatem, quando vel plurima illi prodidere de gemmis ab medicinae blandissima specie ad prodigia transgressi* (NH XXXVII, 54).

175 Cfr. III. 2. 2.

aspetti che Plinio omette di esplicitare: si tratta evidentemente di particolari più che scontati per l'autore e i suoi lettori, e quindi per noi ancora più importanti nella loro maggiore attendibilità. Allo stesso modo mancherà nel libro ogni definizione chiara e univoca di "gemma", e bisognerà accontentarsi delle ambigue tracce che Plinio ha negligenemente disseminato nel corso del libro e in altri passi della sua enciclopedia.

Innanzitutto, come si è sottolineato, *gemma* non coincide esattamente con "minerale prezioso" o "pietra preziosa". Murra e cristallo sono oggetto di una *luxuria* sfrenata giocata a suon di fortune e altissimi rischi, ma tali pietre preziose delle gemme hanno solamente l'*auctoritas*<sup>176</sup>. L'ambra invece non è una vera gemma perché è priva di *utilitas*. Appare dunque chiaro che la gemma per essere davvero tale debba avere un *usus*, e deve trattarsi di un *usus* ben preciso. Murra e cristallo, che vengono contrapposti all'ambra proprio in virtù della loro *utilitas* come recipienti per bevande, pur condividendone l'*auctoritas* non sono vere e proprie gemme, poiché l'*usus* che di essi si fa non rientra evidentemente tra quelli canonici per considerare *gemma* un qualunque minerale prezioso. Si tratta di un *usus*, quello delle gemme, che può conoscere alterne fortune: i criselettri, per esempio, *exiere iam de gemmarum usu*<sup>177</sup>.

Già nell'*incipit*, a proposito delle gemme volute senza incisione, si osserva incidentalmente che i *signa* sono *causa gemmarum*. E, come si registra a proposito dell'abitudine degli Indiani sul taglio dei berilli, *ideo cylindros ex iis malunt facere quam gemmas, quoniam est summa commendatio in longitudine*<sup>178</sup>. Quanto alla mirrite, essa ha il colore della *murra*, *faciemque minime gemmae*<sup>179</sup>, tanto che si tratta di una pietra profumata dalle fragranze di unguento e nardo. Per un minerale essere una gemma è un *honos*, e il tecolito, simile al nocciolo d'oliva, non ne gode<sup>180</sup>. Appare dunque chiaro che il termine "*gemma*" è preferibilmente legato a una

---

176Sull'*auctoritas*, caratteristica ora naturale di un oggetto e ora legata ad altri fattori, spesso evanescenti e inspiegabili (non ultime le preferenze del lusso!), come criterio ordinatore dell'enciclopedia pliniana: CITRONI MARCHETTI 2011, 167-168.

177NH XXXVII, 127.

178NH XXXVII, 78.

179NH XXXVII, 174.

180NH XXXVII, 184.

specifica forma ottenibile (anche) tramite il taglio, a un preciso aspetto (*facies*) e a un determinato *usus*: quelli che appartengono alla gemma da anello<sup>181</sup>.

Le pietre che per natura o per scelta non vengono intagliate, pur incluse tra i *gemmarum confessa genera*, ne rappresentano una sotto-categoria che non partecipa però di tutte le caratteristiche delle *gemmae tout court*, come è chiaro dalla categorizzazione estrema dei beni naturali che chiude la cosiddetta *Laus Italiae* e con essa, prima del commiato finale alla natura *parens rerum omnium*, l'intera *Naturalis Historia*:

Rerum autem ipsarum maximum est pretium in mari nascentium margaritis; extra tellurem crystallis, intra adamanti, smaragdis, gemmis, myrrinis...

*D'altra parte tra i prodotti stessi il prezzo più alto tra quelli che nascono in mare è quello delle perle; tra quelli che nascono in superficie, dei cristalli, tra quelli che nascono nelle profondità terrestri, del diamante, degli smeraldi, delle gemme, degli oggetti di murra*<sup>182</sup>.

Oltre a confermare l'esclusione di murra (e cristallo) dalle "gemme proprie", appare chiaro da questo passo come anche diamanti e smeraldi, le due pietre per le quali Plinio registra con insistenza l'impossibilità di intaglio (e di conseguenza, di uso sigillare) non siano gemme a tutti gli effetti, seppure in una gradazione molto diversa rispetto alla murra e al cristallo, impiegati per recipienti, e all'ambra, di nessuna utilità. È solo alla fine della disamina dei vari tipi di pietre che Plinio chiarisce quali siano le forme delle gemme, tutte adattabili a un castone: oblunghe, quindi lenticolari, e infine rotonde (più apprezzate se piatte piuttosto che concave o convesse). Di scarso gradimento quelle angolose<sup>183</sup>.

---

181Anche *NH* II, 158: *penetramus in viscera, auri argentique venas et aeris ac plumbi metalla fodientes, gemmas etiam et quosdam parvulos quaerimus lapides scrobibus in profundum actis. Viscera eius extrahimus, ut digito gestetur gemma, quo petitur. Quot manus atteruntur, ut unus niteat articulus!*

182*NH* XXXVII, 204.

183*Cavae aut extuberantes viliores videntur aequalibus. Figura oblonga maxime probatur, deinde*

La prima “gemma”, del resto, fu quella incastonata nel primo anello, quello del titano Prometeo, consistente in un frammento della rupe del Caucaso incastonato nel ferro<sup>184</sup>: la storia delle gemme è indissolubilmente connessa a quella degli anelli, che sono all’origine del prestigio riconosciuto all’oro<sup>185</sup> e intimamente legati a quello di cui godono le gemme<sup>186</sup>.

Per il loro decisivo legame con il più prezioso dei metalli, agli anelli Plinio dedica una corposa e dettagliata disamina all’inizio del libro dedicato all’oro<sup>187</sup>, disamina che non senza ambiguità e contraddizioni ne ripercorre l’uso fin dagli oscuri inizi (quelle di Prometeo e di Mida sono solo leggende!<sup>188</sup>). Secondo Plinio, a Roma i primi anelli furono di ferro, e il loro uso era legato al valore militare. Quindi si introdusse l’uso degli anelli d’oro, anch’esso di derivazione oscura, e fu proprio attraverso gli anelli che l’oro fu introdotto a Roma e assunse un prestigio foriero di tristi conseguenze. In principio anelli d’oro furono concessi solo agli ambasciatori nell’esercizio delle loro funzioni ufficiali, poi gradualmente essi si diffusero tra vari strati della popolazione, tanto da venire indossati anche da chi non ne aveva alcun diritto. Dai primi sobri anelli di ferro si è passati, grazie alla degenerazione della *luxuria*, alla grande varietà di anelli dell’epoca di Plinio, indossati spesso impropriamente e vanificati così nel loro pregnante valore identitario<sup>189</sup>,

*quae vocatur lenticula, postea epipedos et rotunda, angulosis autem minima gratia (NH XXXVII,196).*

184Plinio ha già raccontato questa leggenda, negandole ogni autenticità, in *NH* XXXIII, 8 a proposito della nascita degli anelli. La notizia è ripresa da *Isid. Orig.* XVI, 6, 1 e XIX, 32, 1. *Hyg. Astr.* II, 15, 4 riporta che Prometeo fu obbligato a indossare il primo anello di ferro e la prima pietra per volontà di Giove che, dopo averlo liberato, escogitò questo sistema per non cancellare del tutto la memoria del castigo (anche in *NH* XXXIII, 8 Plinio riporta che secondo alcuni tale anello simboleggiava la catena che imprigionava il titano). Da allora gli uomini iniziarono a indossare anelli per soddisfare il loro antico benefattore.

185*NH* XXXIII, 8.

186Tramite la funzione sigillare osservata in *NH* XXXVII, 1.

187*NH* XXXIII, 8-41.

188*NH* XXXIII, 8. Plinio attribuisce, con un vistoso *lapsus*, l’anello dell’invisibilità a Mida piuttosto che a Gige (su cui in particolare *Pl. R.* II, 359a-360d, cfr. anche *II. 3. 6. 2 ad Posidipp.* 15 AB, n. 242).

189Il multiforme Prisco dileggiato da *Hor. Sat.* II, 7, 8-9 muta la propria identità anche attraverso il cambio degli anelli, ora *notatus* al dito da tre anelli e ora con la sinistra nuda: per questo

(vanamente) tutelato a più riprese dall'emanazione di leggi specifiche. Il lusso a un certo punto arricchì gli anelli di gemme:

Multis hoc modis, ut cetera omnia, luxuria variavit gemmas addendo exquisiti fulgoris censuque opimo digitos onerando, sicut dicemus in gemmarum volumine, mox et effigies varias caelando, ut alibi ars, alibi materia esset in pretio. Alias dein gemmas violari nefas putavit ac, ne quis signandi causam in anulis esse intellexeret, solidas induit. Quasdam vero neque ab ea parte, qua digito occultantur, auro clusit aurumque millis lapillorum vilius fecit. Contra vero multi nullas admittunt gemmas auroque ipso signant. Id Claudii Caesaris principatu repertum. Nec non et servitia iam ferrum auro cingunt – alia per sese mero auro decorant – , cuius licentiae origo nomine ipso in Samothrace id institutum declarat.

*In questo campo, come in tutto il resto, il lusso introdusse delle variazioni in molti modi, con l'aggiungere gemme di ricercato fulgore e con l'appesantire le dita con un'abbondante ricchezza, come diremo nel libro sulle gemme, quindi anche con l'intaglio di immagini di vario tipo, così che ora l'arte, ora la materia fossero pregiate. Altre gemme ha poi ritenuto che fosse un'empietà intaccarle e, perché nessuno pensasse che gli anelli servissero per sigillare, le fa indossare intatte. Alcune invero non le ha racchiuse nell'oro nemmeno da quel lato che è nascosto dal dito, e ha reso l'oro più ordinario di collari di pietruzze. Al contrario poi molti non vogliono nessuna gemma, e sigillano con l'oro stesso: quest'uso lo si trovò durante il regno di Claudio. Del resto oggi pure i servi avvolgono d'oro il ferro – altre cose le decorano addirittura d'oro puro – sfrenatezza la cui origine, come dichiara il nome stesso, fu in Samotracia<sup>190</sup>.*

---

aspetto: BETTINI 2012, 103-104. Gli anelli sono, ancor prima che gli abiti, le insegne grazie alle quali un valoroso e fedelissimo schiavo si spaccia per il proprio padrone proscritto finendo ucciso al suo posto (Sen. *Ben.* III, 25).

190NH XXXIII, 22-23, cfr: anche II. 1. 1.

L'uso delle gemme appare dunque subordinato a quello degli anelli e, almeno in un primo momento, l'unico mezzo impiegato per sigillare. Stando alla ricostruzione di Plinio, ai semplici anelli di ferro dell'antichità si affiancano, con maggiore o minore proprietà di utilizzo, quelli d'oro, ai quali in un momento storico che Plinio non individua la *luxuria* associa le gemme. Gli anelli gemmati sono quindi distinti in sigilli, intagliati con effigi diverse, e in anelli puramente decorativi, nei quali l'assenza di ogni incisione è presentata come un capriccio del lusso, poiché rende l'oggetto assolutamente inutilizzabile per *signare*. Si tratta della stessa abitudine descritta, con toni più neutri, all'inizio del libro trentasettesimo, sulla quale questo passo getta una luce perlomeno ambigua. Al lusso dilagante Plinio riferisce anche l'abitudine di incastonare alcune gemme "a giorno" (soluzione evidentemente preferita in alcuni casi per ottenere un effetto estetico differente da quello ottenibile con una montatura "a notte"<sup>191</sup>), poiché sarebbe una dimostrazione che l'oro è considerato più vile di collari di pietruzze<sup>192</sup>. È possibile che qui Plinio stia semplicemente criticando il prezzo esoso attribuito alle gemme che vengono, una volta introdotte sugli anelli, a sconvolgere un delicato e già problematico sistema di prezzi, togliendo valore all'oro che fungeva da veicolo di scambio commerciale. Il riferimento, con un raro termine tecnico, a collari per cani da caccia adorni di chiodi può forse indicare anche uno svilimento dell'oro e degli anelli in rapporto a quel valore rappresentativo, spesso abusato, che essi hanno acquisito per alcune classi sociali, tramite un processo di cui Plinio ha ripercorso tutte le tappe. L'oro che a Roma è diventato insegna del prestigio e dell'inquadramento civico delle classi più prestigiose, compresi gli *equites* di Plinio, viene sminuito a favore di pietruzze che declassano la prestigiosa insegna dell'anello d'oro a un collare per cani<sup>193</sup>.

---

191Cfr. I. 3. 3. 6.

192*Millis* è congettura di Jan per il tradito *mil(l)ibus*: si tratta di un termine di rara diffusione, che Plinio impiega già in *NH* XXXVI, 98 per i fili d'oro che circondano le pietre presso le commisure di un favoloso tempio ciziceno (su cui II. 1. 1, n. 12). Paul. Fest. 137, s. v. *millus* descrive questo oggetto come un collare per cani di cuoio dotato di spuntoni di ferro, utili per proteggere l'animale dall'attacco dei lupi.

193Non a caso qui le gemme, nel discorso fortemente critico di Plinio, sono abbassate a *lapilli*. Sull'opposizione tra *gemma* e *lapis* nella *Naturalis Historia*: I. 2. 10.



Problematico il fatto che sia stata la *luxuria* a introdurre le gemme e dunque, con esse, la funzione sigillare da allora connessa agli anelli<sup>194</sup>. Plinio non si avvede delle contraddizioni di questo passo, nel quale ogni opzione ricade sotto il dominio criticabile del lusso. Può darsi che si adombri la convinzione, parzialmente espressa alcuni paragrafi dopo, che lega l'uso dei sigilli alla necessità di tutelare i propri beni (persino le chiavi di casa) contro gli attacchi alla proprietà mossi da uno stuolo sempre più numeroso e meno fidato di servitori (*quae fuit illa vita priscorum, qualis innocentia, in qua nihil signabatur!*<sup>195</sup>). L'esigenza di ricorrere a questo sistema di controllo, nella maggior parte dei casi frustrato, diviene un simbolo della *luxuria* generale che spinge i romani ad allontanarsi dai semplici e sobri costumi antichi, e screditando i sigilli forse Plinio critica piuttosto i motivi che li hanno resi necessari.

Si tratta comunque di una *luxuria* irragionevole, che si esprime nella continua alternanza di preferenze e mode opposte in una ricerca di novità quasi disperata: prima anelli con gemme, poi sigilli solo d'oro, alcune pietre si vogliono intagliate, altre invece intatte. La *luxuria* porta a ulteriori varietà, nelle tipologie di anello (grossi e pesanti, di materiale leggero ricoperto di lamina d'oro e senza gemme per evitarne rovinose cadute, esiziali col veleno nascosto sotto la gemma per un pronto suicidio) o nelle numerose combinazioni di uno o più anelli con diverse dita (e falangi) della mano destra e sinistra. Alcuni, addirittura, portano al dito mignolo un solo anello di poco conto, indicando con questa solo apparente sobrietà il possesso

---

194Completamente differente su questo punto il resoconto di Ateio Capitone che, con simile cipiglio moralistico, ripercorre la storia degli anelli (fr. 12 Strzelecki). L'insigne giurista augusteo traccia infatti una successione che vede come prima tappa anelli destinati non all'abbellimento (*ornatus*) ma alla funzione sigillare (*signandi causa anulum secum circumferebant*), così che nessuno aveva necessità di possederne più di uno (possibilità comunque riservata ai soli uomini liberi, dal momento che erano i soli autorizzati a garantire la propria volontà e identità tramite l'uso del sigillo). All'epoca si sigillava direttamente con il metallo, ferro od oro che fosse (*imprimebatur autem sculptura materiae anuli, seu ex ferro seu ex auro foret*), e solo in seguito la *luxuria* spinse ad aggiungere gemme scolpite con le quali sigillare, e ci si gloriava del valore aggiunto agli anelli da questi preziosi materiali (*usus luxuriantis aetatis signaturas pretiosis gemmis coepit insculpere, et certatim haec omnis imitatio lacessivit, ut de augmento pretii, quo sculpendos lapides parassent, gloriarentur*).

195NH XXXIII, 26-27.

di ben più numerosi e importanti anelli nella propria dattilioteca, mostrando in pubblico solo l'anello che serve a sigillare il ripostiglio del sigillo vero e proprio, serbato al sicuro e recuperato all'occorrenza<sup>196</sup>.

La lunga storia degli anelli tratteggiata da Plinio è una storia principalmente romana, e i riferimenti alla Grecia sono saltuari: è vero che, come egli riconosce, l'origine degli anelli è greca e che furono *manus non quidem romanae* a conferire per prime all'oro un'*auctoritas* foriera di nefaste conseguenze<sup>197</sup>, ma è solo a Roma, secondo il suo resoconto, che gli anelli si sono sviluppati nelle loro differenti forme acquisendo man mano tutti i significati a esse di volta in volta connessi. Egli rimane difatti perplesso nel constatare come, ancora ai suoi tempi, a Sparta si faccia tuttora uso di anelli di ferro<sup>198</sup> e come nei poemi omerici non si registri alcun accenno ad anelli né maschili né femminili e per sigillare ed estrarre a sorte si usassero altri sistemi che non prevedevano l'impiego di anelli: Plinio non sa dunque dire se l'origine prima degli anelli sia dovuta all'uso che in Grecia ne facevano gli uomini o le donne<sup>199</sup>. Il prestigio riconosciuto all'anello risale in ogni caso a Policrate<sup>200</sup>, che sarà anche il punto di partenza della storia delle gemme: Plinio lo descriverà nel libro trentasettesimo come recante un *sardonyx* liscio, che lui stesso ha visto nel tempio della Concordia dove Livia<sup>201</sup> l'ha dedicato incastonato in un corno d'oro. Dalle notizie fornite al riguardo da Plinio non senza un certo scetticismo e da quelle riportate da altre fonti appare chiaro che il pregio dell'anello, che lo rendeva tanto caro al tiranno samio, risiedesse proprio nella gemma, per la qualità del minerale e/o per la bellezza dell'intaglio<sup>202</sup>. In ogni modo, la vicenda di Policrate appare per Plinio esemplare dell'*auctoritas* raggiunta ora dall'anello (*NH XXXIII*) e ora dalla gemma (*NH XXXVII*, in questo caso si parla addirittura di *amor*), se davvero il

---

196 *NH XXXIII*, 24-25.

197 *NH XXXIII*, 9.

198 *NH XXXIII*, 9.

199 *NH XXXIII*, 12-13.

200 *NH XXXIII*, 27.

2010 da Augusto, secondo l'emendazione del testo proposta da HULME 2011.

202 Così Hdt. III, 40, 41, che parlava di un sigillo di smeraldo intagliato dal celebre Teodoro di Samo.

Altri autori, come Val. Max. VI, 9, ext. 5, parlano genericamente di un *anulus*: II. 2. 1; II. 2. 6 e II. 3. 6. 3 *ad* Posidipp. 9 AB.

tiranno ha ritenuto il suo anello sufficientemente prezioso da riscattare dinanzi al fato la sua sfacciata *felicitas*<sup>203</sup>.

La storia degli anelli tratteggiata nel trentatreesimo libro è una storia esclusivamente maschile, e l'unico anello femminile ricordato da Plinio è quello tuttora di ferro e *sine gemma* che si suole dai tempi antichi inviare in dono alla promessa sposa<sup>204</sup>. Tutti i più o meno reconditi significati dell'uso degli anelli, legati al prestigio, al potere, all'autorevolezza, alla ricchezza, allo *status* sociale, al genere, al rapporto tra Grecia e Roma<sup>205</sup> ma anche alla lavorazione artistica delle materie prime fornite dalla natura (o a essa strappate), sono quelli che coinvolgono, seppure con diversa intensità e chiarezza, tutti i materiali e tutte le realizzazioni trattati nei libri XXXIII-XXXVII. La scelta di aprire la sezione mineralogica con una corposa e appassionata disamina di questi oggetti e della loro storia introduce dunque nel migliore dei modi agli argomenti che Plinio affronterà nei libri successivi.

#### I. 2. 6 *L'uso del sigillo e la sua unicità*

La notizia che l'uso di servirsi di anelli completamente d'oro per sigillare risale solo all'epoca di Claudio<sup>206</sup> complica la linearità dell'evoluzione dell'uso delle gemme a Roma. Questa informazione, apparentemente marginale, porta con sé un'implicazione di gran conto: almeno secondo la ricostruzione di Plinio, la funzione sigillare dell'anello è strettamente legata all'introduzione delle gemme e

203 Sulla storia dell'aneddoto di Policrate nella *Naturalis Historia* rispetto alle altre fonti: CITRONI MARCHETTI 2011, 147-171. Sull'*auctoritas* dell'anello e sull'*amor* provato dal tiranno per la gemma, in particolare 163-169.

204 *NH* XXXIII, 12.

205 Per un'analisi della disamina pliniana degli anelli, in rapporto ad altri testi più o meno coevi e sui significati sociali attribuiti agli anelli tra I e II secolo d. C.: HAWLEY 2007. Altri esempi in LA MONICA 2007, 115-116 e 125-127.

206 Poco dopo (*NH* XXXIII, 41) Plinio ricorda l'antipatica abitudine introdotta da Claudio (e finalmente dismessa dal virtuoso Vespasiano), che offriva anelli con la sua effigie in oro (da utilizzare anche come sigilli? Plinio non lo chiarisce) a coloro ai quali permetteva l'accesso diretto al suo cospetto.

dunque gli anelli originariamente non avevano questa funzione<sup>207</sup>. Non è dunque casuale che i soggetti dei sigilli di alcuni personaggi più o meno famosi della Repubblica e dell'età augustea siano trattati nel corso della storia delle gemme che apre il trentasettesimo libro<sup>208</sup> piuttosto che nella corposa e battagliera disamina degli anelli. Se gli anelli, nonostante l'oscura origine greca, appaiono un oggetto prettamente romano, la storia delle gemme e in particolare delle gemme intagliate del trentasettesimo libro si rivela peculiarmente greca e rintracciabile fin nelle sue origini più remote. Dall'intatto *sardonyx* di Policrate e dall'*achates* autoglifo di Pirro, si passa alle gemme del flautista Ismenia e di altri musicisti e agli smeraldi intagliati per Alessandro da Pirogotele, il più insigne tra gli incisori. Con i nomi dei più celebri incisori successivi a Pirogotele si scivola direttamente nel cuore della storia di Roma con l'incisore di Augusto, quel Dioscuride al cui trapano si deve il sigillo più autorevole tra tutti quelli mai esistiti ed esistenti a Roma, quello con il ritratto del primo imperatore poi adottato anche dai suoi successori. Le gemme, e soprattutto le gemme intagliate, dimostrano così un'origine prettamente greca, e l'uso del sigillo (per Plinio unica *causa gemmarum*) sembra trasmettersi (già durante la Repubblica, con il sigillo di Silla) senza soluzione di continuità dalla Grecia a Roma.

Le motivazioni del lusso dietro il possesso di anelli e sigilli divengono palesi quando essi si moltiplicano perdendo quell'unicità che è indispensabile presupposto del loro valore come prova tangibile dell'assenso individuale.

---

207Difficile trovare conferme o smentite nei materiali concreti per questa affermazione. Certo, molti sigilli di metallo sono andati incontro al destino della stragrande maggioranza degli oggetti metallici antichi, fusi in epoca antica o recente, sorte che non hanno avuto le gemme intagliate, ed è quindi difficile intuire, sulla base dei sigilli conservati, una preferenza per l'uno o per l'altro tipo nelle varie fasi cronologiche. L'analisi delle numerose impressioni conservatesi in vari siti e archivi del bacino del Mediterraneo indica però, almeno per il periodo ellenistico, una frequenza nettamente maggiore nell'uso di sigilli privi di gemma, che lasciano un'impressione piatta e priva delle tracce dei contorni della pietra: se ne deduce che in questo periodo la maggior parte degli intagli su gemma non erano impiegati per questa funzione, ricoperta dagli intagli metallici, che peraltro in niente differivano dal punto di vista iconografico (PLANTZOS 1999, 22-23).

208NH XXXVII, 9-10, cfr. II. 1. 2.

Posseduti in gran copia, essi sono sviliti a vuote insegne di un lusso effeminato<sup>209</sup>. Sull'unicità del sigillo gioca Ottaviano quando in un primo tempo affida la testimonianza concreta del suo assenso non a una ma a due pietre. Tale moltiplicazione dei sigilli, utile per le necessità di un comandante assente da Roma, è però solo apparente, poiché essi imprimevano un identico e indistinguibile soggetto, una sfinge, e per chi riceve un ordine o un messaggio è impossibile riconoscere dall'impressione sulla cera se essa derivi dalla gemma in possesso di Ottaviano o da quella affidata ai suoi rappresentanti a Roma. Da qui lo scherzo di dire che quella sfinge portava enigmi. Uno solo è dunque il sigillo di Augusto, e gli altri due sigilli che a un certo punto gli vengono sostituiti, entrambi carichi di forti significati politici, lo sono in successione, così che uno solo resti in ogni momento il sigillo dell'imperatore<sup>210</sup>. La moda di possedere più intagli è diffusa da Ismenia e altri musicisti, e le dattiloteche sono, per Roma, uno dei tanti lussi importati dall'Oriente tramite i bottini di guerra e i cortei trionfali. Esse infrangono, almeno potenzialmente, questa garanzia di unicità svilendo così il valore sociale e identitario del sigillo, negato peraltro anche dalla scelta di non fare incidere alcune pietre.

### I. 2. 7 *Inafferrabili cammei*

Prima di approfondire questa fondamentale distinzione pliniana tra gemme che

---

209HAWLEY 2007, 109-111. A questo proposito, LA MONICA 2007 individua una traccia concreta di questo svilimento del significato degli anelli sigillari nel corso del I secolo d. C. nell'evoluzione dei soggetti di un gruppo di anelli con castone databili tra la tarda età repubblicana e la prima età imperiale. Il binomio anello-testina registra una graduale separazione dei due soggetti e un significativo mutamento nel carattere degli oggetti simbolici che accompagnano in particolar modo le raffigurazioni dell'anello rimasto isolato (da simboli "pubblici" come capricorno, *dextrarum iunctio*, cornucopia si passa a soggetti ludici e fantastici come bighe e amorini). L'evoluzione di queste rappresentazioni di anelli su anelli e i diversi caratteri delle loro combinazioni con il valore identitario alluso dalla testina e con simboli prima legati alla temperie politica e pubblica e ora invece al disimpegno e al piacere evidenziano concretamente il fenomeno testimoniato dalle fonti letterarie.

210NH XXXVII, 10.

rispondono alla funzione di *signare* e gemme che vi vengono sottratte, principalmente maschili le prime e femminili le seconde, si dovrà rispondere a un'ulteriore (e piuttosto scomoda) domanda. Nel corso dei paragrafi dedicati agli anelli e alle gemme nel trentatreesimo e nel trentasettesimo libro della *Naturalis Historia*, abbiamo incontrato più volte gemme intagliate a sigillo e gemme lasciate invece lisce. E i cammei? Plinio sembra non offrire alcuno spazio a quelle gemme, senza alcuna funzione sigillare e tuttavia tutt'altro che scevre di lavorazione (anzi!), che nella percezione e nella classificazione moderna della glittica antica rappresentano l'altro macro-gruppo dei manufatti glittici, in *pendant* con i più numerosi intagli.

Plinio non fa mai esplicito e chiaro riferimento alla tecnica del cammeo, che pure all'epoca aveva raggiunto (e forse da poco superato) l'acme della sua parabola. Dopo le spettacolari prove del tardo Ellenismo e della prima età imperiale, il cammeo continuò a essere fortemente apprezzato a Roma sia in contesti ufficiali che privati, fino alla tarda antichità<sup>211</sup>.

Il termine "cammeo" deriva secondo l'opinione più diffusa dal latino medievale *cammaeus*, la cui etimologia è oscura<sup>212</sup>. A partire dall'inizio del Tredicesimo secolo tale termine si diffonde in Europa, in una prima fase (XIII-XVII secolo) per indicare genericamente la gemma lavorata, sia che si trattasse di quello che oggi chiamiamo "intaglio", con l'immagine scavata, sia che si trattasse di quello che oggi chiamiamo "cammeo", con l'immagine realizzata a rilievo sulla superficie della pietra. Solo in una fase successiva "cammeo" arrivò a designare una lavorazione glittica a rilievo distinta e opposta rispetto a quella dell'intaglio e solitamente esaltata dallo sfruttamento cromatico dei diversi strati della pietra<sup>213</sup>. Non sembra invece che in Grecia e a Roma si sia mai messa a punto un'analogia terminologia specifica esclusiva per questo tipo di lavorazione<sup>214</sup>, e le tracce disseminate nella letteratura e nelle iscrizioni riferibili a questa tipologia glittica sono quanto mai rare e

---

211Cfr. II. 2. 3 e IV.

212PLANTZOS 1996, 115-116.

213BABELON 1902, 74-76, che propone un'etimologia dal greco *κεμήλιον* e la diffusione in Europa del termine "cammeo" a seguito dei saccheggi compiuti in occasione delle Crociate.

214PLANTZOS 1996, 116.

discutibili<sup>215</sup>. Una di queste rarissime e ambigue attestazioni è stata rintracciata proprio nel testo di Plinio: nel corso dell'elenco delle gemme "alfabetiche", Plinio riporta che *hae sunt gemmae, quae ad ectypas sculpturas aptantur*<sup>216</sup>. Tale indicazione è stata a più riprese interpretata come un fugace accenno alla tecnica del cammeo<sup>217</sup>. Non è nemmeno chiaro a quante e quali delle gemme precedentemente elencate e descritte si riferisca questa osservazione, difficoltà che è sormontata dal fatto che comunque del mormorio o promnio, con le sue sottospecie alessandrione e cipriota, non sappiamo assolutamente niente con l'eccezione dei pochi dati che Plinio riporta. *Ectypa (sculptura)* non è certo un termine esclusivo per la lavorazione di pietre preziose. In greco, nelle sue numerosissime occorrenze, il termine ἔκτυπος (con ἐκτυπώω, ἐκτύπωμα e così via) può riferirsi ai materiali più disparati, indicando genericamente lavorazioni a rilievo o il risultato di un'impressione in un materiale atto ad accoglierla. Si contano vari casi in cui questi termini risultano associati a pietre preziose, ma si tratta per la maggior parte (se non per la totalità) sicuramente di intagli e delle loro impressioni<sup>218</sup>. Plinio stesso si era già servito di *ectypa* per indicare una specifica tipologia di decorazioni architettoniche o di calchi delle stesse nel campo della coroplastica<sup>219</sup>. L'interpretazione di *ectypae sculpturae* come "cammei" si basa

215In particolare per le fonti greche: PLANTZOS 1996, 115-118.

216NH XXXVII, 173.

217Così KÖNIG-HOPP 2007<sup>2</sup>, che traducono "dies sind Edelsteine, die für Kameen geeignet sind" ed EICHHOLZ 1962 che interpreta "these are gems which are eminently suitable for cameo-engraving". Più cauti DE SAINT DENIS 1972 "ce sont des gemmes qui se prêtent à la taille au relief", ROSATI *apud* CONTE 1988 "queste sono gemme che si prestano per incisioni a rilievo" e LEFONS 2000 "si tratta, in tutti questi casi, di gemme che si prestano alle incisioni in rilievo". Cfr. anche *e. g.* LAPATIN 2015, 115.

218LSJ, *s. v.* ἔκτυπος. Talvolta non abbiamo dati per esprimerci con sicurezza sul fatto che si tratti di un'immagine incisa piuttosto che in rilievo (*e. g.* Luc. *Philops.* 38 δακτύλιόν τινα ἱερὸν ... Ἀπόλλωνος τοῦ Πυθίου εἰκόνα ἐκτυποῦντα τὴν σφραγίδα: l'ampio spettro di significati di σφραγίς non permette infatti di escludere con sicurezza un'immagine a rilievo), ma una prova che il termine può tranquillamente riferirsi a una gemma incisa viene da un sigillo che già conosciamo e che certo non era un cammeo, ovvero il doppio sigillo con la sfinge di Augusto (NH XXXVII, 10, cfr. I. 2. 6) di cui dà testimonianza anche D. C. LI, 3, 6: διπλῆν γὰρ δὴ σφραγίδα, ἣ μάλιστα τότε ἐχρήσθη, ἐπεποίητο, σφίγγα ἐν ἑκατέρῃ ὁμοίαν ἐκτυπώσας.

219NH XXXV, 152. Il rapporto tra *prostypa* ed *ectypa* in questo passo è alquanto problematico, cfr.

anche e specialmente sull'unica altra attestazione latina del termine. Seneca scrive di un certo ex-pretore Paolo che, ai tempi di Tiberio, portava durante un banchetto un'*imaginem Tib. Caesaris ectypa et eminente gemma*<sup>220</sup>. Un *anulus*, come veniamo a sapere poco dopo dal seguito dell'aneddoto. *Ectypus* è qui non solo associato a una gemma (e a un *anulus*), ma è in particolare accostato all'eloquente *eminens*. Ed ecco che, grazie al supporto di Seneca, *ectypa sculptura* (o *gemma*) viene riconosciuto come il termine antico per "cammeo".

Sembra improbabile che le *ectypae sculpturae* di Plinio si riferiscano a cammei veri e propri (ovvero, rilievi appena accennati che sfruttino le diverse cromie degli strati della pietra secondo un gusto fortemente pittorico). Piuttosto, si potrebbe pensare eventualmente a rilievi monocromatici, più o meno rilevati, come quei piccoli ritratti (quasi) a tutto tondo che rappresentano una branca ridotta e peculiare della glittica antica<sup>221</sup>, impiegati probabilmente come decorazioni per oggetti spesso pregni di significato politico, come clipei, scettri, corone cultuali, insegne militari<sup>222</sup>.

Nel caso dell'anello descritto da Seneca, potrebbe trattarsi di una piccola testa-ritratto di Tiberio realizzata in un minerale prezioso e incastonata nell'anello metallico del suo sedicente simpatizzante, come la piccola testa del giovane Tiberio intagliata nella corniola conservata al British Museum (**Fig. 4**)<sup>223</sup>, o addirittura di una testa-ritratto ricavata direttamente nel materiale dell'anello, realizzato anch'esso nel prezioso materiale, come potrebbe suggerire il testo stesso, che si

---

POLLITT 1974, 292-293; CROISILLE 1985, 262-263 e CORSO *apud* CONTE 1988, 477, 152. 4.

220Sen. *Ben.* III, 26.

221Sulle somiglianze e le differenze che intercorrono tra queste piccole sculture e i cammei: PAOLUCCI 2006, 15-17.

222PAOLUCCI 2006, 49-64.

223Londra, British Museum, 1865.7-12.72 (2-14 d. C., WALTERS 1926, nr. 3602). La piccola testa è stata rifilata e montata in un anello in tempi moderni, e non è quindi possibile stabilire con certezza quale fosse l'aspetto originario dell'oggetto. Si tratta però, probabilmente, di una gemma da anello analoga a quella, ugualmente di corniola, preservata intatta e ancora incastonata nel suo anello d'oro raffigurante in pronunciato altorilievo la madre di Tiberio, Livia, proveniente dal tesoro di Petescia (20 a. C. - 20 d. C., Berlino, Antikensammlung, FG 11066, PLATZ HORSTER 2012, 53-54, nr. 4).



riferisce in primo luogo a un'immagine di Tiberio realizzata in una *ectypa et eminente gemma*: solo in seguito si specifica che tale *imago* era un anello (**Fig. 5**)<sup>224</sup>. Quanto alle misteriose gemme adatte per realizzare le *ectypae sculpturae* di Plinio, la descrizione di tali minerali è troppo vaga per ricavarne dati utili. Se le pietre coinvolte si limitano al mormorio con le sue diverse specie, si tratta di pietre traslucide: il mormorio vero e proprio, proveniente dall'India e chiamato anche promnio, *nigerrimo colore*<sup>225</sup>, l'alessandrione caratterizzato dal colore del carbonchio mescolato al nero profondo del mormorio, il cipriota quando il colore che vi si mescola (o l'unica cromia, il testo non è chiaro) è quello della *sarda*. La descrizione di queste pietre, traslucide, con mescolanze (forse a strati sovrapposti?) di nero, rosso profondo e color mattone, non si distanzerebbe di molto dall'aspetto delle sardonici e delle onici usate per realizzare cammei dall'Ellenismo a tutta la romanità (e oltre), ma con l'inammissibile mancanza del

224Quella degli anelli interamente intagliati in "minerali" preziosi è una classe relativamente ricca, sulla quale il dibattito è ancora aperto in particolare quanto alla cronologia (che sembra comunque attestarsi tra la seconda metà del I secolo a. C. per giungere almeno fino alla metà del II secolo d. C.: GAGETTI 2001, 228) e specialmente alla destinazione d'uso (discussione delle varie ipotesi in GAGETTI 2001, 297-307). La stragrande maggioranza di questi anelli, rinvenuti perlopiù in contesti funerari, risulta realizzata nella muliebre ambra, sebbene non manchino esempi intagliati nel cristallo di rocca (come l'anello recante il busto di una nobildonna e databile all'età traianea proveniente da una necropoli longobarda di Nocera Umbra, Roma, Museo Nazionale dell'Alto Medioevo, GAGETTI 2001, cat. 66) o, in misura minore, nel calcedonio e in altri materiali. Al di là della possibilità di un uso non esclusivamente funerario di tali oggetti, bisogna però riconoscere che quando si incontrano teste o busti a ritratto, essi raffigurano esclusivamente figure (o divinità) femminili (una settantina sui più di trecento esemplari considerati da GAGETTI 2001), un'ulteriore indizio della loro destinazione muliebre, anche quando non ricavati in ambra. Esistono però indizi dell'esistenza di anelli ad altorilievo non strettamente connessi all'uso femminile: un anello con castone configurato a testa maschile barbata arcaizzante e uno con testa maschile giovanile ad altissimo rilievo sono difatti raffigurati (anche se, ovviamente, non possiamo sapere se fossero intesi di metallo, interamente ricavati in un minerale o ibridi) rispettivamente su di un'agata databile al I secolo d. C. e su un diaspro giallo databile al I-II secolo d. C. conservati all'Aja, Royal Coin Cabinet (MAASKANT KLEIBRINK 1978, nrr. 571 e 767).

225BALL 1950, 322 vi identifica il moderno quarzo morione, un quarzo *fumé* dalla colorazione particolarmente scura che deriva il suo nome proprio da un'erronea lettura del nome della pietra pliniana.

bianco<sup>226</sup>, che quasi invariabilmente è la tinta fondamentale su cui si basa la definizione dell'immagine, in contrasto con gli strati inferiori scuri, siano essi rossastri o bruni in varie sfumature del marrone, del bluastro o del nero<sup>227</sup>.

Queste inafferrabili gemme appartengono alle "alfabetiche", e Plinio non doveva averne alcuna conoscenza diretta. È molto probabile che egli abbia tratto anche la notizia della loro lavorazione dalle sue fonti, forse da Senocrate, che viene citato nel passo a proposito della provenienza anche alpina di tali pietre, in aggiunta a Tiro e alla Galazia. Certamente, se Plinio avesse riconosciuto in tali pietre la materia prima di quelle numerose gemme e di quelle eccezionali suppellettili a cammeo tanto apprezzate alla sua epoca da essere anche replicate in vetro, certo esse avrebbero occupato una posizione di tutt'altro rilievo nella sua enciclopedia.

Se vogliamo cercare traccia nell'enciclopedia pliniana di questa fondamentale branca della glittica antica (almeno agli occhi dei moderni), il mormorio con le sue *ectypae sculpturae* non sembra il candidato più plausibile. Verosimilmente, si trattava semplicemente di un'indicazione che Plinio attingeva alla sua fonte greca (Senocrate di Efeso?) assieme al termine, in greco oltremodo banale, ivi impiegato per indicare che tali pietre venivano lavorate e intagliate, senza ulteriori specificazioni<sup>228</sup>.

---

226In *NH* XXXVII, 197 Plinio, descrivendo il procedimento per contraffare la *sarda*, registra come essa fosse ottenuta tramite l'unione di tre pietre diverse, una rossa, una bianca e una nera (I. 2. 13). Si tratta forse della combinazione di tre gemme (una nera alla base, una bianca striata di nero nel mezzo e una bianca sfumata di rosso sulla superficie) che orna, montata in oro a forma di occhio, assieme a un "giacinto" e a un'ametista, la preziosa collana nuziale di Calligone in Ach. Tat. II, 11, 3 (sulla collana: GARSON 1978, 85-86 e MORALES 2004, 141-142).

227In alcuni rari casi il rapporto è invertito, e sullo sfondo chiaro risaltano le figure realizzate nei più scuri strati superiori (e. g. cammeo di sardonice con aquila datato al 27 a. C., Vienna, Kunsthistorisches Museum, Antikensammlung, IXa 26, LAPATIN 2015, 251, nr. 110, e cammeo in *sardonyx* con centauro che porta un cratere sulle spalle, I secolo a. C., Napoli, Museo Archeologico Nazionale, 25889, PANNUTI 1983, 199-200, nr. 167).

228Sull'ambiguità di τύπος, termine di ampio interesse per gli storici dell'arte antica che in campo artistico può riferirsi sia a rilievi sia a incisioni (e, secondo alcune ipotesi, anche a calchi, modelli e schizzi): POLLITT 1974, 272-193. Anche ἔκτυπος, spesso impiegato come semplice sinonimo di τύπος, condivide le medesime ambiguità: POLLITT 1974, 292-293.

Per quanto riguarda le suppellettili di sardonice od onice lavorate a cammeo, secondo varie ipotesi esse coincidono con (o forse si celano tra) i *myrrhina*<sup>229</sup>. Quanto ai cammei non conformati a recipienti ma nella forma di gemme da anello o placche di maggiori dimensioni come i famosi cammei celebrativi di età imperiale<sup>230</sup>, se Plinio davvero ne scrive nella sua enciclopedia lo fa probabilmente verso la conclusione del libro, dopo la fine della trattazione dei *gemmarum confessa genera*, riconoscendo a tale tecnica glittica una posizione intermedia tra la spontaneità naturale e la lavorazione artistica, una versione umana dell'*achates* di Pirro istoriato *sponte* con il collegio delle Muse e Apollo<sup>231</sup>.

Comunque sia, possiamo perlomeno osservare che gli oggetti che noi chiamiamo “cammei” non erano coinvolti agli occhi di Plinio nelle profonde dinamiche che coinvolgevano gli intagli, le gemme lisce e gli anelli. O, se lo erano, non godevano di un’identità specifica tale da essere esplicitamente distinti nelle “storie degli anelli e delle gemme” che introducono i libri trentatreesimo e trentasettesimo.

#### I. 2. 8 *Gemme senza funzione sigillare: le gemme delle donne*

Il libro trentasettesimo della *Naturalis Historia* si apre con la notizia di gemme che non vengono intagliate e che, così sottratte a quella funzione sigillare che è fine delle gemme, divengono per molti veicolo privilegiato per la contemplazione della natura nella sua forma più intensa e completa<sup>232</sup>. Per tale destinazione contemplativa piuttosto che sigillare sembrano essere trascelte solo *alcune* gemme (*quasdam*), quelle tra le gemme (*aliquas*) che si ritengono essere *extra pretia ulla taxationemque humanarum opum*, e la *contemplatio* per molti è possibile tramite una qualche gemma (*una aliqua gemma*), in un meraviglioso contrasto tra la maestà totale della natura e il minuscolo frammento di essa che ad alcuni basta per abbracciarne i vasti confini. Il passo è certo ambiguo, ma sembra di poter intuire

229Cfr. I. 3. 3. 1.

230Citazione d’obbligo almeno per la Gemma augustea (Vienna, Kunsthistorisches Museum, Antikensammlung, IXa 79) e il Grand Camée de France (Parigi, BnF, Cabinet des Médailles, 264).

231Cfr. I. 1. 5 e I. 2. 12.

232Cfr. I. 2. 1.

che tali gemme, eminenti per la loro varietà, i loro colori, il loro materiale e il loro *decor*, mantenute intatte e godute nella loro integrità, appartengano di preferenza ad alcune tipologie piuttosto che ad altre. Certamente, gemme del medesimo minerale potevano essere ora dotate di intagli e ora preferite lisce, e Plinio stesso, che attribuisce il successo del *sardonyx* alle sue ottime potenzialità sigillari, ricorda più volte come il *sardonyx* di Policrate fosse liscio, mentre registra vari casi di smeraldi eccezionalmente intagliati.

Se però vogliamo tentare un'identificazione per queste pietre "da *contemplatio*", le candidate in assoluto favorite sono le prime quattro (o cinque) dei *gemmarum confessa genera*: le prime per prestigio e valore<sup>233</sup>, escluse dall'intaglio, sono diamanti, perle, smeraldi, (berilli), opali. Del resto, per quanto riguarda gli smeraldi, si è già detto come Plinio in più occasioni li ritenga, per il loro colore e le loro proprietà ottiche, risparmiati dall'intaglio e prediletti come oggetto di contemplazione. E, come si è visto, queste quattro (o cinque) pietre condividono anche una seconda caratteristica, che ne organizza l'accorpamento: quella di essere preferite in particolar modo dalle donne.

Se l'uso dell'anello e del sigillo è, almeno nelle sue fasi più antiche, quasi esclusivo del genere maschile, risulta difficile credere che si tratti di un capriccio del caso che proprio le pietre per vario motivo sottratte alla funzione sigillare siano quelle prevalentemente associate al gusto muliebre. E al di fuori della *Naturalis Historia*? È possibile trovare conferme per questa tendenza anche in quello che possiamo ricostruire dei gusti dei ricchi romani e delle loro esigenti compagne?

Nella letteratura sono minoritari i casi in cui le diverse tipologie di pietre preziose sono distinte per specie invece che confuse in generiche collettività di *gemmae*, *lapides* o *lapilli*, di cui si esaltano globalmente i colori, la ricchezza e lo splendore senza che venga sentita la necessità di scendere nel dettaglio di una distinzione<sup>234</sup>.

---

233Sul criterio del valore economico come principio ordinatore di *NH XXXVII* (o, meglio, potremmo dire, come uno fra i numerosi criteri ordinatori di *NH XXXVII*): CITRONI MARCHETTI 2011, 188-189.

234Lo stesso si verifica anche nelle fonti a carattere documentario: per i gioielli ricordati nei papiri greco-romani si registra la generica presenza di pietre preziose, che non vengono però, se non molto raramente, distinte nelle loro specie (RUSSO 1999, 266-267). Distinte invece le perle (RUSSO 1999, 257-265).

Per questo motivo, quando si decide di distinguere una determinata specie, si tratta di una scelta tutt'altro che scontata, una scelta che si basa evidentemente sul riconoscimento di una particolare rilevanza della presenza di quella precisa gemma in quel preciso contesto. I casi in cui specifiche tipologie sono distinte nel contesto delle relazioni sociali dei primi secoli dell'Impero sono sufficientemente numerosi e significativi per poter tracciare un quadro convincente dell'uso proprio dei minerali principali.

La poesia, in particolare, pullula di ritratti di giovani amate dai gusti particolarmente costosi e di avide matrone alle quali si affiancano, come controparti maschili, personaggi di un grottesco *demi-monde* morbosamente ossessionato dal lusso e costantemente affaccendato nella sua volgare ostentazione. Lusso del quale, al fianco di altri beni, come l'oro, la porpora e i profumi, le gemme sono l'insegna più preziosa<sup>235</sup>.

Sull'acceso apprezzamento per questo genere di oggetti scherza Ottaviano Augusto in una lettera a Mecenate, che viene magniloquentemente interpellato con una serie di epiteti che lo vogliono *adamas supernas, Tiberinum margaritum, Cilneorum zmaragdus, iaspis figulorum, berullus Porsenae*, ai quali si aggiunge un ambiguo *carbunculus* che gli viene scherzosamente augurato<sup>236</sup>. L'accumulo di gemme (tutte ironicamente "corrette" da specificazioni che ne riconducono la provenienza ai luoghi, tutt'altro che esotici, familiari a Mecenate) è finalizzato alla riuscita caricatura del personaggio, notoriamente dedito a lussi eccessivi e scarsamente virili<sup>237</sup>. Espediente che con ogni probabilità Augusto ripropone per parodiare un componimento dello stesso Mecenate che, rivolgendosi a Orazio, accumula

235 Sul lusso come tema privilegiato della poesia augustea (e come componente fondamentale del contesto culturale in cui essa nasce e al quale si rivolge): GRIFFIN 1985, 1-29 (in particolare 12-13 sulla passione per gemme e gioielli).

236 Aug. *Ep.* 32 Malcovati. Per un'analisi del frammento e per i (pesanti) doppi sensi che vi si scovano, tra i quali compare quello relativo al *carbunculus*, dal doppio significato di gemma e pustola: GELSOMINO 1958.

237 Come sottolinea lo stesso Macr. *Sat.* II, 4, 12: *idem Augustus quia Maecenatem suum noverat stilo esse remisso, molli et dissoluto, talem se in epistulis quas ad eum scribebat saepius exhibebat, et contra castigationem loquendi, quam alias ille scribendo servabat, in epistula ad Maecenatem familiari plura in iocos effusa subtexit* (segue il frammento). Sull'effeminatezza di Mecenate, che diventa argomento di un gran numero di opere letterarie: WILLIAMS 2010<sup>2</sup>, 162-164 e 174-176.

iperbolicamente una lista di pietre preziose con intento parimenti scherzoso: *lucentes, mea vita, nec smaragdus / beryllos neque, Flacce mi, nitentes / nec percandida margarita quaero / nec quos Thynica lima perpolivit / anellos nec iaspis lapillos*<sup>238</sup> ...

Non sappiamo – il componimento si interrompe troppo presto – se questa teoria di gemme fosse da Mecenate riferita a qualche impresa poetica dell'amico Orazio, ma senz'altro Marziale sfrutta l'accumulo di pietre preziose per lodare l'ultima fatica letteraria di Stella, che porta più gemme nei suoi versi che sulle dita, evidentemente spesso sovraccariche di gioielli<sup>239</sup>: *sardonychas, zmaragdus, adamantas, iaspidas uno / versat in articulo Stella, Severe, meus. / Multas in digitis, plures in carmine gemmas / invenies: inde est haec, puto, culta manus*<sup>240</sup>.

Queste scintillanti sequele di gemme puntano all'ironica accumulazione retorica e certo mirano a burlarsi di personaggi conosciuti per l'ostentata passione per il lusso<sup>241</sup>. Nelle loro poesie e alle loro dita Ottaviano, Mecenate e Stella dispiegano il catalogo completo (o quasi) di tutte le varietà di gemme in voga all'epoca, siano esse maggiormente apprezzate dagli uomini o solitamente riservate alla gioielleria femminile.

Seguendo l'ordine stabilito da Plinio, il primo posto va al **diamante**. Esso è tra le pietre del misterioso gioiello di Stella e presta il suo prestigio giocosamente adriatico all'effeminato Mecenate, oggetto delle burle del suo imperatore. Un unico

---

238Maec. fr. 2. Courtney. Sul frammento: MATTIACCI 1995, 77-79.

239Nell'epigramma successivo (V, 12), Marziale indica al dito di Stella *decem puellas*: sebbene non sia chiaro come debba essere immaginato questo profluvio di gemme (dieci anelli separati? Un unico anello con dieci pietre? Una pietra con la raffigurazione di dieci figure femminili?), doveva sicuramente trattarsi di qualcosa di eccezionale e vistoso, dato che su di esso Marziale gioca la *pointe* del suo epigramma. HOWELL 1995, 89 propone, per esempio, che Mart. V, 11 e 12 si riferiscano al medesimo anello, e che quindi questo fantastico gioiello fosse carico di dieci pietre (comprendenti le tipologie elencate nel primo componimento) ciascuna intagliata con l'immagine di una *puella*. Per una più macchinosa interpretazione delle *decem puellae*, che sarebbero le amanti di Stella riflesse nella liscia superficie della gemma: VERDIÈRE 1969, 106-108.

240Mart. V, 11.

241Un'analisi di questi tre componimenti e in particolare del nesso tra gemme e poesia in relazione ai *Lithika* posidippeï in PETRAIN 2005.

diamante appare associato dalle fonti a personaggi maschili, senza che si registri nessuna più o meno velata allusione agli eccessi di un lusso effeminato: si tratta dell'*adamas gemma* che Nerva aveva donato a Traiano e che quest'ultimo aveva a sua volta regalato ad Adriano, alimentando così la sua speranza di succedergli<sup>242</sup>. È però un diamante femminile quello, *notissimus*, che attira l'attenzione di Giovenale, *exemplum* a un tempo dell'avidità e della scelleratezza delle sue due proprietarie: una moglie assillante tormenta il marito con richieste esose, e non paga di *grandia ... crystallina* e *maxima ... myrrhina* pretende anche l'acquisto del famoso diamante, *factus pretiosior* dall'essere stato al dito dell'incestuosa principessa cilicia Giulia Berenice, cui l'aveva donato il fratello e amante Erode Agrippa II<sup>243</sup>.

Al secondo posto le **perle**, nelle quali Plinio individua un appannaggio esclusivamente muliebre e che associate a personaggi maschili ne sottolineano inevitabilmente l'eseccabile effeminatezza. Esse sono davvero i *lictorese feminae*<sup>244</sup>, e lo sono a tal punto che, come scrive Quintiliano, farle indossare a un uomo, assieme ai monili e alla veste lunga (tutti *ornamenta feminarum*) sarebbe tanto assurdo quanto far indossare a una donna l'abbigliamento trionfale<sup>245</sup>, e agli occhi inorriditi di Seneca la *muliebris insania* gareggia con la *luxuria* maschile moltiplicando sempre più il numero di perle appese ai lobi<sup>246</sup>. La poesia (ma non solo!) è affollata

242Hist. Aug. *Hadr.* 3, 7.

243Iuv. 6, 155-160. Sul diamante, curiosamente, nessun'altra notizia, se non la conferma del suo valore incommensurabile (minuscolo ma più prezioso dell'oro in Manil. IV, 926). L'eccezionale durezza è condivisa con l'omonimo metallo, al quale di solito si fa riferimento con il termine *adamas* e l'aggettivo *adamantinus*, che entra a far parte del lessico poetico da Virgilio in poi (*OLD* s. v. *adamas*). Alla durezza inattaccabile dal ferro della pietra piuttosto che del metallo fa forse riferimento Sen. *Dial.* II, 3, 3.

244NH IX, 114: *hos digitis suspendere et binos ac ternos auribus feminarum gloria est, subeuntque luxuriae eius nomina externa, exquisita perditio nepotatu, si quidem, cum id fecere, crotalia appellant, ceu sono quoque gaudeant et collisu ipso margaritarum; cupiuntque iam et pauperes, lictorem feminae in publico unionem esse dictitantes. Quin et pedibus, nec crepidarum tantum obstragulis, set totis socculis addunt. Neque enim gestare iam margaritas, nisi calcent ac per uniones etiam ambulent, satis est.* Sulle perle come oggetti intimamente connessi al lusso femminile anche NH XI, 36; XIII, 91; XXXII, 23; XXXIII, 40 e XXXVII, 15.

245L'esempio della *mise* inadeguata mira a dimostrare l'assurdità della disarmonia tra lo stile dell'orazione e le tematiche trattate: Quint. *Inst.* XI, 1, 3.

246Sen. *Ben.* VII, 9, 4.

di matrone e fanciulle ornate di perle spesso con l'intento preciso di ammaliare e sedurre i loro amati<sup>247</sup> o che le ricevono e le pretendono dai loro mariti o amanti<sup>248</sup>, e tale è l'ossessione per questo genere di oggetti che la Gallia di Marziale si è addirittura scelta un nuovo dio su cui giurare, le *uniones*<sup>249</sup>. Quando le perle sono associate a personaggi maschili, l'intento è inevitabilmente quello di sottolinearne la rapacità indifferenziata<sup>250</sup> oppure la *luxuria* dispotica ed effeminata<sup>251</sup>, che diviene patologica quando, come il Claudio Esopo condannato da Plinio e da molti altri<sup>252</sup>, si arriva a berle sciolte nell'aceto<sup>253</sup>.

---

247In particolare Hor. *Epod.* 8, 13-14; Sen. *Con.* II, 5, 7; Publil. (?) *apud* Petron. 55, 6; Ov. *Ars* III, 130; Mart. IX, 2, 9. Nessun successo arride invece alla povera padrona di Esopo, tanto brutta che nessun uomo vuole toccarla nonostante si adorni di begli abiti, perle, oro e argento (Phaedr. *App.* 17, 3).

248Svet. *Iul.* 50, 2 e Varro *Men.* 283, 2. Lo sfortunato padre di una ragazzina morta prematuramente spenderà il denaro che sarebbe servito per dotarla di abiti, gemme e perle in vista dell'imminente matrimonio in incenso e balsami per la sepoltura (Plin. *Epist.* V, 16, 7).

249Mart. VIII, 81.

250Come Verre, che non si lascia sfuggire nulla delle opere d'arte e dei beni preziosi dei siciliani, nemmeno *ullam gemmam aut margaritam* (Cic. *Ver.* 2, 4, 1).

251L'orribile gesto di Cesare, che obbliga un anziano senatore, da lui appena graziato, a baciargli la ciabatta d'oro ricamata di perle, non è per niente sorprendente per chi ha trasformato la Repubblica in una *Persica civitas* (Sen. *Ben.* II, 12, 1-2). Era ben nota l'ossessione per il lusso di Cesare, che si prendeva una cura maniacale del proprio corpo e del proprio abbigliamento e che amava circondarsi di cose belle: si diceva che la conquista della Britannia avesse l'unico scopo di procurarsi perle, per le quali aveva una vera passione e che amava soppesare con le mani per scoprire quali fossero le più grosse. Questi e altri simili aneddoti sono riferiti da Svetonio contestualmente a quelli relativi all'intemperanza e ambiguità sessuale del generale (Svet. *Iul.* 45-52). Plinio si rivolge direttamente a Pompeo criticando inorridito il cattivo gusto del suo ritratto di perle, ancora più grave per un uomo valoroso come il generale, *e margaritis, Magne, tam prodiga re et feminis reperta, quas gerere te fas non sit, fieri tuos voltus?* (*NH* XXXVII, 15), che rende quasi scusabile l'uso di questi ornamenti muliebri da parte di Caligola, che assieme ad altri indumenti femminili indossava *socci* ornati di perle, e di Nerone, che faceva decorare di perle scettri, maschere e lettighe (*NH* XXXVII, 17).

252*Supra* n. 173.

253Oltre a questo sinistro personaggio, anche Caligola si abbandona, tra le molte, pure a questa dissolutezza (Svet. *Cal.* 37, 1).



Quanto agli **smeraldi**, Plinio riporta che essi erano le pietre predilette da Claudio assieme ai *sardoniches*: le mode maschili sono così volubili! Ma anche in questo caso, volgendo lo sguardo al di fuori della *Naturalis Historia*, appare chiaro come gli smeraldi siano quasi invariabilmente associati alla sfera femminile ed erotica. Essi figurano frequentemente tra i doni preferiti dalle avide mogli o amate<sup>254</sup>, accompagnati talvolta dalle perle<sup>255</sup> come nell'esosa *parure* di Lollia Paolina<sup>256</sup> criticata da Plinio, e l'abbinamento cromatico tra le due gemme doveva dunque risultare particolarmente gradito ai gusti dell'epoca<sup>257</sup>. Sinistri smeraldi fanno risplendere del loro *arcano ... igne* il più potente e funesto tra i monili del fascino muliebre, la collana di Armonia<sup>258</sup>. Pietre tanto femminili che anelli di smeraldo si annoverano tra gli orpelli muliebri che Ercole si abbassò a indossare al posto delle sue virili insegne per amore di Onfale<sup>259</sup>. Nei pochissimi casi in cui gli smeraldi sono associati a figure maschili, il tono del contesto è ironico<sup>260</sup> come quello degli elenchi atti a suscitare un senso di preziosa sazietà dei componimenti di Ottaviano Augusto, Mecenate e Marziale.

L'**opale**, alla cui bellezza cangiante Plinio tributa gli elogi più accesi, rimane stranamente escluso, perlomeno sotto questo nominativo, dalle gemme più ambite dai ricchi romani e dalle avide matrone che popolano satire ed elegie<sup>261</sup>. Esso

254Così le accese critiche di Lucr. IV, 1126; Hor. *Sat.* I, 2, 80; Publil. *apud* Petron. 55, 6; Tib. II, 4, 27; Prop. II, 26, 28; Mart. XI, 27, 10; Iuv. 6, 458.

255Hor. *Sat.* I, 2, 80 e Publil. *apud* Petron. 55, 6.

256NH IX, 117-119.

257Cfr. I. 1. 7, n. 76.

258Stat. *Theb.* II, 276.

259Passus *aptari digitis smaragdos* (Sen. *Phaed.* 319).

260Così la ricca donna matura che ricopre di doni, tra i quali smeraldi, il giovane amante imberbe di Mart. IV, 28, 4.

261La trattazione di Plinio è particolarmente confusa nel collegamento tra opale e pederote. In NH XXXVII, 84, si riporta che pederote è il nome alternativo per l'opale, sebbene per alcuni sia una gemma distinta, mentre in NH XXXVII, 124 pederote è il nome di una particolare qualità di ametista. Il pederote vero e proprio ricompare al primo posto tra le gemme bianche (descritto però con una serie di sfumature che richiamano da vicino la descrizione dell'opale) in NH XXXVII, 129-130 (su ulteriori difficoltà nei rapporti tra opale, pederote e ametista nella *Naturalis Historia*: EICHHOLZ 1962, 230, n. a). Isid. *Etym.* XVI, 12, 3 descrive l'opale come iridescente, senza alcun riferimento al pederote, che era già stato annoverato tra le gemme

appartiene all'elenco delle pietre preferite dalle donne, ma l'unico opale ricordato da Plinio (l'unico in assoluto la cui notizia sia giunta fino a noi) è quello bramato da Antonio e di cui Nonio era gelosissimo<sup>262</sup>.

I **berilli**, che Plinio osserva di aver incluso in questa lista per la natura simile a quella degli smeraldi, condividono probabilmente con essi anche l'apprezzamento tipicamente femminile, per quanto ci possono indicare le scarse occorrenze letterarie di questa gemma. Come i femminili smeraldi e le muliebri perle, anche i berilli sono associati all'effeminato Mecenate nei due componimenti precedentemente discussi, e appaiono incastonati in suppellettili d'oro incrostate d'ambra<sup>263</sup> (altra "gemma" di gusto muliebre<sup>264</sup>) a casa di Virrone, avido e maleducato malato di lusso tratteggiato in una satira di Giovenale<sup>265</sup>. Un personaggio non solo dedito a un lusso particolarmente gretto ma il cui nome, che ironicamente gioca su un'eroica virilità in lui scarsamente riscontrabile, tutto preoccupato com'è che qualche ospite sottragga le sue coppe o ne gratti via le gemme con l'unghia<sup>266</sup>, lo avvicina non certo casualmente a un altro losco personaggio tutt'altro che virile protagonista di un'altra satira<sup>267</sup>, il Virrone *mollis*

---

bianche al secondo posto dopo le perle (*Etym.* XVI, 10, 2). L'opale ricompare solo nei lapidari e nei testi magici. Damigeron-Evax 24 ne riporta solo gli usi magici, mentre Orph. *L.* 282 con *Kerygm.* 38 accostano nuovamente il nome pederote all'opale, derivando evidentemente questo collegamento dalla *Naturalis Historia* o da fonti comuni. Ci si aspetterebbe infatti che il pederote fosse caratterizzato da una colorazione porpora o rosseggiante piuttosto che bianca e iridescente, dal momento che tale termine, oltre a indicare varie specie vegetali, si riferisce al belletto vermiglio e, talvolta, a una tintura vegetale che produce un color porpora (*TLG s. v. παιδέρως*). Non sarà un caso che l'ametista-pederote, come riferisce Plinio, veniva chiamata anche "guancia di Venere". Non sappiamo se la pietra pederote che sporadicamente riaffiora in testi di varia natura avesse o meno qualche legame con l'opale. Così *P. Louvre* 2391 (IV secolo d. C., *PGM* III, 510), e così Hsch. II 56 e Phot. II 369, che identificano genericamente il pederote come σφραγίς. Nel VI secolo d. C. il pederote viene finalmente identificato con una pietra rossa piuttosto che bianca, l'*anthrax* (Cosmas Indic. *Topogr. Christ.* XI, 24).

262NH XXXVII, 81-82.

263Ipsa capaces / Heliadum crustas et inaequales berullo / Virro tenet phialas (Iuv. 5, 37-39).

264Cfr. I. 3. 3. 3.

265Iuv. 5.

266Iuv. 5, 39-40.

267Iuv. 9.

*avarus* di cui il cliente Nevolo lamenta l'indecente e tirchio comportamento nei suoi confronti<sup>268</sup>.

Solo un altro berillo ha fatto baluginare la sua funerea luce – tutta poetica - fino a noi: quello, solitario e offuscato dalle lugubri fiamme del rogo che è ancora al dito di Cinzia, proprio quello che era solita portare, quando la donna da poco sepolta ai margini di una strada rumorosa appare al disperato e insonne Properzio<sup>269</sup>.

Di passaggio, si può confermare la pertinenza agli interessi femminili anche dell'**ambra**, che Plinio ha trattato in precedenza tra le “gemme improprie” sottolineandone l'esclusivo apprezzamento da parte delle donne: impiegata per recipienti e suppellettili, l'oggetto d'ambra più frequentemente menzionato è la sfera di resina fossile da stringere fra le mani per sprigionarne la fragranza aromatica, oggetto tipicamente associato all'uso femminile<sup>270</sup>.

#### I. 2. 9 *Gemme per signare: le gemme degli uomini*

La prevalente pertinenza delle pietre prive funzione sigillare alla sfera femminile intuibile dalla disamina di Plinio è dunque pienamente confermata dalle fonti. E riguardo alle gemme preferite dagli uomini, quelle particolarmente apprezzate a Roma *quoniam solae prope gemmarum scalptae ceram non auferrent*, ovvero i **sardoniches**? Anche in questo caso, le satire di Persio e Giovenale e gli epigrammi di Marziale ci vengono in aiuto nella ricerca di conferme o smentite per questa classificazione pliniana.

Persio, come sempre virulento critico dei costumi contemporanei, indirizza la sua prima satira contro quei *declamatores* che sviliscono con ripugnanti e indecenti rappresentazioni pubbliche l'arte dell'oratoria e della poesia. Questo tipo umano che popola piazze e teatri si presenta vestito in modo eccessivamente accurato e

---

268MORTON BRAUND 1996, 284. Il fatto che i due protagonisti delle satire 5 e 9 portino lo stesso nome rafforza i legami tra i due componimenti e sottolinea reciprocamente il carattere vizioso dei due personaggi, entrambi tirchi ed effeminati. Non sembra trattarsi però dello stesso personaggio (COURTNEY 2013<sup>2</sup>, 373).

269Prop. IV, 7, 9.

270Sull'uso dell'ambra: I. 3. 3. 3.

appariscente, con la candida toga nuova *et natalicia tandem cum sardonyche*<sup>271</sup>. Questo *sardonyx* al dito, lamenta Giovenale, era divenuto addirittura un accessorio imprescindibile per chiunque volesse parlare con successo in pubblico tanto che, in un'epoca in cui ormai conta più l'apparenza che la sostanza, nessuno avrebbe dato a Cicerone duecento sesterzi se al suo dito non brillava un *anulus ingens*<sup>272</sup>, e per questo motivo uno scaltro avvocato, Paolo, *conducta ... agebat / sardonyche*, riuscendo con questo espediente a buon mercato a guadagnare di più dei meno avveduti e forse più capaci colleghi<sup>273</sup>.

L'anello con il *sardonyx* è un autentico *status symbol* che l'arricchito di turno ostenta davanti a tutto il teatro dal sedile in prima fila che gli spetta come novello *eques*, accessorio di primaria importanza della sua curatissima e nuovissima *toilette*: fino ai sedili di Marziale e dell'amico Rufo *lucet sardonychata manus*<sup>274</sup>. Allo stesso modo il liberto Zoilo si carica di un pesantissimo anello, in cui una libbra di metallo abbraccia la gemma e quasi soffoca un *miserum ... sardonycha*<sup>275</sup>: un tale oggetto, del tutto sproporzionato per essere portato alle dita, sarebbe stato più adeguato, non troppo tempo prima, come vincolo ai suoi stinchi di schiavo<sup>276</sup>.

A questi *sardonyches* esibiti come imprescindibili insegne di prestigio e divenuti anche – ingiustificatamente – garanzie di successo nelle cause legali e nell'arte letteraria, gran parte del valore sociale veniva dall'essere impiegati come sigilli. L'anello con *sardonyx* è *l'anello* per eccellenza – tra i molti, con varie pietre o meno, che si possono eventualmente possedere -, quello primariamente associato alla

---

271 Pers. 1, 16.

272 Iuv. 7, 139-140.

273 Iuv. 7, 143-149.

274 Mart. II, 29, 2. Si veda WILLIAMS 2004, 114-115.

275 Mart. XI, 37, 2.

276 Mart. XI, 37, 3-4. Si veda KAY 1985, 151-152, che ritiene che il *sardonyx* dell'anello di Zoilo serva in realtà ad arginare il divieto di portare anelli completamente d'oro, permessi solo a chi è nato libero. Zoilo, tuttavia, volendo passare per *eques*, oblitererebbe la pietra in una sovrabbondante montatura d'oro. Il *sardonyx* è però, come abbiamo visto, esso stesso un fondamentale *status symbol* che i *parvenus* romani non mancano di ostentare in ogni occasione. Zoilo evidentemente ha scelto, per sottolineare la sua recente ricchezza, una montatura eccessivamente ricca e barocca che, invece di esaltare la pietra come dovrebbe, finisce per soffocarla.

funzione di sigillo, con tutte le implicazioni che questo comporta<sup>277</sup>. Giovenale condanna il tipico caso del disonesto che rifiuta di riconoscere la propria calligrafia *gemmaque princeps / sardonychum, loculis quae custoditur eburnis*<sup>278</sup>, confermando, con Plinio, la prevalenza del *sardonyx* tra le gemme impiegate come sigillo<sup>279</sup>.

Se alle donne si faceva dono di perle e smeraldi, i *sardonyches* erano invece tipici doni maschili: quella che i *declamatores* tanto criticati da Persio ostentano durante le loro *performances* è una *natalicia sardonyx*, e sempre in occasione del compleanno, tra i vari e splendidi doni che il grande avvocato Restituto riceve dai clienti che si affannano a dimostrargli la loro gratitudine, egli si vede recapitare *veros sardonychas*<sup>280</sup>, dono della ragazza che ha vinto contro il marito grazie alla sua assistenza, che glielo porta di persona<sup>281</sup>. Di un *sardonyx* in dono si vanta Mancino, sfacciatamente fortunato, che sostiene di averlo ricevuto, con tre chiare bande concentriche e accompagnato da due gemme del colore del mare, dalle discutibili Bassa e Celia<sup>282</sup>. *Indi sardonyches* sono offerti in dono assieme a *scythae*

---

277Un passo di Ulpiano tramandato dai *Dig. Iust.* XLVIII, 20, 6 riporta un rescritto dell'imperatore Adriano a proposito dei *pannicularia*, ovvero gli effetti personali che il detenuto può portare in carcere con sé o che un condannato ha addosso quando viene condotto al supplizio e che, di solito, vengono destinati al boia come indennizzo o, come nel caso del passo in questione, destinati agli ufficiali e ai soldati o a entrare nel fisco. Stabilendo quali oggetti possano far parte dei *pannicularia*, Adriano esclude *aut sardonychica aut aliam gemmam magni pretii* che il condannato possa portare al dito. Appare evidente come il *sardonyx* sia ancora considerato la gemma *par excellence* dell'anello maschile. Sul passo: MINIERI 2011, 9-16.

278Iuv. 13, 138-139.

279NH XXXIII, 25.

280L'insistenza sulla genuinità dei *sardonyches* (Mart. IV, 61, 6; X, 87, 4, cui si aggiunge IX, 59, 19, dove Mamurra passa in rassegna tutte le botteghe millantando l'intenzione di compiere acquisti di lusso, tra i quali *sardonyches veri*, cfr. HENRIKSÉN 1999, 49-50) conferma la notizia pliniana che essi fossero spesso contraffatti tramite l'unione artificiale di tre pietre, ciascuna apprezzata di per sé, di colore diverso e uniforme: *ut sardonyches e ternis glutinentur gemmis ita, ut deprehendi ars non possit, aliunde nigro, aliunde candido, aliunde minio sumptis, omnibus in suo genere probatissimis* (NH XXXVII, 197). Cfr. anche *supra* n. 226.

281Mart. X, 87, 4.

282Mart. IV, 61, 6-8: *sardonycha verum lineisque ter cinctum / duasque similes fluctibus maris gemmas / dedisse Bassam Caeliamque iurasti*. Sulle caratteristiche di questo gioiello (e sulle due mittenti del dono, denigrate in altri componimenti di Marziale): SOLDEVILA 2006, 426-427.

*zmaragdi* e ad altri preziosi regali al tenero Luperco da parte di Chloe, che non riesce a negare niente al giovane amato che, approfittandosene, chiede e chiede e chiede<sup>283</sup>.

Come le perle nella testimonianza di vari autori, anche in altri epigrammi di Marziale i *sardoniches* appaiono associati agli smeraldi o a pietre verdi<sup>284</sup>. Secondo Plinio, Claudio aveva lanciato la moda di *sardoniches* e smeraldi<sup>285</sup>, e questa coppia di gemme appare direttamente connessa nell'anello donato a Mancino<sup>286</sup>: forse una

---

283 Mart. IV, 28, 4, anche *supra*, n. 260.

284 *Sardoniches* e smeraldi sono entrambi compresi tra le gemme alla mano e nei versi di Stella (Mart. V, 11, 1).

285 Il *Bambergensis* riporta che Claudio aveva lanciato la moda di indossare *smaragdus vel sardoniches*, mentre gli altri manoscritti riportano, al posto del *vel, et* o *aut*. Qual era esattamente la moda lanciata dall'imperatore? Plinio stesso ci informa subito dopo che i *sardoniches* erano in auge a Roma fin dai tempi di Scipione Africano, e dunque l'uso di indossarli non doveva essere certo una novità. La novità risiede evidentemente nell'abbinarli agli smeraldi, che sono invece una gemma apertamente femminile (e quindi *et*) oppure, più facilmente, nell'indossare oltre ai *sardoniches* tradizionali anche (*vel*) i femminili ed esotici smeraldi, sia che fossero indossati nello stesso momento (eventualmente incastonati in un medesimo anello come il *sardonix* con smeraldi di Mancino) o meno. Il brachilogico resoconto di Plinio, che connette a questa informazione la trattazione del *sardonix* (indicando come *autem* il suo uso fosse tipicamente romano e risalisse agli anni della Repubblica), sembra suggerire a prima vista che l'uso del *sardonix* fosse un effimero fatto di moda mentre invece è l'uso combinato dello smeraldo che si presenta come uno di quei capricci passeggeri che influenzano le scelte, così libere e fluttuanti, dei ricchi romani in fatto di gemme.

286 Queste *duae similes fluctibus maris gemmae* potrebbero essere smeraldi o berilli, che nella loro qualità più apprezzata, ci informa Plinio, *viriditatem maris puri imitantur* (NH XXXVII, 76), cfr. SOLDEVILA 2006, 427. A parte questa descrizione di Plinio, i berilli non sono mai esplicitamente associati al colore verde, che invece viene quasi puntualmente sottolineato a proposito degli smeraldi (*e. g.* Lucr. II, 805 e IV, 1126; Tib. II, 4, 27; Petron. 55, 5), la cui tinta verde è da Plinio più volte richiamata come termine di paragone per la cromia di altre gemme (NH XXXVII, 80; 84; 112; 115; 116; 118; 139). Non solo lo smeraldo è la pietra verde, ma il verde dello smeraldo è il verde *par excellence* (NH XXXVII, 62: *nam herbas quoque silentes frondesque avidae spectamus, smaragdus vero tanto libentius, quoniam nihil omnino viridius comparatum illis viret*), cfr. anche M. Ant. VII, 15 e I. 3. 2. 3. È più probabile, quindi, che quando si incontrano pietre anonime caratterizzate dal colore verde esse siano da identificare negli smeraldi piuttosto che nei più rari berilli che, almeno per quanto ci tramanda Plinio, presentavano altre sette tonalità oltre al verde (NH XXXVII, 76-77). Plinio stesso, del resto, connette il colore e la

sopravvivenza o un *revival* delle mode in voga per la generazione precedente? Smeraldi e *sardonyches* sono di nuovo associati da Marziale tra gli ipotetici doni preziosi che la sua amata dovrebbe essere in grado di meritare con la sua virtù (anche se in ogni caso lui certo non acconsentirebbe a tali richieste!)<sup>287</sup>: si tratta di uno dei due soli casi che vedono *sardonyches* associati a figure femminili del bel mondo romano. L'altro, nella celebre satira sesta di Giovenale: che fastidio la donna che ama il canto, sempre con gli strumenti in mano, e *densi radiant testudine tota / sardonyches*<sup>288</sup>! Questi *sardonyches* femminili non sono però investiti dei significati simbolici di quelli maschili: i *sardonyches pares* che l'ipotetica ragazza di Marziale potrebbe pretendere non sono forse nemmeno intesi come gemme da anello<sup>289</sup>, mentre quelli che brillano sulla lira della melomane, se sono davvero da intendere come incastonati nei numerosi anelli che ornano la mano della suonatrice e che brillano percorrendo lo strumento<sup>290</sup>, sarebbero giustificati dall'abitudine dei musicisti di sovraccaricarsi le mani di anelli splendenti (in questo caso, forse sottratti a un marito troppo indulgente) per sottolineare i movimenti delle dita e accrescere anche visivamente il fascino della *performance*<sup>291</sup>.

Le differenze di *usus* e di genere rientrano nell'ambigua e sfuggente "definizione" di *gemma* che possiamo desumere dall'organizzazione e da alcuni segnali disseminati nel trentasettesimo libro della *Naturalis Historia*. Uno sguardo al di fuori

---

cedevole trasparenza dello smeraldo a quella delle acque (*NH* XXXVII, 63), soprattutto per quanto riguarda i migliori, quelli scitici (*NH* XXXVII, 66).

287 Mart. XI, 27, 10.

288 Iuv. 6, 381-382.

289 Il fatto che siano qualificate come *pares* indica probabilmente che tali pietre sono identiche nella forma e nell'aspetto fra loro, e che si tratta quindi di vaghi da infilare in una collana o in un bracciale o pendenti simmetrici da appendere alle orecchie. Marziale stesso, riferendosi a due magnifiche *uniones* appartenenti a Postumilla, le qualifica come *formosos, niveos, pares, gemellos, / grandes* (Mart. XII, 49, 12-13). Cfr. anche *NH* IX, 121, dove la gemella della perla sciolta nell'aceto da Cleopatra, che la regina portava come orecchino, viene detta *unionis eius parem*.

290 COURTNEY 2013<sup>2</sup>, 270 sostiene questa interpretazione rigettando come irrilevante rispetto al contesto quella dello scoliasta, che interpretava i *sardonyches* come preziosa decorazione dello strumento (abitudine senz'altro confermata da altre fonti, come Luc. *Ind.* 8: II. 2. 6).

291 Si tratta dell'abitudine ricordata (e criticata) in *NH* XXXVII, 6-7. Cfr. HAWLEY 2007, 108-109.

dell'enciclopedia pliniana ci dà piena conferma di quelli che, limitandosi alla *Naturalis Historia*, rimanevano solo indizi, e ci rassicura nella convinzione che, riguardo a questi temi, Plinio si dimostra un testimone pienamente attendibile delle abitudini e delle mode della sua epoca. La presentazione delle gemme proposta da Plinio, con i suoi differenti elenchi, non risponde dunque (solo) alla praticità organizzativa, come spesso avviene in altri settori della sua opera, ma riflette qualità e usi specifici dei diversi minerali e una concezione precisa di questi oggetti, che perlomeno nelle sue linee generali appare condivisa con i suoi contemporanei: a Roma esiste una chiara distinzione funzionale e di genere tra le diverse tipologie di gemme, che separa i minerali propri della gemma da incastonare nell'anello signatorio da quelli adatti alla gioielleria che, agli occhi del romano dabbene, è (o meglio, dovrebbe essere) una prerogativa esclusivamente femminile. La distinzione dell'anello sigillare (maschile e femminile) rispetto a tutte le altre tipologie di gioielli è del resto apertamente riconosciuta e pedissequamente registrata nelle fonti giuridiche: l'anello per *signare* non rientra tra gli *ornamenta muliebria* in funzione della sua speciale *utilitas*<sup>292</sup>.

Resta solo da considerare quale sia il concetto di *gemma* rispetto a quello che *gemma* non è, pur condividendone molte fondamentali caratteristiche, e che Plinio escluderà deliberatamente dalla sua enciclopedia e così, in un certo senso, dal dominio stesso della natura o, perlomeno, da ciò che è utile e degno conoscere della natura. Qualche ulteriore dato sull'approccio pliniano alle gemme si potrà ricavare dalle differenze che oppongono nella *Naturalis Historia lapides e gemmae*, e il quadro sarà concluso con uno sguardo alle "gemme" che l'uomo crea da sé, rilevandovi o addirittura creandovi artificialmente quelle caratteristiche che ritiene più apprezzabili in questa classe di materiali.

---

<sup>292</sup>*Ornamenta muliebria sunt, quibus mulier ornatur, veluti in aures armillae viriolae anuli praeter signatorios et omnia, quae ad aliam rem nullam parantur, nisi corporis ornandi causa; quo ex numero etiam haec sunt: aurum gemmae lapilli, quia aliam nullam in se utilitatem habent* (Ulp. *Ad Sab. XLIV apud Dig. Iust. XXXIV, 2, 25*), cfr. anche *L, 16, 74 signatorius anulus 'ornamenti' appellatione non continetur*. Per la distinzione tra anelli gemmati - maschili e femminili - e il resto dei gioielli cfr. IV, n. 21.



## I. 2. 10 Gemmae vs lapides

Sunt et multo plures magisque monstrificae, quibus barbara dedere nomina confessi lapides esse, non gemmas. Nobis satis erit in his coarguisse dira mendacia Magorum.

*Ce ne sono anche molte altre e più prodigiose, alle quali hanno dato nomi barbari, tradendo il fatto che si tratta di pietre, e non di gemme. Ci basterà aver smascherato a questo proposito le orribili menzogne dei Magi<sup>293</sup>.*

Con questa constatazione Plinio chiude la sua descrizione delle gemme e giustifica la completezza della sua esposizione: tutte le pietre che non sono state registrate nel suo libro sono pietre che non vale la pena conoscere (o forse, anche che è meglio non conoscere)<sup>294</sup>.

Questa dichiarazione si basa su una distinzione tra *lapis* e *gemma* (e, di conseguenza, su un'implicita definizione dei due termini) che Plinio presuppone anche altrove ma che non ha ritenuto necessario esplicitare<sup>295</sup>. Anche in questo caso, si dovranno raccogliere i fragili e spesso contraddittori indizi per trovare di questa differenza una spiegazione che rimarrà tutt'altro che univoca<sup>296</sup>.

---

293NH XXXVII, 192.

294Su questo passo e sull'approccio di Plinio alla magia litica: III. 2. 2.

295Sui passi che indicano l'esistenza di questa differenza tra *lapis* e *gemma* nella *Naturalis Historia*: BUFFA GIOLITO 1994, 94-97.

296L'esistenza di questa distinzione tra *lapis* e *gemma* nella *Naturalis Historia* è rilevata già da DE SAINT DENIS 1972, 7-8, che non si addentra però in una spiegazione liquidandola come "simple apparement, mais en réalité boiteuse". Si noti, per esempio, che Plinio prima di questa distinzione tra *lapides* e *gemmae* e la dichiarazione di voler escludere i primi dalla sua trattazione, ha elencato alcune pietre accompagnate dalla precisazione "*lapis*" (così il *lapis amphidanes*, altro nome della crisocola, NH XXXVII, 147 e il *lapis catochitis*, NH XXXVII, 152): tali *lapides* compaiono in ogni caso esclusivamente nell'elenco alfabetico, quello che, come si è detto (I. 2. 4), raccoglie le pietre "fantastiche" o delle quali Plinio aveva conoscenza solo tramite le sue fonti, le pietre dei periegeti e dei Magi quantomai distanti dalla Roma contemporanea.

Qui, alla fine dell'interminabile lista delle gemme appartenenti ai *confessa ... genera*, molte delle quali accompagnate da scettici rilievi sulle loro presunte capacità magiche, la differenza tra *lapides* e *gemmae* è esplicitamente connessa alla pertinenza dei primi al dominio della magia, condizione che è sancita dai nomi di queste fantomatiche pietre<sup>297</sup>. A queste pietre difatti i Magi hanno dato un nome straniero, impronunciabile e difficile da registrare e catalogare, che non permetterebbe di risalire alla reale essenza della pietra come invece avviene per le gemme precedentemente trattate, per la quasi totalità identificate da un nome parlante di diretta derivazione greca<sup>298</sup>. Anche in questo, e non solo nelle millantate proprietà magiche, risiedono i *dira mendacia Magorum*. I nomi barbari marcano la lontananza di queste pietre dall'uso romano e dunque dagli interessi di Plinio e del suo pubblico: in questo senso, tali pietre sono *lapides* e non *gemmae*, e *lapides* che, a differenza di quelli descritti nel libro precedente, non meritano nemmeno di essere registrati e offerti alla conoscenza e all'uso dei lettori.

---

297Si presuppone senz'altro una sostanziale differenza dal punto di vista del valore (ROSATI *apud* CONTE 1988, 857, n. 4), ma questo non è il discrimine fondamentale tra le due categorie, piuttosto una sua conseguenza. Poco dopo Plinio infatti osserverà di aver trattato nel suo libro sia gemme "nobili" che "plebee", una distinzione che sembra adombrare la differenza di prezzo: *indicatis nobilibus gemmis, immo vero etiam plebeis*, distinguendone le specie più rare (NH XXXVII, 195).

298Si potrebbe obiettare a Plinio che la maggior parte delle gemme che ha trattato in precedenza e alle quali ha assegnato i primi posti, presentandole come le più pregiate e conosciute, portano nomi di derivazione orientale (la cui etimologia è sovente difficile da individuare anche per i linguisti moderni) che egli nemmeno tenta di spiegare: così lo smeraldo, l'opale, lo *sapirus*... Questi sì che sono *barbara nomina*! Eppure, sebbene si soffermi a spiegare decine e decine di nomi parlanti direttamente traslati dal greco (specialmente nell'elenco delle gemme "alfabetiche"), non una parola è spesa a proposito del nome di queste preziose gemme. Può darsi che tali nomi, tutti approdati al latino tramite il greco, fossero ormai tanto familiari da non necessitare di alcuna spiegazione (problematico però il caso dell'opale, per il quale il greco *ὀπάλλιος* conta poche attestazioni tutte successive alla *Naturalis Historia* e probabilmente in parte da questa derivate, cfr. I. 2. 8). Oppure, più probabilmente, per Plinio ricercare e svelare l'origine e il significato dei nomi delle gemme più comuni e note è faccenda di secondaria importanza, poiché in questi casi il nome importa poco, essendoci una precisa e univoca corrispondenza tra nomi e oggetti, conosciuti e noti a tutti nell'esperienza quotidiana.

Tra *lapides* e *gemmae* esiste una differenza e una certa contrapposizione, sebbene non si debba dimenticare che le *gemmae* partecipano della *lapidum natura* (e della medesima *morum insania*, anche se in un grado ancora superiore), come si rileva all'inizio del trentaseiesimo libro, che vale anche da introduzione alla coppia XXXVI-XXXVII dedicata ai minerali dopo la conclusione della disamina dei metalli:

Lapidum natura restat, hoc est praecipua morum insania, etiam ut gemmae cum sucinis atque crystallinis murrinisque sileantur.

*Rimane la natura delle pietre, ovvero la principale follia dei costumi, anche a tacere delle gemme con le ambre e i recipienti di cristallo e murra*<sup>299</sup>.

Anche da altri passaggi si può indirettamente desumere l'esistenza di una differenza tra *lapis* e *gemma*. In particolare, si contano due coppie di materiali tra i quali Plinio distingue un *lapis* (trattato nel libro trentaseiesimo) e una *gemma* (trattata nel libro trentasettesimo) caratterizzati dal medesimo nome. In questo caso, a un unico nome corrispondono due diversi soggetti nella realtà (o, forse, due diversi utilizzi della medesima materia minerale?)<sup>300</sup>.

---

299NH XXXVI, 1, cfr. anche NH XXXV, 1. Lo stesso accostamento di *gemmae* e *lapides* in un contesto di critica della *luxuria* in NH II, 207, che avvicina le due categorie sulla base della *varietas*: *gemmarum pictura tam multiplex, lapidum tam discolores maculae interque eos candor alicuius praeter lucem omnia excludens*.

300Queste non sono le uniche "ripetizioni" di una pietra nel libro dei *lapides* e in quello delle *gemmae*: l'aetite, per esempio, viene più volte ricordata come *lapis* in NH X, 12; XXX, 130; XXXVI, 149-151 per il suo legame con le aquile, nel cui nido viene rinvenuta, ed è presente come *aetitis* (*gemma*) in NH XXXVII, 187 dove il nome è ricondotto al colore dell'aquila dalla coda bianca. L'ematite, allo stesso modo, è ampiamente descritta come *lapis haematites* in NH XXIX, 124, XXXVI, 129-130, 144-148 e 158, e ricompare fugacemente come (*gemma*) *haematitis* in NH XXXVII, 169. Di questa pietra in precedenza si erano lungamente registrate le proprietà mediche, mentre in NH XXXVII Plinio acconsente a ricordarne gli usi magici *ad coarguendas Magorum insidias*, riferendo in particolare le istruzioni del babilonese Zachalia, *non contentus oculorum et iocineris medicina decorasse*.

Per quanto riguarda l'*onyx*, esso viene descritto tra i *lapides* in *NH* XXXVI, 59-60, dove se ne ricorda l'impiego, cronologicamente differenziato, per recipienti potori, gambe di letti e sedie, anfore e colonne. L'*onyx* riappare dunque in *NH* XXXVII, 90, "attirato" dal nome del *sardonix*, con un'importante precisazione: *hoc aliubi lapidis, hic gemmae vocabulum est*. È probabile che questa "duplicazione" dell'*onyx* Plinio la derivi da Sudine<sup>301</sup>, l'unica fonte riportata per entrambi gli *onychus*, che testimonia della Carmania come luogo d'origine del *lapis* (contrariamente ai *veteres* che ritenevano si trovasse esclusivamente in Arabia) e che offre una descrizione dell'aspetto estetico della *gemma*, di un candore simile a quello dell'unghia umana (che è anche una spiegazione del suo nome) al quale si aggiunge la tonalità del *chrysolithus*, quella della *sarda* e quella della *iaspis*. A proposito della *gemma onyx* Plinio riporta varie altre fonti, tutte relative all'aspetto di sottospecie di *onychus* provenienti da luoghi differenti: si tratta di descrizioni dettagliate fin nelle più sottili sfumature e venature che, come quella di Sudine, accostano l'apparenza dell'*onyx* a quella di altre gemme tra le più note.

Del *lapis onyx*, invece, si tace l'aspetto, e l'interesse è tutto sulla grandezza e sull'uso: la scoperta di blocchi di dimensioni sempre maggiori permette di sfruttarlo nella realizzazione di oggetti sempre più grandi, dal vasellame alle colonne monumentali<sup>302</sup>, manufatti tutti legati al lusso romano e per i quali la fonte è Cornelio Nepote<sup>303</sup>.

Per quanto riguarda l'ossidiana<sup>304</sup>, essa appare in qualità di *gemma* in *NH* XXXVII, 177: *de opsiano lapide diximus priore libro. Inveniuntur et gemmae eodem nomine ac colore non solum in Aethiopia Indiaque, sed etiam in Samnio et, ut aliqui putant,*

---

301Un indizio sul fatto che questa distinzione possa risalire a Sudine nella sequenza che introduce la sua testimonianza: *Sudines dicit in gemma esse candorem...*

302Le fonti ricordano l'*onyx* per gli stessi utilizzi testimoniati da Cornelio Nepote-Plinio (dalla realizzazione di pregiati contenitori di lusso per unguenti e bevande fino a preziosi elementi architettonici, *e. g.* Catull. 66, 82-83 e Stat. *Silv.* I, 2, 149).

303Come osserva CORSO *apud* CONTE 1988, 619, 59. 1, è molto probabile che la notizia sull'origine dell'*onyx* attribuita a Sudine Plinio la derivi direttamente da Nepote, da cui trae tutte le notizie a proposito della pietra, dal momento che il saggio babilonese non è citato tra le fonti di *NH* XXXVI.

304Sulle fonti antiche relative all'ossidiana e al suo uso in epoca storica: CERULEO 2008.

*in Hispania litoribus eius oceani.* Plinio non specifica alcuna caratteristica della *gemma*, rimandando così per la sua descrizione al *lapis* dello stesso nome<sup>305</sup> e aspetto, descritto nel dettaglio in *NH XXXVI, 196-197: in genere vitri et obsiana numerantur ad similitudinem lapidis, quem in Aethiopia invenit Obsius, nigerrimi coloris, aliquando et tralucidi, crassiore visu atque in speculis parietum pro imagine umbras reddente. Gemmas multi ex eo faciunt.* Segue un elenco di sculture di grandi dimensioni in *obsianus lapis* ben note a Plinio e ai suoi lettori (*vidimus*) e la notizia di una scultura raffigurante Menelao che Tiberio aveva restituito agli eliopolitani, *ex qua apparet antiquior materiae origo, nunc vitri similitudine interpolata.* La sezione dedicata a questo *lapis* si chiude con l'elenco dei luoghi in cui si rinviene, tratta da Senocrate di Efeso: *Xenocrates obsianum lapidem in India et in Samnio Italiae et ad oceanum in Hispania tradit nasci.*

La trattazione del *lapis obsianus* nel trentaseiesimo libro è inclusa nella disamina del vetro e delle sue varie tipologie, tanto che la produzione di un vetro del tutto simile viene ricordata anche alla fine della sezione, *fit et tincturae genere obsianum ad escaria vasa*, subito prima della menzione di un vetro opaco e rosseggiante chiamato *haematinum* e delle tipologie di pietre preziose imitate in vetro<sup>306</sup>, seguite da un cenno a quei pregiati calici in tutto simili a quelli di cristallo<sup>307</sup> che in seguito verranno ricordati per l'aver fatto salire il proprio prezzo senza avere però causato un abbassamento dei pregiati recipienti che intendevano imitare<sup>308</sup>.

L'ossidiana, di cui pur si ricordano le imitazioni in vetro, appartiene a questo contesto piuttosto che a quello degli altri *lapides* per l'essere essa stessa un vero e proprio vetro, con tutte le caratteristiche di quello artificiale<sup>309</sup>, e gran parte della

305 Quanto all'alternanza *opsiano lapide* in *NH XXXVII, 177* e *obsania, obsaniam imaginem*, ecc. in *NH XXXVI, 196-198*, BUFFA GIOLITO 1994, 97 avanza timidamente l'ipotesi (alquanto remota) che non si tratti di un errore della tradizione manoscritta (o, potremmo aggiungere, di una svista di Plinio stesso) ma che l'alternanza delle labiali *p* e *b* tra *opsianus lapis* e *obsiana gemma* possa essere un tentativo da parte di Plinio di distinguere i due materiali.

306 *Fit et album et murrina aut hyacinthos sappirosque imitatum et omnibus aliis coloribus, neque est alia nunc sequacior materia aut etiam picturae accommodatior* (*NH XXXVI, 198*).

307 *Maximus tamen honos in candido tralucetibus, quam proxima crystalli similitudine* (*NH XXXVI, 198*).

308 *NH XXXVII, 29*.

309 L'identificazione della pietra descritta da Plinio con il vetro vulcanico sembra sicura (DEVOTO-

trattazione riguarda la pietra naturale, non la sua imitazione creata dall'uomo. Sembra soprattutto chiaro che *gemmas multi ex eo faciunt* sia riferito alla pietra naturale e non alla sua imitazione<sup>310</sup>.

Le notizie riportate nel trentasettesimo libro si limitano ai luoghi di estrazione del minerale, che sono gli stessi riportati nel trentaseiesimo, Etiopia, India, Sannio, coste della Spagna, nello stesso ordine anche se secondo un'organizzazione diversa e senza che ne sia citata la fonte (Senocrate)<sup>311</sup>. Plinio non è in grado di raccontare nient'altro sull'*obsiana gemma* che non abbia già registrato a proposito dell'*obsianus lapis*. Evidentemente questa "duplicazione" dell'ossidiana è stata causata dalla notizia riportata nel trentaseiesimo libro, ovvero che *gemmas multi ex eo faciunt*, che Plinio deve aver trovato nelle sue fonti senza ulteriori dettagli. Questo dato lo ha spinto a ripetere la pietra nell'elenco delle gemme "alfabetiche" del trentasettesimo libro, dove le gemme che *si fanno dal lapis* vetroso diventano gemme che *si trovano*.

Nulla suggerisce che le *gemmae* di ossidiana a cui si allude nel trentasettesimo libro siano artificiali: può sembrare una precisazione oziosa, ma occorre specificarlo, perché è proprio su questa coppia di testi che M. F. Buffa Giolito imposta il suo principale argomento sulla differenza tra *lapides* e *gemmae* nella

---

MOLAYEM 1990, 142-146). L'ossidiana prende il nome da una lezione errata di questo passo di Plinio, che presuppone che il nome della pietra derivi non da *Obsius* ma da *obsidius*: *obsidiana* (CORSO *apud* CONTE 1988, 733, 196.1).

310Non è peraltro chiaro se all'imitazione in vetro artificiale della pietra naturale si faccia davvero riferimento anche all'inizio del passo e non solo alla fine (*NH XXXVI*, 198), subito prima degli elenchi delle varie gemme imitate con il vetro: *in genere vitri et obsiana numerantur ad similitudinem lapidis, quem in Aethiopia invenit Obsius* potrebbe significare semplicemente che gli *obsiana* fanno parte delle tipologie di vetro, per il loro essere simili alla pietra trovata da Obsio in Etiopia (episodio di cui non sappiamo altro) e che si può trovare, come si aggiunge in seguito, anche in altri luoghi, ma senza che si alluda anche qui a una sua imitazione artificiale. Sull'ipotesi di una derivazione del femminile singolare *obsiana (gemma)* dal neutro plurale *obsiana* di *NH XXXVI*, 196: BUFFA GIOLITO 1994, 97, n. 17.

311La diversa organizzazione che al *non solum* di Etiopia e India oppone il *sed etiam* del Sannio e – *ut aliqui putant* – delle coste spagnole è forse dovuta al fatto che Sannio e Spagna sono luoghi quantomai poco esotici per la provenienza di gemme, che di solito hanno nella lontana origine un motivo aggiuntivo di valore.

*Naturalis Historia*<sup>312</sup>. A fronte di un *opsianus lapis*, pietra naturale scoperta da Opsius in Etiopia, l'omonima *gemma* sarebbe una sua imitazione artificiale in vetro<sup>313</sup>. Da qui, anche in considerazione dei numerosi passi in cui Plinio registra le imitazioni di pietre preziose e le modalità per scovarle<sup>314</sup>, si rintraccia la differenza tra *lapis* e *gemma* nel fatto che *lapis* indicherebbe sempre una “pietra preziosa naturale”, mentre al contrario *gemma* “denota di per sé la pietra che è ritenuta preziosa, che ha comunque un soggettivo valore economico, indipendentemente dalla sua origine, per natura (vale a dire da un *lapis*) o per artificio: è una sorta di *vox media*, sempre di segno positivo in rapporto al valore di scambio; di segno positivo o negativo a seconda della valutazione moralistica individuale del fatto che sia naturale o artificiale”<sup>315</sup>.

Nel breve passo dedicato all'ossidiana nel trentasettesimo libro non c'è però nulla che possa supportare un'ipotesi del genere. Anzi, l'uso del verbo *inveniuntur* suggerisce che, almeno nella presentazione di Plinio, tali gemme erano prodotti assolutamente naturali. Semmai è il *lapis obsianus* a essere imitato in vetro (come, del resto, molti prodotti naturali, tra i quali le gemme *in primis*) ed è chiaro, dal testo del trentaseiesimo libro, che le gemme che *ex eo faciunt* non sono imitazioni in vetro del *lapis obsianus*. Significa, semplicemente, che dal *lapis obsianus* alcuni traggono gemme, tagliandolo nella forma e nella misura adeguata, dato che l'ossidiana si rinviene anche in blocchi così grandi da poterne ricavare le statue ricordate da Plinio<sup>316</sup>. Questa notizia ha poi creato la necessità di un'*obsiana gemma*, che non è una vera propria duplicazione ma piuttosto una ripetizione

---

312Dopo aver adombrato la possibilità (BUFFA GIOLITO 1994, 96) che anche rispetto all'*onyx lapis* e all'*onyx gemma* possa sussistere la medesima differenza.

313BUFFA GIOLITO 1994, 97.

314Un elenco in BUFFA GIOLITO 1994, 98-99, che discute assieme gemme artificiali e gemme false, sebbene per Plinio esse siano completamente diverse, cfr. rispettivamente I. 2. 12-13.

315BUFFA GIOLITO 1994, 100.

316Del resto, come lo stesso Plinio nota in seguito, a proposito dei modi per scoprire le gemme false, frammenti di *obsianae (gemmae?)* non scalfiscono le vere gemme, mentre lasciano graffi bianchi su quelle false (*NH XXXVII*, 200), riconoscendone così la non eccessiva durezza, condizione che certo ne facilitava la lavorazione.

(identici il nome e il colore, identici i luoghi d'origine), anche se qui le gemme *inveniuntur*.

Ciò che queste coppie di *lapides* e *gemmae*, quella dell'*onyx* e quella dell'ossidiana, ci indicano è semplicemente che la gemma è una forma specifica, con determinate dimensioni e tipologie<sup>317</sup>, senza alcuna distinzione basata sulla genuinità naturale del materiale. Non solo: queste “duplicazioni” da un lato mostrano una delle possibilità che Plinio ha a disposizione quando si trova a fronteggiare un prodotto naturale che può rientrare in più di una “categoria”, dall'altro evidenziano quanto sia fondamentale il prestigio e l'importanza della gemma, che non è solo un oggetto come un altro ricavabile da un minerale, ma che è tale da causare la “creazione” di una nuova specie minerale a sé.

L'*onyx* e l'ossidiana, con la loro duplice natura di *lapis* e *gemma*, indicano chiaramente come il presupposto di una gemma non fosse solo la forma e la dimensione dell'oggetto “finito”, ma anche il fatto che il minerale si rinvenisse in quantità limitate e in blocchi di piccole dimensioni. La gemma è il risultato finale, rifinito dall'uomo, ma è anche qualcosa che si trova in natura già in quelle forme e in quelle piccole dimensioni (*inveniuntur et gemmae*)<sup>318</sup>, e che appunto necessita solo di un limitato intervento artificiale<sup>319</sup>, quale non può essere, almeno appropriatamente, quello di ricavarla (*gemmas multi ex eo faciunt*)<sup>320</sup> da blocchi

---

317Di cui Plinio distinguerà le varie tipologie, diverse per grado di gradimento, in *NH* XXXVII, 196.

318Nel cuore dell'accesa critica contro la *luxuria* umana che spinge l'uomo a scavare le viscere della terra nell'affannosa e pericolosa ricerca di materiali preziosi, con intento moralisticamente ridicolizzante le gemme sono svilite al rango di *quosdam parvulos ... lapides: gemmas etiam et quosdam parvulos quaerimus lapides scrobibus in profundum actis* (*NH* II, 158).

319Forse per questo motivo il sandastro, secondo la testimonianza di Ismenia, è venduto a caro prezzo alla luce della sua fragilità, che ne impedisce ogni lavorazione (*NH* XXXVII, 101): evidentemente solo gli esemplari rinvenuti già della forma e della dimensione giusta potevano essere venduti come gemme, con una conseguente ricaduta sul prezzo. La draconite o draconzia, allo stesso modo, una volta che *gemmescit* nel cervello dei draghi, secondo Sotaco *nec postea politur aut artem admittit* (*NH* XXXVII, 158). Sulla pietra, oggetto di Posidipp. 15 AB: II. 3. 6. 2 *ad loc.*

320Anche la misteriosa gemma *eusebes*, nella folla delle “alfabetiche”, è ricavata da un *lapis* da cui si possono tagliare sedili: *eusebes ex eo lapide est, quo traditur in Tyro Herculis templo facta sedes, ex qua pii facile surgebant* (*NH* XXXVII, 161).



tanto enormi da tagliarne addirittura colonne monumentali<sup>321</sup>.

Per quello che è possibile evincere da questi ambigui passi dell'enciclopedia, quando Plinio contrappone *gemmae* e *lapides* i criteri che distinguono le due classi di oggetti riguardano da un lato l'aspetto formale della gemma, non solo una volta sottoposta a lavorazione ma anche al momento del rinvenimento (le gemme si trovano, quando un minerale è rinvenuto in quantità ingenti ed esemplari enormi certo se ne possono fare gemme, ma è una situazione che crea difficoltà e che causa uno "sdoppiamento" del minerale in *lapis* e *gemma*), dall'altro il ruolo che riveste per la società romana e l'uso che ne viene fatto. Per questo motivo, per esempio, una delle pietre che più affascinarono l'antichità, il magnete, che comparirà immancabilmente nei lapidari magici<sup>322</sup> al fianco delle altre gemme, è da Plinio anticipato al libro trentaseiesimo senza che nemmeno se ne registri uno sdoppiamento in *lapis* e *gemma*. Evidentemente Plinio non conosceva nessun uso del magnete tale da poterlo annoverare tra le gemme, nemmeno tra quelle "improprie"<sup>323</sup>.

---

321Altri minerali descritti nel trentasettesimo libro non subiscono simili "sdoppiamenti", sebbene Plinio registri il rinvenimento di blocchi di grandi dimensioni, da cui talvolta sono state ricavate statue che comunque non raggiungono grandezze colossali (e. g. la statua di Arsinoe in *topazus* alta quattro cubiti, *NH* XXXVII, 108, o l'immagine di Nerone di *iaspis* alta sedici onces, *NH* XXXVII, 118). L'unica eccezione sono gli smeraldi, a proposito dei quali si registrano blocchi, obelischi e statue di dimensioni eccezionali (*NH* XXXVII, 74-75). Si tratta però di prodotti di un Egitto lontano e misterioso, e Plinio prende le distanze da tali meraviglie registrandone tutte le fonti (SERBAT 1973). Non c'è stato dunque alcun bisogno di ipotizzare una versione *lapis* dello smeraldo, gemma peraltro tra le più nobili e conosciute. Le trenta colossali colonne di *onyx* della sala da pranzo di Callisto (*NH* XXXVI, 60) erano invece qualcosa di presente alla vista o almeno alla memoria di Plinio e del suo pubblico, così come le statue di ossidiana raffiguranti Augusto e quelle da lui dedicate nel tempio della Concordia (*NH* XXXVI, 196), e la grandezza e quantità degli esemplari rinvenuti e dell'uso che se ne poteva fare erano cosa nota e risaputa. Per questo si è sentita la necessità di trovare una collocazione adeguata a entrambe queste tipologie di uso, distinguendo un *lapis* da una *gemma*.

322Sull'uso magico del magnete: III. 3. 1 e 4.

323Il magnete compariva nella sezione che potremmo considerare dedicata alle gemme all'interno del *De lapidibus* di Teofrasto, ma esso vi sembra citato solo a motivo del suo potere attrattivo, che condivide con l'ambra e con il lincurio, considerato gemma a tutti gli effetti: I. 2. 11.

Quella tra *lapis* e *gemma* è una differenza legata all'*usus*, come quella che esclude le "gemme improprie" dai *gemmarum confessa genera*, e che crea all'interno di queste ultime un nucleo a sé per diamanti, smeraldi, perle, opali (e berilli), le gemme che non possono essere incise e il cui uso è particolarmente legato ai gusti femminili.

La distinzione tra *lapis* e *gemma* non è esclusiva di Plinio: spesso sinonimi, nella maggior parte dei casi in cui si indovina una differenza tra *gemmae* e *lapides* (o *lapilli*), l'opposizione sottintesa è quasi sicuramente quella tra le gemme vere e proprie e le perle<sup>324</sup>.

Ateio Capitone, nel suo resoconto sulla storia degli anelli precedentemente accennato, alterna il termine *gemmae* al termine *lapides*: *usus luxuriantis aetatis signaturas pretiosis gemmis coepit insculpere, et certatim haec omnis imitatio laccessivit, ut de augmento pretii, quo sculpendos lapides parassent, gloriarentur*<sup>325</sup>. In tal caso, se una differenza c'è, sembra che con *gemma* Capitone si riferisca al "materiale" *lapis* una volta sottoposto alla lavorazione. Una *gemma* è un *lapis* lavorato, intagliato e incastonato in un anello come sigillo<sup>326</sup>.

Più precisi i testi giuridici. I *Digesta* ci conservano l'unica esplicita testimonianza di una distinzione tra *lapilli* e *gemmae*, attribuita (tramite Masurio Sabino) al giurista tardo-repubblicano Servio Sulpicio Rufo:

Gemmae autem sunt perlucidae materiae, quas, ut refert Sabinus libris ad Vitellium, Servius a lapillis eo distinguebat, quod gemmae essent perlucidae materiae, velut smaragdi chrysolithi amethysti, lapilli autem contrariae superioribus naturae, ut obsidi, aventani.

---

324 E. g. sicuramente in Manil. IV, 399-400 (ma in V, 508 si tratta di gemme, *lapidum vivos miscere colores*), e quasi certamente Hor. *Carm.* III, 24, 48; Tib. I, 8, 39; Ov. *Med.* 20-22. Il fatto che le perle siano spesso nominate, in testi di varia natura, assieme alle gemme chiarisce come esse non fossero considerate gemme a tutti gli effetti. Cfr. Serv. *Aen.* I, 655: *sane multi separant gemmam a margarita, ut Cicero "nullam gemmam aut margaritam", et gemmas volunt dici diversi coloris, margaritas vero albas; vel gemmas integras, margaritas pertusas.*

325 At. Cap. Fr. 12 Strzelecki: *supra* n. 194.

326 Poco dopo però Capitone si riferisce alle gemme incastonate negli anelli, che si iniziano a portare alla mano sinistra per evitare di danneggiarle, come a *pretiosi lapides*. Le pietre appaiono rese preziose dall'aggiunta dell'intaglio.

Margaritas autem nec gemmis nec lapillis contineri satis constitisse ibidem Sabinus ait, quia concha apud rubrum mare et crescit et coalescit.

*Le gemme d'altra parte sono di materia traslucida: come riporta Sabino nei libri Ad Vitellium, Servio le distingueva dalle pietruzze proprio per questo, perché le gemme sono di materia traslucida, come gli smeraldi, i chrysolithi, le ametiste, mentre le pietruzze hanno una natura opposta a queste, come l'ossidiana, la veientana. Quanto alle perle, Sabino nello stesso passaggio dice che è sufficientemente chiaro che non sono incluse né fra le gemme né fra le pietruzze, perché le cresce e le consolida una conchiglia nel mar rosso<sup>327</sup>.*

È una distinzione tra *gemmae* e *lapilli* che si basa dunque esclusivamente sull'aspetto del minerale, traslucido per le prime (smeraldo, *chrysolithus*, ametista) e opaco per i secondi (ossidiana e veientana<sup>328</sup>), ma che esclude da entrambe le categorie la perla non sulla base dell'aspetto ma per il fatto che è generata da un essere vivente. Per Servio, l'ossidiana non è dunque una *gemma* ma un *lapis* non a motivo del suo *usus* o delle quantità in cui si rinviene ma esclusivamente sulla base del suo aspetto opaco<sup>329</sup>. Questo passo ci indica che dove *gemmae* e *lapides/lapilli* sono accostati a indicare le gemme e le perle, la distinzione si fondava con ogni probabilità sullo splendore opaco delle seconde rispetto a quello generalmente traslucido delle prime.

Che la caratteristica propria della gemma fosse lo splendore traslucido non è certo un'opinione isolata. Così Isidoro di Siviglia, che imposta l'etimologia a criterio

---

<sup>327</sup>*Dig. Iust. XXXIV, 2, 19, 17-18.*

<sup>328</sup>Mentre l'ossi(di)ana è da Plinio "sdoppiata" in *lapis* e *gemma*, la veientana figura invece tra le gemme vere e proprie (seppure tra le più misteriose "gemme alfabetiche"): *veientana Italica gemma est, Veis reperta, nigram materiam distinguente limite albo* (NH XXXVII, 184). La pietra, descritta su ispirazione di questo passo pliniano anche da Sol. 2, 44 e da Isid. *Etym.* XVI, 11, 5, non è identificabile.

<sup>329</sup>Quanto sia oscillante la distinzione tra *lapilli* e *gemmae* lo dimostra, e. g., l'osservazione di Vib. Seq. *Geogr. Flum.* 6: *Achates, Siciliae, qui pari nomine lapillos edit, unde gemmae fiunt.*

generativo della sua enciclopedia<sup>330</sup>, offre anche per le gemme una spiegazione, o meglio due:

Gemmae vocatae quod instar gummi transluceant. Pretiosi lapides ideo dicti sunt quia care valent, sive ut a vilibus discerni possint, seu quod rari sint. Omne enim quod rarum est magnum et pretiosum vocatur; sicut et in Samuelis volumine legitur: "Et sermo Domini pretiosus erat in Israel", hoc est rarus.

*Sono chiamate "gemme" perché sono traslucide a somiglianza della resina (sc. "gummi"). Sono dette "pietre preziose" perché valgono molto, sia per poter essere distinte dalle vili, sia perché sono rare. Infatti tutto ciò che è raro è chiamato grande e prezioso; così si legge anche nel Libro di Samuele: "E la parola di Dio era preziosa in Israele", cioè rara<sup>331</sup>.*

Come già Servio riteneva, secondo la testimonianza conservata dai *Digesta Iustiniani*, la caratteristica propria delle gemme è la *translucentia*, ricondotta etimologicamente a quella della resina<sup>332</sup>. Questa caratteristica non è però il discrimine tra *gemmae* e *lapides*, ma anzi *lapides* è un termine alternativo a *gemmae*, seppur accompagnato dalla specificazione *pretiosi*. Il primo termine, *gemma*, individua la gemma in base al suo aspetto, il secondo, *lapis pretiosus*, si riferisce direttamente al suo valore economico, in opposizione a *lapis vilis*. Valore che, secondo Isidoro, è dovuto alla rarità di tali minerali<sup>333</sup>.

Che "gemma" sia connesso a una forma e dimensione specifica è implicito nel termine stesso, che ha assunto tale significato a partire da quello originario di "germoglio", con il quale condivide non solo le dimensioni e l'aspetto protrudente,

---

330Su questo aspetto, FONTAINE 1978 e BARNEY-LEWIS-BEACH-BERGHOF 2006, 22-24.

331Isid. *Etym.* XVI, 6, 2.

332Cfr. anche Isid. *Etym.* XIV, 6, 7: *nascitur in ea (sc. a Gades, la moderna Cadiz) arbor similis palmae, cuius gummis infectum vitrum ceraunium gemmam reddit.*

333L'esempio biblico (ma con *diebus illis* invece che *in Israel*) rimanda a *Vulg. I Reg. 3, 1*: la chiamata divina di Samuele appare particolarmente eccezionale, poiché in quei giorni il Signore raramente si manifestava, con parole o apparizioni, agli uomini.

ma anche il colore spesso brillante e vivace<sup>334</sup>. Non è dunque una novità che Plinio associ *gemma* specificamente alla gemma da anello e, sebbene gemme si trovino incastonate, anche sotto la medesima forma, in altri gioielli od oggetti, l'anello rimane sede della gemma *par excellence*. La loro storia è intimamente legata a quella degli anelli, come Plinio e Ateio Capitone riportano, e strapparle alle loro sedi di elezione e quindi alle funzioni alle quali sono strettamente connesse rappresenta spesso una perversione lussuosa, specialmente quando è attuata dagli uomini. Il grottesco Virrone di Giovenale, con i suoi berilli incastonati in coppe d'oro incrostate d'ambra e le sue *iaspides*, delle quali è gelosissimo fino alla maleducazione, si abbandona a un'abitudine che non è certo isolata<sup>335</sup>: *nam Virro, ut multi, gemmas ad pocula transfert / a digitis, quas in vaginae fronte solebat / ponere zelotypo iuvenis praelatus Iarbae*<sup>336</sup>.

334ERNOUT-MEILLET 2001<sup>4</sup> s. v. *gemma*. Per lo sfruttamento poetico di questa ambiguità: TRINQUIER 2006, 234.

335Le gemme "passano" dalla loro sede più appropriata, gli anelli, alle suppellettili (seppur senza critica moraleggiante) in Mart. XIV, 109 a proposito di *calices gemmati* (*aspice. Quot digitos exiit iste calix!*) e Stat. *Silv.* I, 3, 49 (*aut dignas digitis contingere gemmas*).

336Iuv. 5, 43-45, con riferimento alla spada di Enea impreziosita da *iaspides* di Verg. *Aen.* IV, 261-262. Per l'interpretazione del passo e la *verve* polemica di Giovenale che fa delle *iaspides*, un tempo decorazione della spada dell'eroe e ora ornamento per le suppellettili di ricchi crapuloni, un simbolo della decadenza dei costumi: COURTNEY 2013<sup>2</sup>, 237 e SANTORELLI 2013, 90. Il riferimento al passo virgiliano è in realtà doppiamente scherzoso e va oltre questa prima e immediata lettura: non solo infatti le gemme sono passate dall'eroe Enea al discutibile Virrone, ma proprio quelle gemme connotavano nell'*Eneide*, abbinata a un mantello di porpora tiria ricamato d'oro, l'abbigliamento del troiano quando Mercurio lo sorprende dimentico della patria promessa e sedotto dalle mollezze cartaginesi. Il riferimento, tutt'altro che eroico, al *pater Aeneas* come a un *iuvenis* contrapposto a un geloso concorrente (sulla comicità del termine "*zelotypus*": SANTORELLI 2013, 92) ribalta la prospettiva su quella di Didone, che ha offerto le *iaspides* al giovane prediletto come pegno d'amore (e che con quella medesima spada gemmata si toglierà la vita abbandonata dall'amante), invertendo i ruoli tradizionali del dono erotico di gemme (come nel già discusso Mart. IV, 28, 4, dove *sardonyches* e femminei smeraldi sono offerti da un'attempata *glabraria* a un *tener* amante: cfr. *supra* nn. 260 e 283). Le *iaspides* sono dunque prerogativa di un lusso effeminato che non ha età e, già pegno d'amore e strumento di morte della regina fenicia, sui *pocula* di Virrone appaiono doppiamente sconvenienti, come del resto già lo erano sulla spada di Enea, resa meno virile da quel profluvio di pietre orientali donate da una donna innamorata.

Al di fuori della *Naturalis Historia* spesso non c'è una vera distinzione tra *lapis/lapillus* e *gemma*, e quando c'è essa riguarda il differente aspetto (legato al rapporto del minerale con la luce). All'epoca di Isidoro, le gemme sono ormai divenute solo decorazioni da aggiungere agli oggetti d'oro per accrescerne la bellezza e il valore, e oltre che per l'aspetto si caratterizzano in base al prezzo, derivato dalla rarità.

#### I. 2. 11 *Le "pietre straordinarie" di Teofrasto, De lapidibus*

Dei numerosi autori, in massima parte greci, che Plinio riconosce esplicitamente nella sua bibliografia, solo ad alcuni si dovevano trattati specificamente dedicati ai minerali. Molte informazioni Plinio le ricava dall'opera di poeti, storici, autori di periegesi<sup>337</sup>.

I *Περὶ λίθων* di Sotaco, di Senocrate di Efeso, di Sudine, di Demostrato, di Ismenia, di Giuba, di Callistrato, di Mitridate, di Olimpico, di Satiro e i molti altri che dovevano essere noti all'epoca di Plinio sono per noi perduti per sempre, e nella maggior parte dei casi le uniche testimonianze vengono dalle citazioni disseminate nell'enciclopedia di Plinio<sup>338</sup>.

L'unico trattato relativo alle pietre, preziose e non, che sia sopravvissuto fino a noi è il *De lapidibus* di Teofrasto<sup>339</sup>, che Plinio registra tra le sue fonti per il

---

337Per le fonti impiegate da Plinio per il trentasettesimo libro: KÖNIG-HOPP 2007<sup>2</sup>, 250-257.

338Sarebbe stato particolarmente interessante poter confrontare la trattazione di Plinio con quella di un suo contemporaneo, Senocrate di Efeso, alla cui opera Plinio attinge in più occasioni (*NH* XXXVII, 25; 27; 37; 40; 173). Per quello che si può ricostruire dai riferimenti di Plinio, Senocrate descriveva la natura di ogni minerale in maniera dettagliata, registrandone le sottospecie, le zone d'origine, il colore, la forma, il peso, la consistenza, gli impieghi e le qualità fisiche e medicinali.

339La datazione del trattato si aggira attorno al 315/314 a. C. o è di poco posteriore. A più riprese si è ipotizzato, senza stringenti argomenti, che quella che leggiamo non sia un'opera completa, ma che possa trattarsi di un corposo frammento o di una raccolta di *excerpta* elaborata in un periodo successivo. Su questo problema e su altri punti legati al lavoro e alle idee di Teofrasto in campo mineralogico, si veda l'introduzione di EICHHOLZ 1965, 1-54 alla sua edizione, che rimane a oggi la più aggiornata, e dalla quale sono tratti i passi teofrastei qui discussi. Sul

trentasettesimo libro e che cita più volte nel corso della trattazione<sup>340</sup>. Possiamo facilmente immaginare come tale testo, per il legame dell'autore con il suo illustre maestro, abbia sempre goduto di una notevole autorevolezza nell'approccio antico ai minerali, perlomeno per quegli autori che non fossero esclusivamente interessati alle virtù magiche e mediche delle pietre, la cui scienza andò pian piano a sedimentarsi nei lapidari magici che trasmisero gran parte delle nozioni antiche sulle pietre preziose al Medioevo<sup>341</sup>.

A Teofrasto dobbiamo dunque quello che fu verosimilmente il più notevole e influente trattato sui minerali dell'antichità, composto in una temperie politica, economica e culturale che riconosceva nelle pietre preziose un sempre più diffuso e irrinunciabile *status symbol*, a fronte del notevole incremento della disponibilità di questi oggetti e del decisivo aumento dell'assortimento conseguente alle conquiste di Alessandro<sup>342</sup>.

Il *De lapidibus* è frutto dell'approccio scientifico e razionale alla natura e alle sue creazioni, in questo caso ai minerali, messo a punto da Aristotele e perseguito dal suo allievo, approccio al quale già all'epoca se ne andavano affiancandosi altri di

---

trattato di Teofrasto e la sua importanza per lo studio dell'approccio scientifico ai minerali preziosi e alla loro lavorazione: PLANTZOS 1999, 7-8.

340 Teofrasto è espressamente citato varie volte come fonte di informazioni riportate nell'enciclopedia. Nel solo libro sulle gemme, per esempio, egli è esplicitamente citato cinque volte (NH XXXVII, 33; 53; 74; 97; 194), oltre a comparire nell'elenco delle fonti straniere del libro. Per EICHHOLZ 1965, 7 l'influsso del *De lapidibus* sulla *Naturalis Historia* potrebbe non essere diretto, ma mediato da testi intermedi, come il trattato di Sotaco, ugualmente annoverati da Plinio tra le sue fonti. Per quanto riguarda i legami tra le informazioni presenti nel *De lapidibus* e quelle in NH XXXVII si rimanda ai commenti e alle note che accompagnano le edizioni del testo di Teofrasto (CALEY-RICHARDS 1956, 63-222 ed EICHHOLZ 1965, 86-133) e di Plinio (BALL 1950, 203-327; EICHHOLZ 1962, 164-333; DE SAINT DENIS 1972, 131-188; KÖNIG-HOPP 2007<sup>2</sup>, 141-199) con l'aggiunta di EICHHOLZ 1967; DEVOTO-MOLAYEM 1990, *passim*; MOTTANA-NAPOLITANO 1997, 178-222 e HEALY 1999, 190-270.

341 Su questi testi e sull'interesse magico per le gemme: III.

342 *E. g.* per gli intagli di età ellenistica: PLANTZOS 1999, 36; per le gemme citate da Posidippo come mappatura dell'intera estensione dell'impero di Alessandro (e in seconda istanza, dei Tolomei): BING 2005. Anche il trattato di Teofrasto, che descrive minerali provenienti dalla Scizia e dalla Battriana, ha beneficiato delle conoscenze derivate dall'impresa militare di Alessandro.

natura nettamente diversa<sup>343</sup>. Sarà necessario porre anche a Teofrasto la stessa domanda che è stata posta a Plinio: che cos'è una gemma? E cosa distingue una *gemma* da un *lapis*? Quest'ultima domanda appare particolarmente significativa riguardo al *De lapidibus* che, a differenza di quanto avviene nella *Naturalis Historia* dove a *lapides* e *gemmae* sono dedicati due libri differenti, li comprende entrambi in un unico trattato, nel quale la distinzione principale è quella fra pietre e terre. Non solo. Questa domanda assume un valore particolare a fronte del fatto che la distinzione tra *gemma* e *lapis* è tutto sommato assente nella lingua greca, che non conosce un termine specifico paragonabile a *gemma*. Λίθος copre un vastissimo spettro di significati, e si è dunque sentita sovente la necessità di specificare il fatto che ci si sta riferendo a una gemma tramite l'aggiunta a λίθος o ψηφος o ψηφίς di aggettivi come τίμιος o πολυτελής (cfr. *lapides pretiosi* di Isidoro) o perlomeno preferendo l'uso dei diminutivi λιθαρίδιον, λιθάριον, ψηφίον, che ne mettono in risalto le piccole dimensioni<sup>344</sup>. Più vicino al concetto pliniano di *gemma* appare il termine σφραγίς (o σφραγίδιον), che talvolta può designare invece che la gemma intagliata atta a sigillare (σφραγίζειν) una gemma liscia e dunque inadatta a questa funzione, ma in ogni caso da anello o comunque tagliata in quella forma<sup>345</sup>. Ma d'altro canto σφραγίς, così legato all'atto del sigillare, mentre evidenzia gli aspetti formali e utilitari della gemma non ha invece alcun necessario legame con il materiale, che invece è fortemente presupposto da *gemma*<sup>346</sup>.

Non sembra dunque che sia stata avvertita la necessità di marcare, dal punto di vista terminologico, una chiara distinzione tra "gemma" e "pietra" se non segnalando saltuariamente le piccole dimensioni e l'alto valore economico della prima, oppure evidenziandone, con σφραγίς, la primaria funzione sigillare e la forma ma a discapito del fondamentale elemento della materia.

Quanto al trattato di Teofrasto, esso si apre con alcuni paragrafi teorici relativi alla formazione di pietre e terre. Mentre i metalli sono formati dall'acqua, di terra sono

---

343EICHHOLZ 1965, 7-8.

344Sui termini greci per "gemma": TLL VI. 2, 1754, 38-40, s. v. *gemma*.

345PLANTZOS 1996, 117.

346Σφραγίς può riferirsi a un sigillo di qualunque materiale (in particolare metallico) e dimensione, passando a indicare un ampio spettro di oggetti, caratterizzati da qualunque tipo di marchio o segno distintivo, e addirittura anche l'impressione lasciata dal sigillo (LSJ s. v. σφραγίς).



le pietre, incluse quelle dall'aspetto più straordinario (καὶ ὅσα λίθων εἶδη περιττότερα)<sup>347</sup>, e le terre. Si passa quindi a varie categorizzazioni, dal significato e dall'articolazione talvolta oscura e ripetitiva<sup>348</sup>, il cui principio generatore è quello di numerose ιδιότητες che si registrano molto più numerose nelle pietre che nelle terre. La discussione di queste ultime verrà dilazionata fino alla seconda parte del trattato<sup>349</sup>, mentre quella delle pietre occupa la prima parte e si sviluppa secondo successive distinzioni – spesso di oscuro rapporto reciproco – che assumono grossomodo come criterio distintivo quelle πολλαὶ διαφοραὶ elencate all'inizio della disamina. In comune con le terre, le διαφοραὶ delle pietre comprendono il colore, la viscidità, la levigatezza, la densità (σκληρότης μαλακότης γλισχρότης κραυρότης <πυκνότης> μανότης κουφότης βαρύτης καὶ ὅσα ἄλλα τοιαῦτα)<sup>350</sup>. Le pietre però possiedono, rispetto alle terre, delle peculiarità esclusive: alcune pietre sono difatti in grado di interagire con altre sostanze, influenzando su di esse o venendone o meno influenzate. Lo smeraldo è in grado, come ricorderà con qualche differenza anche Plinio, di comunicare il proprio colore all'acqua, ma proprietà di tale genere appartengono anche ad altri minerali come la pietra eraclea o la pietra lidia, in grado di testare l'oro e l'argento, o pietre in grado di pietrificare ciò che le circonda. La capacità di reagire o meno ad altre sostanze comprende, tra le varie possibilità, anche il fatto di poter essere o meno lavorate: γλυπτοὶ γὰρ ἔνιοι καὶ τορνευτοὶ καὶ πριστοί, τῶν δὲ οὐδὲ ὅλως ἄπτεται σιδήριον, ἐνίων δὲ κακῶς καὶ μόλις<sup>351</sup>.

Teofrasto quindi ripete nuovamente le caratteristiche che distinguono fra loro le diverse pietre, sostituendo alle precedenti γλισχρότης e πυκνότης due caratteristiche per certi versi analoghe ma maggiormente connesse alla possibilità o meno di lavorare determinati minerali, ovvero la σκληρότης e la μαλακότης, mantenendo inalterato il riferimento al colore e alla levigatezza. Ma, in particolare, in questo secondo riferimento alle peculiarità proprie delle pietre, si aggiunge che tali caratteristiche καὶ τᾶλλα τὰ τοιαῦτα fanno sì che esse siano eccezionali (δι' ὧν τὸ

---

347Thphr. *Lap.* 1.

348Le difficoltà sono di volta in volta segnalate dal commento di EICHHOLZ 1965.

349Thphr. *Lap.* 48-69.

350Thphr. *Lap.* 1.

351Thphr. *Lap.* 5.

περιττόν<sup>352</sup>). Queste caratteristiche sono però, almeno in alcuni casi, condivise da pietre di intere regioni, come avviene per i marmi di Paro, il pentelico, quello di Chio, Tebe e così via. Se queste caratteristiche che rendono alcune pietre speciali si rinvengono di frequente in pietre di intere regioni, ce ne sono però altre, ovvero quelle precedentemente descritte che si legano alla capacità di reagire o meno agli agenti e alle sostanze esterne, che non si ritrovano invece né in intere regioni né in masse di pietra né in pietre di grande formato.

A questo punto, finalmente, vengono per la prima volta introdotte le gemme come “categoria” distinta:

ἔνιοι δὲ καὶ σπάνιοι πάμπαν εἰσὶ καὶ μικροὶ καθάπερ ἢ τε σμάραγδος καὶ τὸ σάρδιον καὶ ὁ ἄνθραξ καὶ ἡ σάπφειρος καὶ σχεδὸν οἱ ἐν λόγῳ τῶν εἰς τὰ σφραγίδια γλυπτῶν.

*E alcune sono anche del tutto rare e piccole, come per esempio lo smeraldo e la “sarda” e l’anthrax e lo “zaffiro” e praticamente quelle che si annoverano<sup>353</sup> tra le pietre che si intagliano a sigillo<sup>354</sup>.*

I paragrafi successivi sono dedicati alle pietre che possiedono speciali caratteristiche nella capacità di reagire o meno al fuoco<sup>355</sup>. Tra queste compare anche l’*anthrax*, incombustibile e simile nella natura al diamante, ἐξ οὗ καὶ τὰ σφραγίδια γλύφουσιν, di colore rosso e che quando viene esposto al sole produce il colore del carbone infuocato. La pietra, importata da Cartagine e da Massilia, è estremamente costosa: τιμώτατον δ’ ὡς εἶπειν· μικρὸν γὰρ σφόδρα τεττάρκοντα χρυσῶν<sup>356</sup>.

---

352Con δι’ ὧν dei mss. piuttosto che διὸ di Aldus e Turnebus o διὰ di Furlanus: cfr. CALEY-RICHARDS 1956, 70.

353I mss. presentano una lacuna tra σχεδὸν e λόγον: οἱ ἐν λόγῳ è congettura di D. E. Eichholz, altre possibilità discusse in CALEY-RICHARDS 1956, 76.

354Thphr. *Lap.* 8.

355Thphr. *Lap.* 9-22.

356Thphr. *Lap.* 18-19.

È però dopo la disamina delle pietre che intrattengono particolari legami con il fuoco che si incontra una sezione che potremmo considerare propriamente dedicata alle gemme<sup>357</sup>. La sezione contiene difatti una corposa descrizione dello smeraldo, e altre pietre ivi citate o brevemente descritte sono la *iaspis*, lo “zaffiro”, il lincurio, l’ambra, il magnete, la *hyaloides*, l’*anthrax*, l’*omphax*, il cristallo di rocca, l’ametista, la *sarda*, il ciano, l’*onyx*, l’*achates*, la perla, la prasite, l’ematite, lo *xanthe*, il corallo.

Τῶν δὲ λίθων καὶ ἄλλαι <περιτταῖ> τυγχάνουσιν ἐξ ὧν καὶ τὰ σφραγίδια γλύφουσιν, αἱ μὲν τῇ ὄψει μόνον οἶον τὸ σάρδιον καὶ ἡ ἴασπις καὶ ἡ σάπφειρος· αὕτη δ' ἐστὶν ὡσπερ χρυσόπαστος.

*Anche altre pietre sono inusuali<sup>358</sup>, dalle quali si intagliano anche sigilli, alcune solo per l'aspetto, come la “sarda” e la iaspis e lo “zaffiro”: quest'ultimo è come punteggiato d'oro<sup>359</sup>.*

Lo smeraldo, invece, possiede anche δυνάμεις τινὰς che vengono descritte subito dopo, ricalcando parzialmente quanto Teofrasto aveva già registrato alcuni paragrafi prima: si tratta di considerazioni legate alle caratteristiche ottiche e al colore della pietra in parte sovrapponibili a quelle registrate da Plinio, ma con alcune differenze. L’alone colorato dello smeraldo, per esempio, si spande – in maniera differente a seconda della qualità e della grandezza della pietra – nell’acqua<sup>360</sup> e non nell’aria, come riporta Plinio<sup>361</sup>, e il potere rilassante del colore verde viene sfruttato non dagli incisori come indica Plinio<sup>362</sup> ma piuttosto da chi indossa sigilli di smeraldo, realizzati proprio per questo scopo, poiché tale gemma è πρὸς τὰ ὄμματα ἀγαθὴ<sup>363</sup>. Tra le varie informazioni riportate da Teofrasto, veniamo

---

357Thphr. *Lap.* 23-38.

358Con la ragionevole integrazione περιτταῖ di D. E. Eichholz (su cui EICHHOLZ 1965, 102).

359Thphr. *Lap.* 23.

360Thphr. *Lap.* 23.

361NH XXXVII, 63.

362NH XXXVII, 63.

363Thphr. *Lap.* 24. Sull’interpretazione di questo passo: CALEY-RICHARDS 1956, 99-100.

a sapere che questa pietra è solitamente σπανία και τὸ μέγεθος οὐ μεγάλη<sup>364</sup> e, a parte casi eccezionali, solo pochi esemplari raggiungono la misura di un sigillo<sup>365</sup>. Lo smeraldo deve però subire uno specifico trattamento per acquisire brillantezza (τὸ λαμπρόν), altrimenti rimane opaco<sup>366</sup>.

La seconda pietra è quel lincurio tanto bistrattato da Plinio<sup>367</sup>:

αὕτη τε δὴ περιττὴ τῆ δυνάμει και τὸ λυγγούριον· και γὰρ ἐκ τούτου γλύφεται τὰ σφραγίδια και ἔστι στερεωτάτη καθάπερ λίθος

*Questo (sc. lo smeraldo) è certo straordinario nel suo potere, e lo è anche il lincurio: difatti anche da quest'ultimo si intagliano sigilli ed è molto solido come una pietra*<sup>368</sup>.

La specificità del lincurio, molto trasparente (διαφανῆ τε σφόδρα) e freddo, è quella di attrarre oggetti. Questa “pietra” e le sue proprietà richiamano nella discussione anche l’ambra e la pietra dal più potente potere attrattivo, quella che attira il ferro (così viene definito ma non nominato il magnete<sup>369</sup>), και αὕτη σπανία και ὀλιγαχοῦ. Dopo lo smeraldo e le pietre “attrattive” si entra nel vivo di questa sezione con una lunga serie di pietre per le quali non si specifica un potere condiviso ma che appaiono accomunate fra loro e alle precedenti per il fatto di essere sfruttate per la realizzazione di sigilli:

ἐξ ὧν δὲ τὰ σφραγίδια ποιεῖται και ἄλλαι πλείους εἰσίν, οἷον ἢ θ' ὑαλοειδῆς, ἢ και ἔμφασιν ποιεῖ και διάφασιν, και τὸ ἀνθράκιον, και ἡ ὄμφαξ· ἔτι δὲ και ἡ κρύσταλλος και τὸ ἀμέθυσσον, ἄμφω δὲ διαφανῆ, εὐρίσκονται δὲ και αὗται και τὸ σάρδιον διακοπτομένων τινῶν πετρῶν.

---

364Thphr. *Lap.* 24.

365Thphr. *Lap.* 26. La maggior parte, di dimensioni inferiori, sono usati per saldare l’oro.

366Thphr. *Lap.* 27.

367NH XXXVII, 52-53.

368Thphr. *Lap.* 28.

369Che Teofrasto ha apparentemente denominato λίθος Ἡρακλεία in *Lap.* 4, cfr. CALEY-RICHARDS 1956, 117-118.

*Di pietre dalle quali si producono sigilli ce ne sono anche molte altre, come la hyaloides, che sia riflette sia è trasparente, e l'anthrakion, e l'omphax; e ancora il cristallo e l'ametista, entrambi trasparenti, e al pari della "sarda" si trovano spaccando determinate pietre<sup>370</sup>.*

Si osserva quindi l'esistenza di esemplari maschi e femmine di alcune pietre (*sarda*, lincurio, ciano), differenziati nell'aspetto (con le femmine più trasparenti e di colorazione meno intensa)<sup>371</sup>. La descrizione di queste pietre sessuate attira quella dell'*onyx*, caratterizzato dalla mistura di bianco e grigio in strati paralleli, dell'ametista, del colore del vino, e quindi un accenno all'*achates*, di cui si dice solo che è καλός, che si trova presso il fiume Achates in Sicilia e che πωλεῖται τίμιος<sup>372</sup>, fino ad arrivare a un'anonima pietra la cui straordinarietà fece sì che ne fosse intagliato un sigillo e che questo fosse offerto a un re<sup>373</sup>:

ἐν Λαμψάκῳ δέ ποτ' ἐν τοῖς χρυσείοις εὐρέθη θαυμαστὴ λίθος ἐξ ἧς  
ἀνενεχθείσης πρὸς Ἄστυρα (?) σφραγίδιον γλυφθὲν ἀνεπέμφθη βασιλεῖ διὰ  
τὸ περιττόν.

*A Lampsaco una volta si rinvenne nelle miniere d'oro una pietra meravigliosa, dalla quale, portata ad Astura<sup>374</sup>, fu intagliato un sigillo che*

---

370Thphr. Lap. 30.

371Thphr. Lap. 30-31.

372Thphr. Lap. 31.

373EICHHOLZ 1965, 110-111 discute la possibile identità di questo anonimo re, che alcuni hanno voluto identificare in Alessandro sulla base di NH XXXVII, 193 che riprende questo passo teofrasteo (*gemmae nascuntur et repente novae ac sine nominibus, sicut olim in metallis aurariis Lampsaci unam inventam, quae propter pulchritudinem Alexandro regi missa sit, auctor est Theophrastus*) ma che secondo D. E. Eichholz sarebbe piuttosto da identificare con un re persiano, ipoteticamente Dario I, mentre il nome di Alessandro sarebbe un'aggiunta pliniana.

374Secondo la correzione di Schneider. Sulla difficoltà di scoprire quale termine (probabilmente il nome della tappa intermedia del viaggio della pietra tra Lampsaco e la sede del re, misteriosa località nella quale la pietra fu intagliata a sigillo) si nasconda dietro il tradito στ(ρ)ᾶν: EICHHOLZ 1965, 110-111.

*fu offerto al re a motivo della sua singolarità*<sup>375</sup>.

La bellezza e la straordinarietà sono le caratteristiche delle pietre che Teofrasto ha appena descritto:

Καὶ αὐταὶ μὲν ἅμα τῷ καλῷ καὶ τὸ σπάνιον ἔχουσιν. Αἱ δὲ δὴ ἐκ τῆς Ἑλλάδος εὐτελέστεραι, οἷον τὸ ἀνθράκιον τὸ ἐξ Ὀρχομενοῦ τῆς Ἀρκαδίας.

*E queste (pietre) assieme alla bellezza hanno anche la rarità. Quelle dalla Grecia quindi sono più economiche, come l'anthrakion di Orcomeno in Arcadia*<sup>376</sup>

con il quale si realizzano specchi o le pietre di Corinto e Trezene, che vengono brevemente descritte. Di nuovo l'attenzione ritorna sulle pietre eccezionali, che sono quelle rare e che provengono da pochi luoghi, tutti esotici rispetto alla Grecia:

τὸ δ' ὅλον πολλοὶ τυγχάνουσιν οἱ τοιοῦτοι ἀλλ' οἱ περιττοὶ σπάνιοι καὶ ἐξ ὀλίγων τόπων, οἷον ἔκ τε Καρχηδόνας καὶ ἐκ τῶν περὶ Μασσαλίαν καὶ ἐξ Αἰγύπτου κατὰ τοὺς Καταδούπους καὶ Συήνην πρὸς Ἐλεφαντίνη πόλει καὶ ἐκ τῆς Ψεφῶ καλουμένης χώρας.

*E in generale ce ne sono molte (di pietre) di questo genere, mentre quelle eccezionali sono rare e (provengono) da poche località, come da Cartagine e dalle zone attorno a Massalia e dall'Egitto nei pressi delle Cateratte e di Siene presso la città di Elefantina e dalla regione chiamata Psefo*<sup>377</sup>.

Sono dunque nominate altre zone da cui provengono pietre, Cipro per *iaspides* e smeraldi e le adiacenze del deserto battriano per anonime pietre di piccole dimensioni impiegate negli intarsi.

---

375Thphr. *Lap.* 32.

376Thphr. *Lap.* 33.

377Thphr. *Lap.* 34.

Inaspettatamente, la notizia successiva riguarda la perla, presentata come un oggetto esotico e poco conosciuto<sup>378</sup>:

Τῶν σπουδαζομένων δὲ λίθων ἐστὶ καὶ ὁ μαργαρίτης καλούμενος, διαφανῆς μὲν τῇ φύσει, ποιοῦσι δ' ἐξ αὐτοῦ τοὺς πολυτελεῖς ὄρμους. Γίνεται δὲ ἐν ὄστρείῳ τινὶ παραπλησίῳ ταῖς πίνναις <πλὴν ἐλάττονι· μέγεθος δὲ ἡλίκον ἰχθύος ὀφθαλμὸς εὐμεγέθης>, φέρει δ' ἢ τε Ἰνδικὴ χώρα καὶ νῆσοί τινες τῶν ἐν τῇ Ἐρυθρᾷ.

*E tra le pietre preziose c'è anche quella che è chiamata perla, trasparente di natura<sup>379</sup>, con essa fanno le collane costose. Nasce in un'ostrica simile alle pinne <ma più piccola; ha la grandezza simile all'occhio di grandi dimensioni di un pesce><sup>380</sup>, le producono l'India e alcune isole nel Mar Rosso<sup>381</sup>.*

Quindi la conclusione: τὸ μὲν οὖν περιττὸν σχεδὸν ἐν ταύταις. Ma la trattazione di quelle che potremmo definire “gemme” non si conclude qui. Un altro gruppo di pietre difatti viene descritto in una sorta di appendice della discussione precedente<sup>382</sup>: εἰσὶ δὲ καὶ ἄλλαι τινές, quali l'avorio fossile, con segni neri e bianchi, lo “zaffiro”, scuro e non dissimile dalla tipologia maschile di ciano, e la prasite, del colore del *verdigris*. A queste si aggiungono l'ematite, di aspetto opaco e simile a sangue raggrumato, e la *xanthe*, biancastra piuttosto che gialla. Si aggiunge quindi il corallo, καὶ γὰρ τοῦθ' ὥσπερ λίθος, rosso e simile a una radice, che cresce in mare,

---

378Si tratta del più antico riferimento alle perle pervenutoci: EICHHOLZ 1965, 113. Anche Posidippo, del resto, registrando con accuratezza didascalica, a proposito di una conchiglia, οὖνομα μαργαρίτις (Posidipp. 11, 3 AB, su cui II. 3. 6. 2 *ad loc.*), suggerisce che le “gemme” di provenienza marina rimasero poco note ancora a lungo dopo il trattato di Teofrasto.

379Sorprendente la descrizione della perla come “trasparente”: forse Teofrasto non aveva mai visto un esemplare e commette un errore nell'interpretare le fonti che glielo descrivevano. Su questo punto, si veda il commento di EICHHOLZ 1965, 112-113.

380La frase relativa alla grandezza delle perle è assente nei codici del *De lapidibus*, ma riportata da Ateneo e Clemente Alessandrino, che citano questo passo: EICHHOLZ 1965, 113.

381Thphr. *Lap.* 36.

382Thphr. *Lap.* 37-38.

dal quale non è molto dissimile, nella natura, la canna indiana pietrificata<sup>383</sup>. Ma queste specie necessitano di un'indagine separata (ταῦτα μὲν οὖν ἄλλης σκέψεως), evidentemente a motivo della loro natura ibrida, minerale e vegetale.

Con queste "pietre" si conclude la sezione del *De lapidibus* che, potremmo dire, Teofrasto dedica alle gemme. Di seguito si tratteranno altri tipi di pietre, partendo da quelle che si rinvennero nelle miniere<sup>384</sup>, e alcune tra esse posseggono anch'esse qualità straordinarie come le pietre descritte in precedenza, in particolare quella di non reagire a forze estranee, e τὸ περιττὸν lo possiede il magnete, che per alcuni assomiglia all'argento<sup>385</sup>.

Queste, dunque, sono grossomodo le differenze caratteristiche e i poteri delle pietre<sup>386</sup>: l'ultima parte del trattato<sup>387</sup> sarà interamente dedicata alle terre, di cui sono a loro volta evidenziate le differenze caratteristiche, che sono minori in numero ma più peculiari. Delle terre, la maggior parte sono impiegate come pigmenti pittorici.

Anche da questa breve esposizione, si può notare come il tracciato del trattato mineralogico teofrasteo proceda in maniera tutt'altro che univoca e lineare. Nonostante i meandri argomentativi e le non sempre chiare ripetizioni, possiamo comunque estrapolarne una serie di dati e distinzioni precise utili a delinearne l'approccio nei confronti delle pietre preziose come nucleo separato all'interno della categoria delle pietre. A questo proposito, in un sistema che individua nella differenza e nella peculiarità il principio classificatorio primario del mondo minerale, assume un ruolo di eccezionale rilievo la nozione di τὸ περιττὸν. Ci sono tante pietre, distinte o accomunate fra loro dal fatto di presentare specifiche caratteristiche, ma solo alcune fra loro sono περιτταί. Tali pietre vengono così a costituire un nucleo a sé all'interno di quelle disseminate dal filosofo di Ereso, come si suggerisce già fin dall'apertura del trattato, dove altresì si chiarisce che esse

---

383 Si tratta probabilmente di una tipologia di bambù, da Teofrasto descritta in *HP IV*, 11, 13: CALEY-RICHARDS 1956, 142.

384 *Thphr. Lap.* 39-47.

385 *Thphr. Lap.* 41.

386 Αἱ μὲν οὖν τῶν λίθων διαφοραὶ καὶ δυνάμεις σχεδὸν εἰσὶν ἐν τούτοις (*Thphr. Lap.* 48).

387 *Thphr. Lap.* 48-69.



derivano dalla terra come tutte le altre<sup>388</sup>. Il τὸ περιττὸν appare legato al possesso di determinate caratteristiche relative a colore, durezza o morbidezza, levigatezza e di altre non specificate<sup>389</sup>. Le pietre straordinarie per queste caratteristiche possono però essere rinvenute in grandi quantità e in intere regioni, come vari tipi di marmi e pietre da costruzione, mentre la rarità e l'esiguità dei rinvenimenti sono proprie di pietre che posseggono la proprietà di reagire agli agenti esterni o al contrario di agire su di essi, come lo smeraldo, la *sarda*, l'*anthrax* e lo "zaffiro", ovvero quasi tutte le pietre che si intagliano a sigillo, e alcune si rinvencono all'interno di pietre spaccate, caratteristica che in seguito verrà ricondotta alla *sarda*, al cristallo e all'ametista<sup>390</sup>. Mentre smeraldo, *anthrax*, lincurio (περιττὴ τῆ δυνάμει) e ambra sono peculiari per il possesso di questo potere, altre pietre, come *sarda*, *iaspis* e "zaffiro", sono straordinarie solo per l'aspetto (τῆ ὄψει μόνον)<sup>391</sup>, e solo per l'aspetto, immaginiamo, sono straordinarie pietre di cui non si riportano qualità ma solo dati relativi alla loro apparenza: *hyaloides* (che però ha anche il potere di interagire con l'esterno, dal momento che è in grado di riflettere le immagini)<sup>392</sup>,

---

388Τῶν ἐν τῇ γῆ συνισταμένων τὰ μὲν ἐστὶν ὕδατος, τὰ δὲ γῆς. Ὑδατος μὲν τὰ μεταλλεύόμενα καθάπερ ἄργυρος καὶ χρυσὸς καὶ τᾶλλα, γῆς δὲ λίθος τε καὶ ὅσα λίθων εἶδη περιττότερα, καὶ εἴ τινες δὴ τῆς γῆς αὐτῆς ἰδιώτεραι φύσεις εἰσὶν ἢ χρώμασιν ἢ λειότησιν ἢ πυκνότησιν ἢ καὶ ἄλλῃ τινὶ δυνάμει (Thphr. *Lap.* 1).

389Le altre caratteristiche liquidate con καὶ τᾶλλα τὰ τοιαῦτα in Thphr. *Lap.* 6 sono verosimilmente quelle relative all'essere o meno intaccate da agenti e sostanze esterne, sulle quali Teofrasto torna più e più volte nel corso della parte del trattato dedicata alle pietre.

390Thphr. *Lap.* 30.

391Si evidenzia quindi una "svista" di Teofrasto che, in precedenza (Thphr. *Lap.* 8), quando introduce per la prima volta il concetto di "pietre da cui si traggono sigilli" associandolo alla proprietà di tali pietre di agire o meno su alcune sostanze, porta come esempio smeraldo, *sarda*, *anthrax* e "zaffiro". Di queste, *anthrax* e smeraldo sono effettivamente descritte in seguito come dotate di capacità di questo tipo, mentre *sarda* e "zaffiro" sono state evidentemente citate solo come casi esemplari di pietre da sigillo pur essendo straordinarie solo per l'aspetto, come si dirà in seguito.

392La *hyaloides*, che è a noi nota solo da questo passo teofrasteo, trasparente e dall'alto potere riflettente corrisponde forse a qualche tipologia di quarzo (CALEY-RICHARDS 1956, 119-120, dopo aver riassunto le varie proposte precedenti, avanzano la possibilità che si tratti di gemme vitree, mentre EICHHOLZ 1965, 109 ipotizza che si tratti di peridoto).

*anthrakion*<sup>393</sup>, *omphax*<sup>394</sup>, cristallo, ametista, *onyx*, *achates* e una misteriosa pietra che ci dobbiamo accontentare di sapere θαυμαστή. Queste pietre sono rare e belle, ne esistono anche in Grecia, ma un nesso preciso esiste tra la straordinarietà e la rarità, nonché la provenienza esotica.

La perla si pone in una posizione particolare. Per definirla, Teofrasto non si serve del consueto τὸ περιττὸν ma la definisce tra i σπουδαζόμενοι λίθοι. La perla chiaramente non era direttamente nota a Teofrasto, che clamorosamente la definisce trasparente. Pur perfettamente conscio del costo di questo oggetto, egli non riesce a definirne nemmeno una caratteristica tale da renderla “straordinaria” e spiegarne così l’attrattiva.

Le pietre finora descritte sono tutte o in massima parte caratterizzate dalla trasparenza<sup>395</sup> (addirittura anche la perla), mentre quelle trattate nella breve

---

393Quanto all’*anthrakion*, non è chiaro quali rapporti intrattenga con l’*anthrax*, la costosissima e incombustibile pietra “straordinaria” di Thphr. *Lap.* 18, e con l’*anthrakion* di Orcomeno in Arcadia, utilizzato per fare specchi, più scuro della “pietra di Chio” ed elencato tra le meno pregiate pietre di provenienza locale in Thphr. *Lap.* 33. L’*anthrakion* di Orcomeno è una pietra senz’altro diversa dal costosissimo *anthrax* da sigilli, ma con ogni probabilità non coincide nemmeno con l’*anthrakion* elencato sempre tra pietre da sigillo in Thphr. *Lap.* 30. Probabilmente l’uso del diminutivo in Thphr. *Lap.* 30 non indica una pietra diversa rispetto all’*anthrax* di Thphr. *Lap.* 18, di colore rosso e che produce l’effetto del carbone acceso quando viene posto sotto ai raggi del sole, dal quale si distingue sicuramente l’*anthrakion* di Orcomeno, meno pregiato e rinvenuto in esemplari di dimensioni maggiori. L’*anthrax* / *anthrakion* può probabilmente essere identificato con rubini, spinelli e soprattutto granati, tanto apprezzati nella glittica ellenistica (CALEY-RICHARDS 1956, 89-90, che ritiene invece (130-132) l’*anthrakion* di Thphr. *Lap.* 30 la medesima pietra rinvenuta a Orcomeno, da identificare forse con l’ossidiana).

394Dell’*omphax* non sappiamo nulla se non quello che indica il nome stesso, ovvero che presentava una certa somiglianza con l’uva acerba (II. 5. 2).

395Sicuramente trasparenti, secondo le parole di Teofrasto stesso, sono il lincurio, la misteriosa *hyaloides*, il cristallo, l’ametista, la *sarda*. L’*achates* può presentarsi anche traslucido. La *iaspis* non corrisponde alla pietra che attualmente porta il nome di “diaspro”, opaca: secondo varie fonti (tra cui NH XXXVII, 115 *viret et saepe tralucet iaspis*), la *iaspis* è spesso traslucida, ed è forse da identificare in varie qualità di calcedonio (CALEY-RICHARDS 1956, 107-108), cfr. I. 3. 3. 7. Dell’oscuro *omphax* Teofrasto non registra alcuna caratteristica: forse, del grappolo acerbo con cui condivide il nome, presenta non solo la tinta verdastra ma anche un certo grado di traslucenza (II. 5. 2). Lo smeraldo, con le sue proprietà ottiche, è verosimilmente ritenuto

“appendice” sono tutte opache: l’avorio fossile, lo “zaffiro” (la cui descrizione lo identifica nell’opaco lapislazzuli), la prasite, l’ematite e verosimilmente anche lo *xanthe*. Le due piante-pietre, corallo e bambù fossile (?) condividono anch’esse questa caratteristica.

Sembra dunque che esista un’opposizione tra pietre trasparenti e pietre opache, opposizione che verosimilmente si legava a un diverso grado di apprezzamento delle due categorie<sup>396</sup>. Tra le opache, lo “zaffiro” è l’unico a essere nominato anche in precedenza<sup>397</sup>, incluso nelle pietre “straordinarie” esclusivamente per l’aspetto, dalle quali si intagliano sigilli: si evince che la sua “straordinarietà” è dovuta alla picchiatura dorata.

Pur mancando una chiara e circoscritta definizione, appare chiaro come l’autore del *De lapidibus* riconosca a tutti gli effetti l’esistenza, potremmo dire, di *gemmae* distinte all’interno dei *lapides*. La prerogativa delle gemme di Teofrasto è quella della straordinarietà (τὸ περιττόν), dovuta a particolari δυνάμεις (specialmente nella possibilità di interagire o meno con l’ambiente circostante) o alla bellezza del loro aspetto, qualità che i *lapides* non posseggono. Le gemme sono caratterizzate dall’essere piccole, rare, di provenienza esotica (e quindi costose), e si può individuare una distinzione tra gemme traslucide, che sono la maggioranza, e pietre invece opache che appaiono, a parte lo “zaffiro”, meno apprezzate o forse solo meno diffuse e che non sembrano condividere il carattere di eccezionalità delle precedenti<sup>398</sup>.

---

trasparente da Teofrasto, come lo è da Plinio (*NH* XXXVII, 66). Quanto all’*anthrax* / *anthrakion*, esso è probabilmente da identificare con gemme rosse e “ardenti” come granati, rubini, spinelli (*supra* n. 393), tutte pietre traslucide.

396 CALEY-RICHARDS 1956, 135.

397 Thphr. *Lap.* 23. In *Lap.* 8 è annoverato assieme a smeraldo, *sarda* e *anthrax* tra le pietre molto rare e piccole.

398 Prasite e *xanthe* non sono note al di fuori del trattato di Teofrasto (sebbene, per quanto riguarda la seconda, SMITH 2004, 109-110 ipotizza che sia oggetto di Posidipp. 7 AB, dove il poeta di Pella peraltro “correggerebbe” l’affermazione di Teofrasto sul colore bianco piuttosto che giallo del minerale: II. 3. 6. 1 *ad loc.*). L’ematite sarà una delle pietre preferite dai lapidari magici e numerosi testi ne registrano un intenso uso medicinale, confermato anche dagli *specimina* concreti: III. 3. 4.

Una particolarità dell'approccio teofrasteo alle pietre preziose risiede nel fatto che ci sia un nesso indissolubile tra queste "pietre eccezionali", che possiamo tranquillamente chiamare *gemmae*, e il fatto che esse siano lavorate a sigillo. Immancabilmente, Teofrasto si riferisce alle gemme come alle pietre "dalle quali si intagliano σφραγίδες": chissà se Plinio subì la suggestione di questa "definizione" quando, a proposito delle *iaspides*, scriverà *sphragidas vocant, publico gemmarum nomine his tantum dato quoniam optime signent*<sup>399</sup>.

Teofrasto include così nel suo trattato sulle pietre e le terre, elementi del sottosuolo sviluppati a partire dalla terra, materiali che non dovrebbero assolutamente comparirvi, come il lincurio e la perla, ma la cui inclusione è giustificata, per il lincurio, dal fatto di essere solido e duro come la pietra e impiegato per realizzare sigilli<sup>400</sup> e, per la perla, semplicemente dal prezzo e dall'apprezzamento mondano per questo esotico e nuovo materiale, che non viene intagliato a sigillo ma piuttosto infilato in costose collane<sup>401</sup>.

Dunque, al dito si porta una pietra che deve essere eccezionale, perché bella (di una bellezza specialmente legata alla trasparenza) e perché dotata di caratteristiche

---

399NH XXXVII, 117.

400Trattando le pietre con poteri attrattivi, Teofrasto comincia dal lincurio, giustificando la sua inclusione tra le gemme in virtù della sua durezza e del fatto che se ne traggono sigilli, sebbene la sua origine sia animale. Quanto all'ambra, trattata di seguito in quanto accomunata al lincurio dalla capacità attrattiva, EICHHOLZ 1965, 109 fa notare come essa non condivida le medesime giustificazioni del lincurio, poiché non è dura e non se ne traggono solitamente sigilli, e come Teofrasto sia quindi costretto a ricorrere a una diversa giustificazione, ovvero che in Liguria l'ambra si estrae dal sottosuolo. Il magnete sarebbe incluso con più sicurezza in questo elenco perché, a differenza di ambra e lincurio, il suo *status* di pietra è certo e sicuro. Sul lincurio: *supra*, n. 84.

401Anche il corallo e il bambù fossile, "attratti" nella sezione delle pietre opache per il loro aspetto, non sono vere pietre, come Teofrasto regolarmente registra riconoscendo la necessità di una discussione separata per tali materiali, verosimilmente il suo perduto trattato sulle pietrificazioni (EICHHOLZ 1965, 114). L'avorio fossile può invece essere tranquillamente considerato una pietra, poiché viene rinvenuto sottoterra (ὁ τε ἑλέφας ὁ ὀρυκτός), tanto da essere considerato, come tutti i fossili animali, anch'esso un genuino prodotto della terra, secondo la testimonianza di Plinio (*Theophrastus et ebur fossile <e> candido et nigro inveniri et ossa e terra nasci inveniri que lapides osseos*, NH XXXVI, 134) che sembra risalire al perduto trattato teofrasteo sulle pietrificazioni (MAYOR 2011<sup>2</sup>, 209).

speciali che non sembrano direttamente legate alla funzione sigillare e ornamentale<sup>402</sup>, come avviene per gli smeraldi, apprezzati per le qualità ottiche e per l'influsso benefico sugli occhi, e per il costoso *anthrax*, incombustibile<sup>403</sup>. Nessuna informazione possiamo invece ricavare sulla lavorazione specifica di questi σφραγίδια, né sui soggetti eventualmente intagliati.

Anche per l'allievo di Aristotele dunque le gemme sono oggetti fortemente socializzati la cui essenza stessa è definita, talvolta più che da particolarità scientifiche, dall'uso che ne viene fatto dall'uomo, un uso che, ancor più che nella *Naturalis Historia*, è strettamente legato alla forma (e alla funzione) di σφραγίς, tanto che nessun altro tipo di utilizzo, nemmeno medico, viene registrato per nessuno di questi minerali<sup>404</sup>, né si riportano casi di pietre mirabili, per aspetto o grandezza, lasciate intatte come meraviglie naturali, nemmeno la pietra θαυμαστή dalle miniere di Lampsaco, che prima di essere inviata al sovrano viene rigorosamente intagliata a sigillo<sup>405</sup>. Possiamo dunque concludere che per Teofrasto le *gemmae* sono *sic et simpliciter* pietre eccezionali dalle quali si intagliano piccoli sigilli (σφραγίδιον<sup>406</sup>). Sorprendentemente, non siamo poi così

---

402La possibilità di essere lavorate (come l'impossibilità di esserlo) rientra tra le caratteristiche distintive delle diverse tipologie di pietre, eppure nessun accenno è esplicitamente fatto a questa caratteristica per le pietre eccezionali che si lavorano a sigillo, e nemmeno alcuna considerazione riguardo alla loro idoneità a lasciare una netta impressione nella cera o nell'argilla. Sorprende il fatto che lo "zaffiro"-lapislazzuli sia più volte elencato tra le pietre dalle quali si traggono sigilli mentre Plinio (*NH* XXXVII, 120) lo dirà inadatto all'incisione a motivo dei suoi granuli dorati.

403Anche Arist. *Mete.* 387b.

404EICHHOLZ 1965, 7. Il benefico effetto degli smeraldi sugli occhi è l'unica parziale eccezione, che tuttavia viene comunque legata all'uso sigillare di tali pietre.

405Si noti come Plinio riportando la notizia teofrastea elimini il passaggio della lavorazione a sigillo: I. 2. 12.

406Il diminutivo appare di diffusione quantomai rara al di fuori del trattato di Teofrasto. In Ar. *Th.* 427 si riferisce genericamente al sigillo di cui gli uomini si servono assieme ai catenacci per segregare in casa le mogli, mentre sicuramente a preziose gemme da ammirare in particolari condizioni di luce pensa Plu. *Cohib. ira* 462d, non è chiaro però se si intendano intagliate a sigillo o meno. Poll. V, 100 individua in σφραγίς e σφραγίδιον i termini riferiti ad anelli dotati di un σῆμα, sia che si tratti di un sigillo (ricavato nell'anello) che di una pietra, che si presuppone evidentemente intagliata (ἐν δὲ τοῖς δακτύλοις δακτύλιον δακτυλίδιον, σφραγίδα σφραγίδιον· οὕτω

lontani dalle pietre descritte in alcuni *lithika* di Posidippo, che tratteggia minerali eccezionali così profondamente calati nei rapporti interpersonali della corte alessandrina e che si dimostra un profondo conoscitore della discussione scientifica sui minerali<sup>407</sup>, ma che arriva a criticare esplicitamente i troppo rigidi ed esclusivi parametri teofrastei che permettono a un minerale di essere riconosciuto gemma a tutti gli effetti<sup>408</sup>.

## I. 2. 12 Fiunt verius quam nascuntur

Dopo aver terminato la descrizione di più di trecento minerali preziosi, siano essi “gemme improprie” oppure appartenenti ai *gemmarum confessa genera*, Plinio accenna alle pietre che consapevolmente decide di escludere dalla sua enciclopedia, i *lapides* la cui natura è denunciata dai *barbara nomina* e “gemme” che in realtà non esistono poiché ai nomi, moltiplicati dall’infinita potenzialità combinatoria degli *specimina* concreti, non corrispondono altrettante distinte varietà nel reale. Ma ci sono altre categorie di gemme alle quali Plinio fa riferimento negli ultimi paragrafi della sua disamina, ovvero le pietre artificiali, nettamente distinte dalle pietre false, che verranno descritte negli ultimi paragrafi all’unico scopo, Plinio rassicura, di permettere ai suoi lettori di non incorrere in truffe e raggiri.

Nel corso del libro si è fatto più volte riferimento alla lavorazione di determinate tipologie di pietre, che solo tramite accorgimenti specifici vedono esaltate ed

γὰρ τοὺς ἐπισήμους δακτυλίους ὀνόμαζον, τοὺς τὰ σήμαντρα ἢ λίθους ἐν αὐτοῖς ἔχοντας). Non è chiaro se si intenda sottolineare anche una distinzione tra σφραγίς e σφραγίδιον, in tal caso il primo anello-sigillo privo di pietra e il secondo anello-sigillo con gemma intagliata. La presenza di un’incisione caratterizza sicuramente il termine σφραγίδιον per Hsch. Δ 141, che oppone δακτύλιον e σφραγίδιον in base all’assenza o meno di incisione. Più numerose le attestazioni in papiri e iscrizioni, che poco però chiariscono quanto a un eventuale significato specifico del diminutivo di σφραγίς: si può notare che accanto a svariati σφραγίδια λίθινα se ne rintraccia anche uno d’avorio (IG II<sup>2</sup> 1424a, col. III, 308).

407Sull’influenza dei trattati scientifici nella poesia di Posidippo: GUTZWILLER 1995 e SMITH 2004.

408Su questo aspetto: II. 3. 6. 2 *ad* Posidipp. 16 AB e II. 3. 6. 4 *ad* Posidipp. 18 AB.

emendate da difetti le loro caratteristiche naturali. Così le impurità di alcuni cristalli sono occultate con un'abile *caelatura* dagli *artifices*<sup>409</sup>, mentre i berilli *poliuntur omnes sexangula figura artificum ingeniis, quoniam hebes unitate surda color repercussu angulorum excitetur, poiché aliter politi non habent fulgorem*<sup>410</sup>. I berilli nascono spigolosi e vengono resi artificialmente più belli. Perforati, se ne elimina l'opacità interna, alla quale va a sostituirsi il riverbero del gancio d'oro, e la trasparenza della pietra viene esaltata dall'assottigliamento dello spessore: *quidam et angulosos statim putant nasci et perforatos gratiores fieri medulla candoris exempta additoque auri repercussu aut omnino castrata perspicuitati crassitudine*<sup>411</sup>. Per quanto riguarda i *carbunculi*, diviene perfino difficile distinguerne le varie specie, dal momento che l'artificio è così estremo che essi assumono forzosamente tramite apposite montature una caratteristica che naturalmente non hanno, quella della traslucenza: *nec est aliud difficilius quam discernere haec genera; tanta est in iis occasio artis, subditis per quae tralucere cogantur*<sup>412</sup>. Una montatura particolare contribuisce a esaltare le tonalità delle traslucide *sardae* che, a seconda della tipologia, vengono montate su laminette d'oro o d'argento<sup>413</sup>. Al contrario, quando ci si imbatte in un esemplare perfetto, si preferisce esaltare ed evidenziare la spontaneità naturale di tale perfezione astenendosi da ogni lavorazione: così per i cristalli puri (*acenteta*), che saranno sì trasformati in recipienti ma senza alcun tipo di cesellatura (con la quale di solito si nascondono le imperfezioni del minerale), così da garantire ed esaltare la genuina purezza della pietra e il maggior pregio dell'oggetto<sup>414</sup>. I berilli perfetti, allo stesso modo, secondo l'uso degli Indiani non vengono perforati ma montati in oro imbrigliandone solo le estremità, mostrando così che non è stato necessario eliminarne artificialmente il midollo bianco per esaltarne la trasparenza: *convenit non oportere perforari*

---

409NH XXXVII, 28.

410NH XXXVII, 76.

411NH XXXVII, 79.

412NH XXXVII, 98.

413NH XXXVII, 105-106.

414Cfr. Fronto *De fer. Als.* 3, 2 (*neque enim me decet, qui sim tam homo doctus, volgi verbis Falernum vinum aut calicem acentetum appellare*) e Apul. *Met.* II, 19 (*ibi crustallum inpunctum*).

*quorum sit absoluta bonitas, umbilicis tantum ex auro capita comprehendentibus*<sup>415</sup>.

Altre pietre non possono essere lavorate: è il caso della draconzia o draconite, che una volta estratta dal cervello del drago dove si è solidificata *nec postea politur aut artem admittit*<sup>416</sup>, e del sandastro, che è così tenero da non poter essere polito, *et ob id magno venire*<sup>417</sup>, mentre la levigatezza delle facce del cristallo, nella forma in cui viene rinvenuto in natura, è così perfetta che nessuna arte potrebbe eguagliarla<sup>418</sup>.

Plinio e le sue fonti evidenziano dunque in più occasioni l'apprezzamento per un'esibita naturalezza della pietra preziosa e una conseguente maggiore considerazione, anche economica, della tipologia di minerale o dell'esemplare specifico che può vantare un'esplicita spontaneità delle sue caratteristiche eccezionali.

È però in particolar modo alla fine della trattazione che Plinio affronta nello specifico il tema dell'intervento umano sui minerali preziosi:

Gemmae nascuntur et repente novae ac sine nominibus, sicut olim in metallis aurariis Lampsaci unam inventam, quae propter pulchritudinem Alexandro regi missa sit, auctor est Theophrastus. Cochlides quoque, nunc volgatissimae<sup>419</sup> fiunt verius quam nascuntur, in Arabia repertis ingentibus glaebis, quae melle excoqui tradunt septenis diebus noctibusque sine intermissione: ita omni terreno vitiosoque decusso purgatam puramque glaebam artificum ingenio varie distribui<sup>420</sup> venas ductusque macularum quam maxime vendibili ratione spectantium, quondamque tantae magnitudinis factas, ut equis regum in oriente frontalia ac pro phaleris pensilia facerent. Et alias omnes gemmae mellis decoctu nitescunt, praecipue Corsici in omni alio usu

---

415NH XXXVII, 78.

416NH XXXVII, 158. Sulla draconzia o draconite: *supra* n. 319 e II. 3. 6. 2 *ad* Posidipp. 15 AB.

417NH XXXVII, 101. Plinio riporta la testimonianza dell'altrimenti ignoto Ismenia.

418*Et ita absolutus laterum levor est, ut nulla id arte possit aequari* (NH XXXVII, 26).

419Mayhoff: "cochlides, quae nunc volgatissimae,".

420Mayhoff: "distingui".



acrimonia abhorrentis. Quae variae sunt, et ad novitatem<sup>421</sup> excidere calliditati ingeniorum contingit, utque eadem nomen usitatum non habeant, physis appellant velut ipsius naturae admirationem in iis venditantes.

*Gemme nuove e senza nome nascono, anche all'improvviso, come una volta nelle miniere di Lampsaco se ne trovò una che per la sua bellezza fu inviata al re Alessandro, secondo la testimonianza di Teofrasto. Anche le cochlides: ora, comunissime, piuttosto che nascere sono fatte, si trovano in Arabia voluminose zolle che, dicono, vengono cotte nel miele per sette giorni e sette notti senza interruzione; eliminato così ogni terriccio e impurità, ripulita e pura la zolla è variamente divisa dall'ingegno degli artisti, che ne ricercano le vene e l'andamento delle macchie secondo il criterio che le rende maggiormente appetibili per l'acquisto, e talvolta se ne fecero di grandezza tale che ne realizzavano frontali e pendagli a mo' di falere per i cavalli dei re d'Oriente. Anche tutte le altre gemme divengono brillanti se cotte nel miele, soprattutto in quello corso, inadatto per la sua asprezza a qualunque altro uso. Quelle che sono variegatae, ancora tocca alla scaltrezza degli ingegni tagliarle in modo da ottenere una bizzarria, e affinché esse non abbiano il nome consueto le chiamano "physis", come se mettessero in vendita in esse l'ammirazione della natura stessa<sup>422</sup>.*

In questo passaggio non privo di incertezze Plinio affronta direttamente il tema della lavorazione di minerali di pregio e del rapporto tra artificialità e genuinità naturale. Tutto si gioca su quell'opposizione tra *nasci* e *fieri* che, come si è evidenziato in precedenza<sup>423</sup>, costituisce un motivo trasversale dell'enciclopedia, declinato di volta in volta nei suoi diversi aspetti.

Alcune gemme, ci avvisa Plinio, nascono all'improvviso, gemme che non hanno nome e che quindi non rientrano tra quelle, numerose, che il solerte enciclopedista

---

421Mayhoff: "ad unitatem".

422NH XXXVII, 193-195.

423Cfr. I. 1. 8.

ha appena terminato di descrivere. L'esempio addotto è proprio quella pietra θαυμαστή ricordata da Teofrasto, che per la sua eccezionalità fu intagliata a sigillo e in seguito inviata a un anonimo sovrano<sup>424</sup>. Teofrasto per la verità non specifica quale caratteristica rendesse la pietra θαυμαστή, e Plinio nella sua interpretazione rintraccia proprio nell'anonimia e nella *novitas* della pietra il motivo della sua eccezionalità.

Un problematico *quoque* collega a queste gemme sconosciute un gruppo di oggetti molto particolari, le *cochlides* d'Arabia, che rinvenute in grandi ammassi necessitano di un'accorta lavorazione per essere trasformate in gemme particolarmente appetibili per gli acquirenti.

Mentre i minerali *nascuntur*<sup>425</sup>, tali "gemme" *fiunt verius quam nascuntur*, esattamente come quegli alberi *quae arte et humanis ingeniis fiunt verius quam nascuntur*<sup>426</sup>, coltivati e propagati artificialmente. Le *cochlides* si rinvencono in ammassi informi e ricchi di terra e impurità: una volta purgate, vengono tagliate in diverse pezzature seguendone<sup>427</sup> i tracciati e l'andamento delle macchie in modo da ottenere oggetti con le caratteristiche più apprezzabili per gli acquirenti. Che cosa siano queste misteriose *cochlides* non è possibile stabilirlo con sicurezza: il fatto che si presentino in ammassi di dimensioni notevoli e sporchi di terra e che mostrino un *ductus* di venature e macchie che gli artigiani assecondano con un apposito taglio ben si accorderebbe con giaciture di ammoniti<sup>428</sup> o altre pietre

---

424Sul passo di Teofrasto: I. 2. 11.

425HALLEUX 1970, 18 nota come sia sempre *nascitur* e mai *fit* a essere impiegato in latino per riferirsi minerali e ai metalli.

426NH XVII, 1, cfr. I. 1. 8.

427Gli editori oscillano tra il *sectantium* di alcuni *recentiores* (EICHHOLZ 1962; DE SAINT DENIS 1972; ROSATI *apud* CONTE 1988; LEFONS 2000; KÖNIG-HOPP 2007<sup>2</sup>) e lo *spectantium* del *Bambergensis* (MAYHOFF 1897).

428Le ammoniti isolate sono state identificate nei *cornua Ammonis* di NH XXXVII, 167 e forse anche nelle ofiti di NH XI, 36 (McMENAMIN 2007, 945) e corrispondono alla descrizione della profetica siderite-orite (in alcuni mss. ofite) descritta in Orph. L. 360-365 (OAKLEY 1965, 13 ma cfr. HALLEUX-SCHAMP 1985, 310, n. 6 per altre interpretazioni). Sulla siderite-orite: III. 3. 1. Sui possibili fossili che si nascondono nell'enciclopedia pliniana, particolarmente numerosi tra le "gemme alfabetiche": MAYOR 2011<sup>2</sup>, 273-275.

conchigliifere<sup>429</sup>, in accordo con il loro nome.

Il nesso tra le *cochlides* e quanto detto nelle frasi precedenti, oltremodo brachilogico<sup>430</sup>, dovrebbe risiedere nel fatto che le *cochlides* una volta erano pietre che “nascevano” a tutti gli effetti, una rara novità minerale come le pietre che *nascuntur et repente* e come quella meravigliosa rinvenuta nelle miniere di Lampsaco. Ora invece, dotate di un nome, diffusissime e quindi di minor pregio, rinvenute in ingenti quantità sono sottoposte a processi di lavorazione talmente invasivi che non si possono nemmeno più considerare pietre naturali a tutti gli effetti.

La disamina delle gemme sottoposte a trattamenti continua con quelle *variae* e con gemme che sono messe in vendita private del nome consueto a favore del più accattivante appellativo di “*physis*”. Il passo presenta alcune incertezze, e non è chiaro se le gemme *variae*, una volta sottoposte a una specifica lavorazione, siano le stesse che sono immesse sul mercato con un nuovo nome. Quanto alle *variae*, quasi tutti gli editori hanno accolto la correzione proposta da C. Mayhoff, che correggendo il tradito *ad novitatem* in *ad unitatem* ha voluto rintracciare l’obiettivo dell’abilità ingegnosa degli artefici nella riduzione delle pietre variegata e/o composte da più minerali agglomerati all’uniformità di un solo colore. Continuando con l’interpretazione di C. Mayhoff, queste pietre artificialmente uniformi sarebbero le stesse che vengono vendute come “*physis*” (si noti il singolare) e veicolo dell’ammirazione della natura stessa, quasi un richiamo alla *summa e absoluta contemplatio* della *maiestas* naturale possibile tramite *una aliqua gemma*<sup>431</sup>. Per far ciò, C. Mayhoff corregge in *utque eadem* dove alcuni manoscritti

429Su questo tipo di materiali: DEVOTO-MOLAYEM 1990, 125. In questa direzione già KÖNIG-HOPP 2007<sup>2</sup>, 198: “wahrscheinlich Steine, die das Aussehen von Muscheln haben (vielleicht auch Petrefakte?)”. BALL 1950, 324 si limita a “something to do with snail shells” e DE SAINT DENIS 1972, 187 vi individua “pierre spiralee comme un coquillage”. Isolato EICHHOLZ 1962, 323: “these stones may have been large inferior agates which the workers boiled in honey and acid (cf. the reference to acid Corsican honey in § 195) in order to bring out their colours”.

430La difficoltà del concordemente tradito *cochlides quoque* è risolta da C. Mayhoff con la correzione *cochlides quae*, che viene invece maldestramente arginata tramite l’inserimento di un segno di interpunzione tra *cochlides* e *quoque* da DE SAINT DENIS 1972 e KÖNIG-HOPP 2007<sup>2</sup>.

431NH XXXVII, 1: I. 2. 1.

riportano solo *ut* e l'autorevole *Bambergensis*<sup>432</sup> *ut quaedam*. Se così fosse, qui Plinio presenterebbe un processo opposto a quello che C. Mayhoff ricostruiva per le *cochlides*, che immaginava dotate artificialmente dagli artisti di macchie e venature<sup>433</sup> come le lastre di marmo di cui tanto in precedenza si era criticata la sfrontata *luxuria*<sup>434</sup>. In tal caso, significherebbe che la massima essenza della natura è rappresentata dall'*unitas* (seppur ottenuta per artificio) piuttosto che dalla *varietas*. Se così fosse, tale osservazione si porrebbe in contrasto con quanto espresso nel corso di tutta l'enciclopedia, ovvero che è la *varietas* la caratteristica propria della natura, la stessa *varietas* che l'uomo spinto dalla *luxuria* proditoriamente impone a suo piacere a prodotti naturali come i marmi decorativi (*maculas ... inserendo unitatem variare*<sup>435</sup>) o la lana ancora addosso alle pecore. Per accogliere la correzione di C. Mayhoff, sarebbe necessario supporre che divenuta ormai pratica comune l'imposizione artificiale della *varietas*, l'assenza di *varietas* diverrebbe garanzia di naturalezza e dunque, perversamente, il lusso creerebbe artificialmente l'*unitas* modificando la *varietas* naturale, vendendo così una falsa genuinità di natura. Sebbene Plinio registri come la storia della *luxuria* sia fatta di continui e capricciosi ritorni<sup>436</sup>, tale interpretazione appare senz'altro macchinosa, e sarebbe curioso che Plinio presentasse inaspettatamente l'*unitas* come prerogativa propria della natura senza alcuna spiegazione.

Il tema delle righe precedenti è quello della gemme *novae* che vengono alla luce sconosciute e anonime, e probabilmente Plinio qui sta facendo riferimento all'uso di sottoporre a un'ingegnosa lavorazione pietre caratterizzate da un'elevata policromia o agglomerati di minerali in modo da trasformarli così in bizzarrie (*ad novitatem*) da offrire come meraviglie naturali alla clientela<sup>437</sup>.

---

432Sul *Bambergensis*: *supra*, n. 133.

433C. Mayhoff corregge in *distingui* il tradito *distribui* (*contra* EICHHOLZ 1962, 323).

434NH XXXV, 3 su cui I. 1. 8, al quale C. Mayhoff aggiunge come parallelo per l'uso del verbo *distinguere* il legno decorato e ricoperto d'avorio di NH XVI, 232.

435NH XXXV, 3.

436Basti come esempio quanto avviene per anelli e gemme: I. 2. 5.

437Solo D. E. Eichholz conserva il tradito *ad novitatem* (con *utque eaedem* di C. Mayhoff): "cunning and talented artists succeed also in cutting away parts of variegated stones so as to obtain novelties; and in order that these selfsame stones may not bear their usual name, they call them

Del resto, come Plinio ha osservato in un paio di occasioni, *est natura hominum novitatis avida*<sup>438</sup>.

In questo caso, potrebbe essere mantenuto il nesso (*utque eadem* di C. Mayhoff) con l'uso di chiamare "physis" questi *specimina* una volta messi in vendita, come oggi avviene per alcuni *souvenirs* mineralogici, che vengono spesso sottoposti a una lavorazione (taglio, lucidatura, coloritura) prima di essere immessi sul mercato con un aspetto "naturale" che è in realtà in parte frutto di artificio<sup>439</sup>. Oppure queste *variae* potrebbero essere pietre come *onychus* o *sardonyx*, e la *calliditas ingeniorum* consisterebbe nell'abilità di ricavarne cammei figurati da vendere come se fossero creazioni naturali, come quell'*achates* che raffigura "spontaneamente" le

---

'physis', or 'works of nature', and offer them for sale as natural curiosities": EICHHOLZ 1962, 323. Lo studioso ritiene che Plinio faccia riferimento alla realizzazione dei niccoli (n. b), gemme in calcedonio caratterizzate dall'alternanza di strati neri e bianco-azzurri che venivano tagliate in modo da mantenere un sottile strato chiaro al di sopra di un più spesso strato scuro, così che l'intaglio realizzato nello strato chiaro andasse a intaccare quello inferiore evidenziandosi nel contrasto cromatico, molto diffusi e apprezzati dalla glittica romana in ogni sua fase (DEVOTO-MOLAYEM 1990, 43). Sembra però evidente che in questo passaggio Plinio stia riferendo fenomeni generali che coinvolgono più minerali, non solo una categoria specifica e circoscritta come il niccolo (che peraltro non richiede una lavorazione così complessa da chiamare in causa con tale magniloquenza la *calliditas ingeniorum*), che probabilmente si nasconde tra le gemme in precedenza descritte: DEVOTO-MOLAYEM 1990, 43 lo identificano ipoteticamente nell'*aegyptilla* di NH XXXVII, 148. È possibile che al niccolo si riferiscano alcune delle descrizioni di pietre che somigliano a occhi (e. g. il leucoftalmo di NH XXXVII, 171): come riportano gli stessi DEVOTO-MOLAYEM 1990, 225, niccolo e agate tagliate in un modo simile intrattenevano, dal punto di vista magico, un forte legame con gli occhi.

438 Tanto da riprodurre tramite semenza uno specialissimo esemplare di platano piantato a Gortina caratterizzato dal fatto di non perdere mai le foglie, NH XII, 11. Sulla passione degli uomini per la *novitas* anche NH XVII, 66: *arborum quoque, ut hominum, natura novitatis ac peregrinationis avida est*. La *novitas* è anche il carattere che Plinio ha programmaticamente dichiarato di voler infondere nella sua enciclopedia ad argomenti già triti (NH Praef. 15).

439 È altresì possibile (anche se meno probabile), mantenendo il *quaedam* del *Bambergensis* (ma preceduto dall'*utque* di MAYHOFF 1897 piuttosto che dal solo *ut*), che Plinio faccia riferimento a due tipi diversi di oggetti, da un lato le pietre *variae* che vengono lavorate dagli artisti e dall'altra alcune pietre a cui viene sottratto il nome solito per venderle come espressioni della natura. Così corregge DE SAINT DENIS 1972, che prima però accetta l'*ad unitatem* di MAYHOFF 1897.

Muse e Apollo appartenuta a Pirro, una delle tappe salienti della storia dell'arte glittica pliniana<sup>440</sup> e affascinante oggetto della curiosità di artisti, scienziati e curiosi nei secoli a venire<sup>441</sup>. Un'abilità che appare sinistramente ambigua e che è designata con l'eloquente termine *calliditas*, presente solo qui nella *Naturalis Historia* ed espressione oltremodo peculiare per riferirsi a una tecnica artistica, più adeguata in un contesto relativo agli espedienti retorici<sup>442</sup>. Non è da escludere poi che anche le *cochlides*, di cui gli artisti assecondano con un taglio sapiente le macchie e le venature naturali secondo il criterio più interessante per gli acquirenti, fossero oggetto di una lavorazione a cammeo (forse in questo caso si tratta di cammei di grandi dimensioni?), ma rimarrebbe la difficoltà di giustificare l'etimologia del nome<sup>443</sup>.

Qui, verso la conclusione dell'ultimo libro della *Naturalis Historia*, viene ripresa, fuggacemente e ambigualmente, quell'opposizione tra arte e natura che tanto aveva appassionato Plinio nei libri precedenti<sup>444</sup>. Queste gemme *variae* vendute come "physis" sono tra le massime espressioni di quelle opere umane *quae constant ingenio arte naturam faciente*<sup>445</sup>, estremo conseguimento del multiforme *ingenium* umano che è stato, secondo solo alla natura, l'indiscusso protagonista dell'enciclopedia. Un inganno, questa volta, che supera addirittura quello di Zeusi o Apelle poiché giunge a dare a queste creazioni umane il nome stesso della natura, e a veicolare così artificialmente l'*admiratio* da parte degli uomini. Una "natura" che può essere monetizzata e venduta, e che richiama quell'adulterazione delle materie

---

440NH XXXVII, 5, su cui I. 1. 5 e II. 1. 2.

441Cfr. IV.

442Quint. *Inst.* II, 5, 8 riconoscerà l'*occulta calliditas* tra le caratteristiche della perfetta oratoria, nella quale la sola arte è quella che non può essere percepita se non dall'artista: *namque ea sola in hoc ars est, quae intellegi nisi ab artifice non possit*. Cfr. I. 1. 6, n. 64.

443Un nome derivato da cammei (originariamente) realizzati in conchiglia, come quello per alcuni descritto in Posidipp. 11 AB (su cui II. 3. 6. 2 *ad loc.*) o come quelli intagliati negli strati della *Cypraecassis rufa* o di altre conchiglie, la cui produzione è viva da secoli nel Sud Italia? Oppure il nome si riferisce all'aspetto spiraliforme delle marezzature del materiale o della forma nel quale viene rinvenuto?

444Argomenti discussi in I. 1. 2-6.

445NH XXXVI, 200.

prime, come le pecore vive tinte di porpora e i marmi venati artificialmente, che tanto aveva scandalizzato Plinio nei libri precedenti.

Se questa interpretazione cogliesse nel segno, si potrebbe quasi avanzare l'ipotesi che Plinio, in questo oscuro passaggio della sua enciclopedia, ci abbia di sfuggita conservato il nome (o perlomeno uno dei nomi) con cui nell'antichità ci si riferiva a quelle gemme che oggi chiamiamo "cammei". Nell'*achates* appartenuto a Pirro è stato del resto a più riprese riconosciuto un cammeo, con le figure di Apollo e delle Muse formate dalle macchie di colori diversi così disposte *non arte sed naturae sponte*, e il cammeo in fondo non è che una sapientissima elaborazione delle caratteristiche già naturalmente presenti nelle pietre o, perlomeno, in alcune pietre appartenenti a determinate specie minerali *quae variae sunt*, e ogni singolo esemplare presenta un irripetibile gioco di sfumature e stratificazioni che sta all'artista trasformare in qualcosa di eccezionale e bizzarro ma che rimane comunque profondamente naturale. Più che l'*ectypa sculptura* che si può ricavare dal misterioso mormorio, è forse il più intrigante e ambiguo *physis* a indicare il cammeo<sup>446</sup>. Se così fosse, Plinio ci svelerebbe una prospettiva inaspettata e sconcertante su questa classe di materiali così evanescenti nelle fonti letterarie nonché eccezionali della glittica e in generale delle creazioni artistiche antiche: ciò che nella percezione degli antichi distinguerebbe gli intagli dai cammei sarebbe non solo e non tanto la diversa tecnica di lavorazione quanto piuttosto il differente spazio riconosciuto alla natura nella realizzazione dell'oggetto, che nel caso del cammeo sarebbe nettamente prevalente sull'ambiguo concorso dell'uomo<sup>447</sup>.

---

446Sui cammei nella *Naturalis Historia*: I. 2. 7.

447Qualcosa di simile veniva riconosciuto a proposito del marmo: Plinio stesso (*NH* XXXVI, 14) ricorda come una volta, a Paro, spaccando un blocco di marmo si sia rinvenuto al suo interno la figura di un Sileno (*Carneade apud Cic. Div. I, 23 e II, 48* riportava una simile notizia a proposito di una testa di panisco rinvenuto a Chio). La presenza della forma completa già all'interno del materiale, che lo scultore deve solo liberare dal materiale in eccesso, sembra essere una prerogativa della pietra (su questo tema e sulle sue possibili implicazioni: DANEU LATTANZI 1982 e specialmente CORSO *apud* CONTE 1988, 533, n. 14. 6). Per una spiegazione scientifica di queste meravigliose sculture naturali: MAYOR 2011<sup>2</sup>, 137.

### I. 2. 13 *Gemme contraffatte*

Le gemme anomale per la loro ibrida essenza di *fiunt verius quam nascuntur* sono significativamente escluse dagli elenchi precedenti e relegate negli ultimi paragrafi assieme a quelle che consistono solo in nomi vuoti senza legami con la realtà. Il rapporto tra *ars* umana e naturalità coinvolgerà, nei paragrafi successivi, anche il fenomeno delle gemme contraffatte, talvolta ottenute dalla combinazione artificiale di altre gemme, anche pregiate: così il *sardonyx* dall'unione di tre pietre, una nera, una bianca, una vermiglia, *ut deprehendi ars non possit*<sup>448</sup>. Si registra di nuovo una crisi della genuinità ontologica del nome quando si tinge il cristallo in diversi colori<sup>449</sup> e a una pietra viene proditoriamente attribuito il nome (e il prezzo) di un'altra<sup>450</sup>.

Le pietre dai nomi barbari che sono *lapides* e non *gemmae*, quelle che si scoprono senza nome e quelle, al contrario, il cui nome è un guscio vuoto privo di qualunque significato nel reale (a queste dovremmo aggiungere il *lincurio*<sup>451</sup>), le pietre che più che della natura sono frutto dell'ingegno dell'uomo, che si spinge a fare le sue creazioni più naturali di quelle della natura stessa, e quelle false, con le quali un minerale perde la sua identità assieme al suo nome, adulterato nella fondamentale caratteristica del colore, per assumerne di nuovi, *neque enim est ulla fraus vitae lucrosior*<sup>452</sup>: queste sono le "non-*gemmae*" che Plinio, per vari motivi, esclude dalla *Naturalis Historia*, sottraendole così non solo alla sua enciclopedia e alla conoscenza del suo pubblico ma anche e soprattutto al dominio stesso della natura.

---

448NH XXXVII, 197.

449NH XXXVII, 197. All'uso di tingere il cristallo per contraffare altre pietre si è già fatto riferimento nel corso della discussione dei berilli (79), anche se è il vetro la principale materia prima della contraffazione (dell'opale, 83; del *carbunculus*, 98; della *callaina*, 112; della *iaspis*, 117; del leucocriso, 128), anche del cristallo stesso (29). Anche l'ambra può essere tinta per imitare pietre trasparenti, soprattutto l'ametista (48 e 51) e pietre non meglio specificate si usano per contraffare il ciano (119). Sulla contraffazione di gemme tramite la tintura del cristallo: I. 3. 3. 2.

450Sulla continua insistenza da parte di Plinio sui prezzi e sulle adulterazioni, volta a creare nei suoi lettori un "financial ethics" correggendo una falsata ideologia del lusso: LAO 2011.

451NH XXXVII, 52-53. Su questa non-*gemma*: *supra* n. 84 e I. 2. 3.

452NH XXXVII, 198.



## I. 3

### Uno sguardo ai *realia*

Valendosi delle descrizioni e delle distinzioni tracciate nel trentasettesimo libro della *Naturalis Historia* come guida, nel presente capitolo si confronteranno alcune preferenze in fatto di gemme testimoniate da Plinio (e confermate, come si è visto, da altri autori appartenenti al medesimo contesto culturale) con quelle intuibili dalla concretezza dei materiali. Non si tratterà tuttavia di un'analisi esaustiva di ogni singola informazione trasmessa da Plinio né - sarebbe impossibile - di ogni fenomeno rilevabile nelle gemme concrete sopravvissute fino a noi.

L'identificazione delle più di trecento pietre descritte nella *Naturalis Historia* ha già impegnato la totalità dei suoi commentatori ed è stata oggetto di studi specifici e approfonditi<sup>1</sup>: se per alcune pietre si sono potute avanzare ipotesi identificative più o meno convincenti, l'identità della stragrande maggioranza rimarrà per noi inevitabilmente oscura (e molte saranno state oscure anche per Plinio stesso, che ne leggeva nelle sue fonti senza averne alcuna conoscenza diretta). Poco si può desumere sull'uso e sull'approccio antico nei confronti delle gemme dalle succinte descrizioni dei lunghi elenchi alfabetici, che annoverano molte pietre frutto della fantasia di Magi e viaggiatori. Ai fini della presente indagine ciò che conta maggiormente è concentrare l'attenzione su quelle pietre che Plinio mostra di conoscere personalmente e che, (più o meno) facilmente identificabili, permettono di instaurare un confronto almeno parziale con quanto si registra nei materiali, descritti nella letteratura o a noi noti archeologicamente.

---

1 Le identificazioni dei vari minerali sono discusse nei commenti e nelle note delle edizioni del trentasettesimo libro della *Naturalis Historia*: EICHHOLZ 1962; DE SAINT DENIS 1972; ROSATI *apud* CONTE 1988; LEFONS 2000; KÖNIG-HOPP 2007<sup>2</sup>. A esse si aggiungono il commento di BALL 1950 e gli studi di HEALY 1980, 192-198 e HEALY 1999, 190-192, 202-203, 241-245, 250-253 e 263-270, nonché BABELON *apud* DAREMBERG-SAGLIO 1896, s. v. *gemma* e DEVOTO-MOLAYEM 1990, che discutono le tipologie di pietre preziose sfruttate nell'antichità.

Il capitolo che qui si introduce procederà dunque tramite la discussione di singoli punti che si sono ritenuti particolarmente interessanti all'interno di questa dinamica. Talvolta nei materiali concreti si trova una conferma dell'uso e della destinazione di alcuni minerali descritti da Plinio e da altri autori. Talvolta, al contrario, l'evidenza archeologica indica preferenze diverse o non così facilmente sovrapponibili a quelle testimoniate dalla letteratura. Si incontrano difatti alcuni casi davvero particolari – come quello di alcune di gemme di vetro di età augustea – che, sebbene ancora senza spiegazione, aprono inaspettate prospettive sui gusti e sugli interessi della clientela romana.

La prima parte del presente capitolo sarà dedicata al colore delle pietre preziose, al suo ruolo nella trattazione del trentasettesimo libro della *Naturalis Historia* e, in particolare, al possibile rapporto che i diversi colori, caratteristica peculiare delle gemme, possono intrattenere con la distinzione tra gemme “maschili” e “femminili” che abbiamo in precedenza evidenziato nella descrizione di Plinio e che si è trovata tacitamente condivisa da altri autori.

La seconda parte del capitolo verterà su questioni relative ai materiali veri e propri: seguendo la divisione pliniana in gemme “proprie” e “improprie”, secondo l'ordine seguito nella *Naturalis Historia* i primi paragrafi saranno dedicati a quei materiali – murra, cristallo e ambra<sup>2</sup> – che Plinio distingue dalle gemme *tout court* ma che delle gemme condividono il prestigio e il valore<sup>3</sup>. Quindi, le gemme “vere e

---

2 Sulla diffusione e l'apprezzamento di questi materiali: DUBOIS PELERIN 2008, 212-218.

3 Si tratta, peraltro, di una distinzione che non rimane confinata nella disamina di Plinio: quanto ai recipienti di cristallo e murra, i *Digesta Iustiniani* conservano varie testimonianze relative a un dibattito, vivo almeno da Cassio (I d. C.) a Paolo (III d. C) ed evidentemente ancora di qualche interesse all'epoca giustiniana, sullo statuto delle suppellettili di minerali preziosi in rapporto alle gemme vere e proprie e, di conseguenza, sulla loro destinazione giuridica. Cassio ritiene che i *murrina vasa* non debbano essere considerati fra le gemme (*Dig. Iust.* XXXIV, 2, 19), mentre Giavoleno, pur stabilendo che alcuni tipi di recipienti non debbano essere inclusi nella categoria giuridica del *supellectilis* se sono approntati *magis deliciarum quam usus causa*, ritiene tuttavia che i vasi di murra e cristallo debbano esservi inclusi, poiché hanno un *usus*, che è *edendi et bibendi causa* (*Dig. Iust.* XXXIII, 10, 11). Quanto a Paolo, egli ammette che *de murrinis et crystallinis dubitari potest an debeant adnumerari supellectili propter eximium usum et pretium*: anche in questo caso però, come i recipienti di vetro e ceramica anche preziosi e quelli d'oro e d'argento finanche gemmati, non deve importare a fine giuridico di che materia sono fatti ma

proprie”, quelle dei *gemmarum confessa genera*, partendo dai *sardoniches* degli anelli maschili e dalle altre tipologie di calcedonio colorato che costituiscono la percentuale più significativa della glittica antica per arrivare a un curioso caso di gemme volutamente in-naturali e infine agli opachi diaspri che, non coincidenti con le *iaspides* antiche, segnalano un decisivo mutamento nel gusto per le pietre preziose da sigillo. Un paragrafo sarà quindi dedicato alle gemme impiegate nella gioielleria, e l’ultima parte del capitolo verterà sull’analisi dettagliata di alcuni importanti contesti che vedono le gemme impiegate nella decorazione architettonica e raffigurate nel loro paesaggio naturale.

Prima di procedere con il capitolo vero e proprio, sarà però necessario anteporre una premessa per così dire metodologica relativa alle fonti materiali e all’approccio corretto per un’analisi dell’uso delle gemme nell’antichità che riesca davvero a dar conto della complessità del problema. Un’analisi che spesso rischia invece di tralasciare, almeno idealmente, una parte consistente degli usi delle pietre preziose per concentrarsi quasi esclusivamente su quelli nobilitati da un durevole prestigio post-antico e testimoniati da una quantità decisamente più confortante di documenti.

### I. 3. 1 *Non solo glittica*

Dai testi di Plinio e di altri autori (specialmente dai *Lithika* di Posidippo di Pella) appare chiaro come sia metodologicamente scorretto ridurre l’impiego e l’apprezzamento antico delle pietre preziose alla sola glittica, ovvero allo stile e ai soggetti delle decine e decine di migliaia di intagli e cammei sopravvissuti fino a noi: oggetti in gran parte inediti, preservati nella quasi totalità dei casi senza il necessario corredo di dati cronologici e geografici nonché viziati dall’intrusione di innumerevoli e spesso indistinguibili falsi.

---

piuttosto quale sia la loro forma e funzione (*Dig. Iust.* XXXIII, 10, 3). Tali testimonianze mostrano come fosse difficile stabilire lo statuto dei recipienti di murra e cristallo, nei quali ora si valorizza maggiormente la preziosità e le caratteristiche del materiale e ora la funzione, che spinge evidentemente Cassio a escluderli a fini giuridici dalla categoria delle gemme.

I numerosissimi studi dedicati alla glittica, che annoverano alcune importanti monografie affiancate da svariati cataloghi di collezioni più o meno ricche e prestigiose, riconoscono solitamente al materiale nel quale sono realizzati gli intagli un ruolo secondario o pressoché nullo. Spesso le gemme intagliate sono discusse assieme agli anelli metallici, con i quali condividono stili e iconografie<sup>4</sup>, e nella maggior parte dei casi (e non solo per ragioni editoriali) monografie e cataloghi sono corredati di fotografie in bianco e nero o addirittura di fotografie delle impressioni ricavate dagli intagli originali. I calchi permettono certo di cogliere al meglio la qualità e i dettagli dell'intaglio<sup>5</sup>, ma annullano completamente la gemma in sé, con la sua forma, i suoi colori, la sua capacità di interagire o meno con la montatura e l'ambiente circostante, rendendo insomma impossibile apprezzare quelle qualità per le quali essa era stata scelta e apprezzata dalla società che l'ha prodotta. Bisogna comunque considerare che anche in presenza di eccezionali fotografie a colori di grande qualità e impatto estetico vi sono molti elementi che tendono inevitabilmente a sfuggirci. Questo si registra specialmente rispetto all'effettiva visibilità dell'intaglio, che spesso deve essere sensibilmente ingrandito e fotografato con luce radente o grazie ad altri espedienti ma che a una visione autoptica appare in maniera del tutto differente. Lo stesso avviene per il grado di trasparenza e per altre caratteristiche della pietra, specialmente rispetto all'interazione tra le peculiarità della gemma e il soggetto, dettagli che spesso sfuggono anche dietro la vetrina di un museo. Oggetti fatti apposta per essere maneggiati e osservati da vicino in diverse condizioni di luce, come ci testimoniano invariabilmente le fonti, appare fondamentale per il loro studio esaminarli per quanto possibile nelle medesime situazioni nelle quali erano apprezzati nell'antichità.

La situazione è ulteriormente complicata anche dalla mancanza di criteri univoci rispetto alla definizione e al riconoscimento dei materiali. Essendo praticamente

---

4 Basti il titolo di una tra le più importanti monografie sull'argomento, il fondamentale saggio del 1970 di J. Boardman, *Greek Gems and Finger Rings*, che discute nelle sue varie sezioni sia gemme intagliate che, in paragrafi separati, anelli signatori, un modello seguito anche in altre monografie e in numerosi cataloghi di collezioni glittiche.

5 Per una strenua e difesa della necessità - per una storia dell'arte glittica - di presentare e studiare le impressioni piuttosto che gli originali e le loro fotografie: BOARDMAN 1970, 10.

impossibile sottoporre la maggior parte dei materiali glittici ad analisi fisico-chimiche che permettano di stabilire le caratteristiche del minerale e di risalire alla sua provenienza, circostanza che permetterebbe anche di scoprire molti falsi, la distinzione dei vari minerali avviene di solito secondo criteri empirici e quantomai fluttuanti, che poco si distinguono da quelli che si condannano in Plinio e negli autori antichi<sup>6</sup>. Appare chiaro come la combinazione dei confusi criteri identificativi antichi e degli ugualmente confusi criteri moderni renda tutt'altro che agevole la combinazione delle fonti antiche con i materiali sopravvissuti fino a oggi<sup>7</sup>.

A motivo di questa saltuaria attenzione prestata ai materiali delle gemme intagliate (e, talvolta, anche alla loro forma e montatura), solo raramente e parzialmente<sup>8</sup> si è

---

6 Particolarmente difficili e confuse sono le distinzioni tra le varie tipologie di calcedonio, che si differenziano notevolmente a seconda del colore e della distribuzione delle impurezze presenti nel reticolo cristallino: la sarda per esempio è distinta dalla corniola solo per una colorazione più accesa, mentre la differenza tra onice, sardonice e agata è quantomai fluttuante e si basa spesso solo su differenze nell'andamento delle bande e delle macchie rispetto al taglio scelto per la pietra. Talvolta inoltre, quando si vanno a combinare le fonti antiche con i materiali archeologici, l'omonimia tra minerali descritti nelle fonti e la nomenclatura moderna dei minerali concreti risulta fonte di grave confusione: se è ormai perfettamente chiaro che lo "zaffiro" antico corrisponde al lapislazzuli e non al nostro zaffiro (corindone blu), più difficile risulta l'identificazione della *iaspis* antica, che nonostante il nome poco ha probabilmente a che fare con il nostro diaspro (sulla *iaspis* e sul diaspro: I. 3. 3. 7).

7 Sugli errori commessi da secoli nell'interpretazione e nella traduzione dei nomi delle pietre preziose trasmessi dai testi antichi e sulle loro nefaste conseguenze rispetto allo studio della glittica antica: THORESEN 2017. Nel medesimo lavoro si troveranno utili discussioni riguardo all'identificazione di svariate gemme antiche.

8 Si è potuto procedere ad analisi più o meno sistematiche e approfondite delle forme e dei materiali presenti in un determinato contesto e riferibili a specifiche cronologie solo nei rari casi di gemme provenienti da scavi recenti e ben documentati come, per esempio, quelli di Quarto d'Altino (VE): SENA CHIESA 2003, 393-394 (ma cfr. GASPARRI 1981, 62 sulla sostanziale inconsistenza dei dati di contesto - al di là di un generico termine *ante quem* - per le gemme da scavo che, generalmente tesaurizzate e tramandate di generazione in generazione, si datano su base stilistica a epoche di solito precedenti rispetto a quelle del contesto di rinvenimento). Altri casi nei quali è possibile affrontare una simile analisi sono quelli che riguardano classi di materiali circoscritte, come le piccole sculture in materiale prezioso (GAGETTI 2006) e gli anelli d'ambra e pietre preziose (GAGETTI 2001) o le cosiddette "gemme magiche", nelle quali il

tentato uno studio diacronico delle preferenze dei diversi minerali e un'interpretazione delle intenzioni e dei gusti che giacciono dietro determinate scelte. Preferenze che, in ogni caso, dovrebbero essere considerate in relazione alle altre classi di materiali che coinvolgono minerali preziosi.

Infatti – e basta il resoconto di Plinio a dimostrarlo – l'apprezzamento antico per le pietre preziose non si limita agli intagli e ai sigilli<sup>9</sup> per quanto, come lo stesso Plinio osserva in apertura alla sua disamina delle pietre preziose, i *signa* siano *causa gemmarum*<sup>10</sup>. Anzi, non si limita nemmeno alle gemme vere e proprie, ma include molti altri materiali preziosi destinati alla produzione di oggetti differenti, che delle gemme condividono comunque l'*auctoritas*. Sebbene ci siano sostanziali differenze specialmente di uso tra i vari minerali preziosi, le gemme da anello intagliate sono solo una parte del fenomeno, e devono essere considerate assieme ai gioielli, alle suppellettili, agli amuleti e alle cosiddette “gemme magiche”, alle piccole sculture in minerali preziosi, dall'impiego non del tutto sicuro<sup>11</sup>, e ad altre peculiari classi di materiali testimoniate da un numero esiguo di documenti. Tra queste, di particolare importanza sono le decorazioni gemmate riprodotte in vari

---

materiale è di primaria importanza in vista dei vantaggi specifici che si attendono dall'amuleto, come testimoniano le numerose “ricette” dei lapidari magici (su questi materiali: III. 3. 4).

9 Non va dimenticato che la funzione e il prestigio del sigillo non sono esclusivi delle gemme, e che non esiste alcuna corrispondenza univoca né in un senso né nell'altro. Nei non numerosissimi casi in cui si sono voluti ricordare i sigilli di personaggi più o meno noti, l'interesse difatti verte quasi esclusivamente sul soggetto (e questo anche nei primi paragrafi di *NH* XXXVII, anche se in tal caso dato il contesto possiamo dare per scontato che, almeno secondo Plinio, si trattasse di gemme) e, a parte la celeberrima gemma dell'anello di Policrate, non possiamo escludere che si tratti di sigilli intagliati su anelli metallici. Essi sono diffusi in tutte le epoche, sia in Grecia che a Roma, e mostrano di frequente un disegno pensato appositamente in vista dell'impressione (BOARDMAN 1970, 212)e, come testimoniano le impressioni conservate negli archivi ellenistici, gli anelli venivano preferiti nell'uso sigillare rispetto alle gemme (PLANTZOS 1999, 23). Come si è visto, Plinio ritiene che a Roma gli anelli-sigillo interamente metallici preesistessero rispetto a quelli dotati di gemme (I. 2. 5): sembra, del resto, che molte tra le forme delle prime gemme da anello diffuse in età ellenistica abbiano preso a modello quelle degli anelli-sigillo metallici di età classica (PLANTZOS 1999, 35).

10 *NH* XXXVII, 1.

11 Da montare all'interno di coppe metalliche, coronamento di scettri, elmi, scudi, insegne militari, corone cultuali, da venerare nei *lararia*: varie ipotesi discusse da PAOLUCCI 2006, 49-64.

affreschi e sopravvissute in un unico esemplare fortemente frammentario e le pietre preziose dell'eccezionale mosaico nilotico di Palestrina, le uniche raffigurate ancora intatte nel loro ambiente naturale<sup>12</sup>.

Tenendo sempre presente il fatto che centinaia di migliaia di gemme lisce, sfruttate in vario modo nell'antichità e sicuramente più numerose di quelle intagliate, sono per noi perse per sempre: dobbiamo dunque essere consapevoli che qualunque quadro possiamo ricostruire oggi relativamente all'uso antico delle pietre preziose è destinato a rimanere inevitabilmente e gravemente incompleto<sup>13</sup>. Il caso delle gemme degli Horti Lamiani<sup>14</sup>, pertinenti alla ricca decorazione di un ambiente (forse) del palazzo di Caligola, rimane assolutamente eccezionale: se un simile tesoretto di gemme lisce e frammenti metallici fosse venuto alla luce anche solo alcuni decenni prima, di esso si sarebbe di sicuro persa ogni traccia<sup>15</sup>, come sicuramente avvenne di molti gioielli o altri oggetti decorati da pietre preziose come le suppellettili da banchetto gemmate ricordate dalle fonti. Le gemme intagliate e i cammei andarono incontro a un destino estremamente conservativo che ha permesso loro di sopravvivere indenni attraverso i secoli in una percentuale relativamente molto più elevata rispetto ad altri manufatti antichi, tanto che il *Nachleben* degli intagli più famosi è parte integrante e particolarmente vitale degli studi di glittica<sup>16</sup>. Se anche le cronache e i carteggi degli eruditi dei secoli passati abbondano di notizie di ritrovamenti di intagli e cammei che oggi non possiamo più rintracciare, ci sono alte probabilità che i singoli pezzi siano confluiti spesso slegati fra loro e privi di ogni dato di contesto in qualche collezione pubblica o privata. I

---

12 Su cui I. 3. 3. 9-10.

13 Sulla diffusione delle gemme, intagliate e non, a Roma e nelle città vesuviane: DUBOIS PELERIN 2008, 218-222.

14 Su cui I. 3. 3. 9.

15 Come è avvenuto ai "muri foderati di rame dorato con alcune medaglie commesse" di uno "stanzino molto adorno, col pavimento fatto di agata e corniola", appartenenti con ogni verosimiglianza a un apparato decorativo analogo a quello degli Horti Lamiani, che secondo Flaminio Vacca (*Mem.* 101) si scoprirono nel Cinquecento nei pressi della chiesa di San Saba: CIMA 1986, 127.

16 E. g. SENA CHIESA 2002a (per gli oggetti liturgici medievali) e ZWIERLEIN DIEHL 2007. Sul *Nachleben* della glittica antica: IV.

gioielli invece furono solo raramente tramandati intatti di madre in figlia<sup>17</sup> per tutta l'antichità o sottratti ai danni del tempo e alla distruzione degli uomini grazie alla sepoltura: il buonsenso e precise leggi suntuarie emanate in vari momenti della storia greca e romana scoraggiavano la deposizione di gioielli e altri beni preziosi nei corredi funebri, norma e abitudine infranta solo in casi davvero eccezionali<sup>18</sup>.

Molti gioielli furono sicuramente soggetti a distruzione già in età antica, una volta rovinati o semplicemente passati di moda, i loro preziosi materiali fusi e riutilizzati, sorte alla quale molti altri andarono sicuramente incontro in occasione di ritrovamenti fortuiti post-antichi. Per i gioielli e le suppellettili le percentuali di sopravvivenza sono dunque molto più basse rispetto a quelle di intagli e cammei (con l'eccezione delle città vesuviane e di alcuni tesoretti<sup>19</sup>), e un mondo antico (e specialmente romano) nel quale tutte o quasi le gemme sono intagliate e impiegate come sigillo è quanto mai lontano dalla realtà, a tal punto hanno potuto su questa classe di materiali i capricci del tempo e degli uomini.

---

17 Come la spilla d'oro che reca un'ametista intagliata con un tema tardoellenistico (un grifone che assale un capro) databile forse al I secolo a. C. rinvenuta nel corredo di Crepereia Tryphaena (seconda metà del II secolo d. C., Roma, Musei Capitolini, Centrale Montemartini, AC 467, PERRONE *apud* NAVA-SALERNO 2007, 279) o il *sardonyx* che la banda bianca trasversale individua come tardorepubblicano o altoimperiale incastonato in una spilla d'oro ed entrato a far parte nel tardo II secolo d. C. del corredo della giovane defunta di Vallerano (Roma, Museo Archeologico Nazionale, 414062, BEDINI 1995, 47-48). Sul corredo: I. 3. 3. 1 e 8.

18 *E. g.* SPIER 2012, 14. Ci sono ovviamente alcune vistose eccezioni, come i ricchissimi corredi delle tombe ellenistiche i cui capolavori di oreficeria (celebri quelli della Tomba degli Ori di Canosa di Puglia) sono conservati al Museo Archeologico Nazionale di Taranto (su cui DE JULIIS 1984) o quelli, di età romana, di Crepereia Tryphaena o della Mummia di Grottarossa (I. 3. 3. 1 e 8) o di altre ragazze morte in giovane età prima di poter contrarre matrimonio e in qualche modo "risarcite" della loro prematura scomparsa tramite un corredo particolarmente ricco: OLIVER 2000 nota come tali sepolture si distacchino da quelle di donne più anziane, che raramente conservano qualche pezzo di gioielleria, in quanto tali defunte venivano seppellite con la loro dote nuziale, mentre i gioielli delle donne morte in età più matura venivano ereditati dalle figlie o da altre parenti.

19 Come quello, ricchissimo di monete e gioielli, rinvenuto a Lione a metà dell'Ottocento, che fu nascosto in una cavità muraria non prima dell'età di Settimio Severo (conservato a Lione presso il Musée de la Civilisation Gallo-Romaine, BEDINI 1995, 103-109).



Ai numerosi ma non numerosissimi gioielli sopravvissuti archeologicamente si aggiungono ovviamente quelli che adornano i corpi di dee, eroine e nobildonne in rappresentazioni vascolari, scultoree, pittoriche e a mosaico. Fra tali raffigurazioni particolare peso, per la quantità degli esemplari e per l'accuratezza dei dettagli, che sicuramente trovavano riscontro nella realtà concreta, hanno i celeberrimi ritratti delle mummie del Fayum. Essi ci testimoniano una grande quantità di modelli e accostamenti cromatici e ci svelano più di ogni altra testimonianza i gusti preferiti nell'abbinamento tra i diversi gioielli, che vengono spesso indossati in gran copia<sup>20</sup>. A parte le corone funebri di frequente impreziosite da applicazioni di foglia d'oro, si tratta di orecchini, collane e più rari spilloni per capelli e diademi (**Figg. 6-9**)<sup>21</sup>, dato che il consueto taglio a mezzo busto dei ritratti escludeva la raffigurazione di anelli, bracciali e cavigliere<sup>22</sup>. Tali ritratti hanno il pregio di coprire un lungo arco

---

20 I rari corredi funebri che contengono elementi di gioielleria non sono ugualmente affidabili sotto questo punto di vista: i gioielli destinati al viaggio ultraterreno della defunta potevano essere in numero minore rispetto a quelli solitamente indossati o viceversa in numero maggiore, qualora essi costituissero la dote della mancata sposa morta in giovane età (su queste sepolture: OLIVER 2000).

21 Tra gli esempi più ricchi e qualitativamente apprezzabili, il ritratto di Isidora conservato a Malibu, Getty Villa (100-110 d. C. circa, 81.AP.42, WALKER-BIERBRIER 1997, 130, nr. 102), un ritratto di età flavia o traiana da Hawara (Londra, British Museum, EA 74706, BORG *apud* LA ROCCA-ENSOLI-TORTORELLA-PAPINI 2009, 306, nr. VI. 10), l'effigie di una giovane donna da Hawara databile al 110-130 d. C. (Edimburgo, National Museum of Scotland, A.1951.160, BORG *apud* LA ROCCA-ENSOLI-TORTORELLA-PAPINI 2009, 305-306, nr. VI. 8) e quello di una giovane donna forse da er-Rubayat (160-170 d. C., British Museum, EA 65346, WALKER-BIERBRIER 1997, 117-118, nr. 87).

22 Che potevano eventualmente essere rappresentati sulla superficie della mummia, dipinti sulle bende o a rilievo su involucri rigidi simili a un sarcofago, riproducenti le braccia del defunto incrociate sul petto e, sporgenti dall'orlo della veste, i piedi: la maggior parte dei ritratti sono stati al momento del ritrovamento separati dalla mummia corrispondente ma si conoscono rari casi di mummie complete. Nella cosiddetta "Golden Girl" da Hawara, conservata al Museo Egizio del Cairo (BORG 2009, 70, fig. 4), il ritratto è incluso nell'involucro dorato a rilievo e incorniciato da una fila di gemme ivi incastonate: agli omeri, ai polsi, alle dita e alle caviglie la ragazza indossa bracciali, anelli e cavigliere rigide realizzati a rilievo e ornati con pietre incastonate. Questa mummia presenta un consistente sbilanciamento verso la tradizione egizia, in particolare nella copertura dorata del corpo, ricoperta dal ricco repertorio di simboli e divinità indigene. Se i gioielli del ritratto (anch'esso "egittizzato" dai tratti astratti della figura e dallo

cronologico, dal I secolo a. C. al III secolo d. C., e sebbene la delimitazione geografica di questo gruppo di testimonianze sia molto ristretta e piuttosto periferica rispetto ad altre zone dell'Impero, l'influenza delle mode romane è palese e pervasiva, nelle acconciature come nell'abbigliamento e negli ornamenti, seppure di solito un poco ritardata rispetto alla Capitale e destinata a durare più a lungo, tanto che spesso in Egitto convivono stili che a Roma si sono invece sviluppati in successione<sup>23</sup>.

Nei paragrafi successivi si presenteranno alcune peculiarità relative all'apprezzamento antico delle gemme desumibili da Plinio e da altri testi dedicati alle pietre preziose<sup>24</sup>, così come da materiali concreti. Si tratterà necessariamente di una serie di punti organizzati attorno a questioni che difficilmente possono trovare una risposta sicura e che certo non mirano a esaurire l'estrema complessità del problema: uno studio ampio e specifico su alcuni aspetti della glittica e della gioielleria antica non ancora pienamente indagati potrebbe modificare anche radicalmente lo stato della questione. Anche se basate su dati parziali e sommari e destinate a rimanere ampiamente senza risposta, tali domande tuttavia possono contribuire a evidenziare la complessità del rapporto antico con le gemme e la difficoltà delle problematiche coinvolte, specialmente quando si cerca di conciliare le fonti materiali con quelle letterarie: appare chiaro quanti importanti dettagli possano sfuggire a un approccio basato esclusivamente sulle fonti letterarie o, al contrario e come avviene di solito, esclusivamente su quelle materiali, soprattutto se in un'ottica strettamente limitata alla glittica.

---

sfondo dorato) corrispondono a quelli propriamente romani, quelli che ornano le braccia e le caviglie dorate potrebbero aver subito l'influenza dello stile e del gusto egizio che caratterizza questa parte dell'apparato decorativo e protettivo della mummia.

23 Per una panoramica su questi materiali: BORG 1996 e 2009 con ricca bibliografia sulle varie problematiche.

24 Altre importanti fonti per l'apprezzamento e l'uso delle gemme in età imperiale sono state discusse nel capitolo precedente (in particolare I. 2. 8-9). Sui *Lithika* di Posidippo, gli epigrammi "litologici" dell'*Anthologia Palatina* e le descrizioni di gemme nel romanzo greco rispettivamente II. 3-4-5.

### I. 3. 2 *Il colore delle gemme*

#### I. 3. 2. 1 *I colori delle gemme nella Naturalis Historia*

La *Naturalis Historia* è tutta trapunta di colori e sfumature: Plinio sfrutta ogni mezzo offerto dal lessico latino per indicare con la massima precisione l'aspetto di ciò che descrive, ricorrendo anche a espedienti nuovi quali perifrasi e accorgimenti espressivi di varia tipologia. Certo questa insistita ricerca della parola e dell'espressione giusta per rendere con precisione il colore dell'oggetto descritto è comune, con alcune differenze, ad altri testi della letteratura tecnica e scientifica (come il superstite *De medicina* dell'enciclopedia di Celso) e risponde ovviamente alla necessità didattica e dimostrativa di questo genere di opere<sup>25</sup>. Certo, non sorprende poi che il colore sia stato considerato, nell'antichità ancor più di oggi, il criterio distintivo fondamentale tra le varie proprietà della materia.

Confrontando però il trentasettesimo libro della *Naturalis Historia* non solo con i lapidari magici (le cui indicazioni cromatiche e luministiche travalicano raramente lo stretto indispensabile per permettere il riconoscimento di una pietra) ma in particolare con il trattato scientifico di Teofrasto, il *De lapidibus*, risulta immediatamente evidente la novità dell'approccio di Plinio. L'ametista, per esempio, secondo Teofrasto condivide implicitamente con tutte le altre gemme la rarità, la piccolezza, l'esotismo, l'idoneità alla trasformazione in σφραγίδιον ma, nello specifico, di essa si registra solo la trasparenza (διαφανής) simile al cristallo, come sia rinvenuta, come il cristallo e la *sarda*, spaccando alcuni tipi di rocce<sup>26</sup>, e come τὸ δ' ἀμέθυσον οἴνωπὸν τῆι χρώα<sup>27</sup>. Con la *Naturalis Historia*, secoli dopo, siamo molto lontani dalla succinta descrizione del filosofo e naturalista di Ereso: l'ametista di Plinio ha un bagliore simile a quello del vino, ma che prima di raggiungere la sua tonalità sfuma nel viola; nella sua più pregiata varietà, quella indiana, ha la tinta satura della porpora fenicia e diffonde un colore blandamente dolce che non offende lo sguardo come il bagliore violento dei *carbunculi*; un

---

25 ANDRÉ 1949, 285-288.

26 Thphr. *Lap.* 30.

27 Thphr. *Lap.* 31.

esemplare perfetto dovrebbe mostrare, a una visione dal basso, una tinta rosata che rifulge nella porpora, e così via<sup>28</sup>. Qui e altrove si rileva la scelta di un lessico specifico e accurato, volto a trasmettere al lettore l'impressione più corretta possibile della sfumatura di colore o della tipologia di luminosità di un determinato minerale. Questo, ovviamente, specialmente per quanto riguarda le pietre note e sfruttate da Plinio e dai suoi lettori, quelle che affollano la prima parte della trattazione, per le quali, come nel caso dell'ametista, Plinio sembra poter contribuire con osservazioni tratte dalla sua esperienza diretta in aggiunta alle notizie che attinge dichiaratamente dalle sue fonti.

L'esplosione incontrollabile di colori e sfumature luminose che caratterizza il trentasettesimo libro è assolutamente unica nella *Naturalis Historia*<sup>29</sup> (e, potremmo aggiungere, forse anche al di fuori dell'ampio perimetro dell'enciclopedia pliniana). E non che mancassero a Plinio (ed eventualmente alle sue fonti) occasioni per esporre un completo repertorio di cangiantismi e passaggi di luce come quello che mostra di dominare per i minerali più preziosi: la varietà e l'esuberanza cromatica dei fiori, che con le gemme condividono così tante caratteristiche (le abbiamo sottolineate e le evidenzieremo in più occasioni, sia a proposito del testo pliniano che dell'immagine metaforica e concreta dei "fiori gemmati"), non ricevono nel ventunesimo libro un analogo trattamento. Lo stesso avviene, per esempio, per le specie acquatiche del nono libro: Plinio non sente la necessità di distinguere con una tale acribia cromatica e luminosa le creature che popolano, con i loro iridescenti movimenti, le mute profondità marine.

È stato a più riprese sottolineato come l'esplosione delle notazioni di colore nei libri mineralogici si leghi alla riflessione morale che Plinio porta avanti a proposito dei materiali preziosi e della *luxuria* a essi legata<sup>30</sup>. Per quanto il tono moralistico dei libri mineralogici sia innegabile e pervadente, non sembra però che Plinio arrivi a condannare assieme alla brama esagerata per le colorate sostanze preziose anche gli oggetti stessi di quel desiderio incontrollato. E nemmeno, come ritiene M.

---

28 *NH* XXXVII, 121-123.

29 Dettagliatissima l'analisi del lessico del colore e della luce nella *Naturalis Historia* di DE SAINT DENIS 1971.

30 In particolare NAAS 2006 e BRADLEY 2009, 101.

Bradley, a individuare nelle molteplici sfumature delle gemme (e dei pigmenti e dei marmi) una difficoltà conoscitiva tale da mettere addirittura a rischio il rapporto tra uomo e natura<sup>31</sup>. Una simile lettura non sembra effettivamente giustificata dal libro stesso e tantomeno dalle linee generali della *Naturalis Historia*. Se i pericoli della *luxuria* sono effettivamente insidiosi soprattutto in rapporto ai materiali preziosi descritti negli ultimi libri, tale negatività risiede esclusivamente nell'uso – scorretto – che l'uomo arriva a fare della natura, la quale, come si è più volte rilevato in precedenza, non produce che ciò che è utile e buono per lui. È l'uomo, spinto dalla bramosia della *luxuria*, a trasformare tale dono benigno in un danno per se stesso e per l'ambiente in cui vive<sup>32</sup>.

L'effettivo approccio di Plinio alle multicolori gemme (e anche ai marmi preziosi e colorati spesso degenerati dal lusso) emerge con chiarezza nel più accorato passaggio che egli dedica alle meraviglie della terra. Essa contrappone alla violenza distruttiva dell'uomo e della *luxuria* la sua naturale e inesauribile ricchezza.

Motus enim terrae sileantur et quicquid est, ubi saltem busta urbium exstant, simul ut terrae miracula potius dicamus quam scelera naturae. Et, Hercules, non caelestia enarratu difficiliora fuerint. Metallorum opulentia tam varia, tam dives, tam fecunda, tot saeculis suboriens, cum tantum cotidie orbe toto populentur ignes, ruinae, naufragia, bella,

---

31 Secondo l'analisi della mineralogia di Plinio proposta da BRADLEY 2009, 87-110 (su *NH* XXXVII in particolare 101-106), le gemme, che hanno nel colore la loro autentica *raison d'être*, con il loro cangiamento e la fuggevolezza delle tinte - spesso viziate da difetti - si impadroniscono del colore o dell'aspetto di altri elementi del mondo umano e naturale, tanto che Plinio di frequente nella sua descrizione le associa a piume, stelle, frutti, parti del corpo umano, animali o altre gemme. Questa ambiguità dei minerali preziosi, a suo parere, metterebbe addirittura in crisi la biunivocità del rapporto tra colore e materia, e la possibilità stessa per l'uomo di conoscere ed entrare in contatto con il mondo naturale. Tutto il trentasettesimo libro costituirebbe dunque una velata denuncia di questa difficoltà, accompagnata da una parodia nei confronti di coloro che sperperano il loro tempo nel dipanare le più flebili sfumature di colore dei minerali preziosi piuttosto che occuparsi di attività utili per la società: fin dall'*incipit* del libro, Plinio ironizzerebbe aspramente contro questa perversione contemporanea, deridendo i *multi* per i quali *una aliqua gemma* si qualifica come completa e ideale *contemplatio* della natura.

32 Per questi argomenti si rimanda a I. 1. 1.

fraudes, tantum vero luxuria et tot mortales conterant; gemmarum pictura tam multiplex, lapidum tam discolores maculae interque eos candor alicuius praeter lucem omnia excludens...

*Si passino allora sotto silenzio i terremoti e gli avvenimenti in seguito ai quali, almeno, restano visibili tombe di città, così che li definiamo piuttosto miracoli della terra che non delitti della natura. E, per Ercole, non che siano più difficili da descrivere i fenomeni celesti. La così varia opulenza - così ricca, così feconda - dei metalli, che nascono per tante generazioni, mentre ogni giorno in tutto il mondo tanto distruggono gli incendi, i crolli, i naufragi, le guerre, le frodi, e tanto rovinano la brama di lusso e un così alto numero di uomini; la pittura delle gemme, così molteplice, le macchie di colori così diversi dei marmi, e tra essi il candore di uno che non lascia passare niente se non la luce...*<sup>33</sup>

L'ammirato elenco delle meraviglie della terra prosegue quindi con la vis dei preziosi rimedi medicinali e con numerosi e circostanziati fenomeni legati al sottosuolo, di carattere perlopiù vulcanico, per concludere:

quibus in rebus quid possit aliud causae adferre mortalium quispiam quam diffusae per omne naturae subinde aliter atque aliter numen erumpens?

*Di fronte a tali cose, un qualunque mortale quale causa diversa potrebbe addurre se non il divino volere della natura diffusa in ogni cosa, che erompe continuamente in un modo o nell'altro?*<sup>34</sup>

Appare chiaro come nessuna negatività risieda nelle gemme in sé, e il colore naturale, ben lungi dall'essere spia di un disagio epistemologico, risulti anzi sia per le gemme che per i marmi colorati (o del candore speciale del *phengites*, oggetto di

---

33 NH II, 206-207.

34 NH II, 208.

una meravigliata descrizione nel libro trentaseiesimo<sup>35</sup>) una delle espressioni più alte della divinità della natura<sup>36</sup>, al pari di prodotti di indiscussa utilità che la terra genera con il suo soffio divino come i medicamenti minerali (*medicatorum fontium vis*). È semmai l'adulterazione di marmi e gemme, che passa necessariamente attraverso il colore, assieme all'ossessione di procurarsi tali materiali anche a un prezzo (non solo economicamente) esoso a creare un problema di ordine etico ed ecologico<sup>37</sup>. Il colore proprio e non contraffatto della natura è la più vistosa espressione della sua *varietas* e della sua *maiestas*, ed è logicamente tra i criteri che rendono le gemme veicolo prediletto per la sua *contemplatio*, coerentemente alle linee generali della visione pliniana della natura<sup>38</sup>. Questo senza che ci sia la minima ironia da parte di Plinio, che nel libro trentasettesimo appare quantomai presente non solo come testimone oculare delle scelleratezze della *luxuria* ma anche come fine intenditore dei materiali che descrive.

L'*escalation* del colore nella *Naturalis Historia* non è dunque un'*escalation* della *luxuria* (sebbene certo colore e *luxuria* siano sempre più strettamente legati con l'aumentare della preziosità dei materiali descritti). Né certo possiamo attribuire questo vertiginoso arricchimento del vocabolario cromatico e luministico di Plinio alla sola competenza acquisita durante la lunga stesura dei precedenti trentacinque libri della sua monumentale enciclopedia<sup>39</sup>. Esso corrisponde piuttosto all'*escalation* della *contemplatio* che è stata individuata in precedenza alla base della distribuzione degli argomenti nell'enciclopedia<sup>40</sup>, poiché il colore e la varietà cangiante delle gemme condensano nella maniera più completa e perfetta le caratteristiche della natura oggetto della *Naturalis Historia*.

Il ricchissimo lessico cromatico che Plinio sceglie per le gemme, approfondito da perifrasi e metafore, offre un campionario eccezionalmente ricco e corposo e

---

35 *NH* XXXVI, 163.

36 Sulla trattazione dei marmi colorati in Plinio, Marziale e Stazio: MAUGAN CHEMIN 2006.

37 Cfr. I. 1. 8.

38 Sui fiori con i loro infiniti colori e profumi, per questo motivo simbolo della natura *artifex* nel suo rapporto con l'uomo *artifex*: I. 1. 2.

39 È l'ipotetica spiegazione prospettata da DE SAINT DENIS 1971, 239.

40 Cfr. I. 2. 1.

conferma le osservazioni sulla percezione e sul lessico antico dei colori<sup>41</sup>, che vertono su nozioni di luminosità e saturazione piuttosto che sulla qualità del colore, la “tinta” intesa come sua posizione nello spettro cromatico<sup>42</sup>. La luminosità mobile delle gemme varia a ogni piccolo movimento e a ogni sussulto della luce di una lucerna o al mutare delle condizioni atmosferiche, come avviene all’acqua del mare, al fuoco, alla porpora<sup>43</sup>, elementi ai quali diverse gemme sono accostate da Plinio e altri autori. Questa mobile varietà doveva esercitare un fascino irresistibile su una società che ha messo a punto un lessico cromatico teso a sottolineare il cangiantismo e la lucentezza varia e mutevole piuttosto che una tinta definita e stabile, come avviene invece nel lessico occidentale moderno. Una mobilità talmente brillante e cangiante da aver contribuito alla percezione delle gemme (e di altri tipi di pietre) come vive<sup>44</sup> e tali da condividere, per la forma e la presunta capacità di emanare luce, le caratteristiche riconosciute agli occhi<sup>45</sup>.

---

41 Per una puntuale storia degli studi relativa a questo fondamentale campo di indagine dell’antichità classica (e non solo): SASSI 1994 e 2003.

42 *E. g.* SASSI 2003, 18. Per una panoramica del pensiero antico a proposito del colore come proprietà intrinseca di un corpo: SASSI 2009.

43 SASSI 2014, 267-268.

44 Le pietre sono generate e generano a loro volta, sono maschi e femmine, “invecchiano” scolorendosi e rovinandosi o addirittura “muoiono” se toccate, respirano, in alcuni casi si muovono o provano dei sentimenti, parlano e predicono il futuro, mettendo in discussione la loro proverbiale immobilità e insensibilità. Su varie declinazioni di questi fenomeni, riscontrabili in Teofrasto, Plinio e in numerosissimi testi scientifici, poetici, mitografici, magici e di ogni tipo: HALLEUX 1970, DASEN 2014a e MACRÌ 2009.

45 MACRÌ 2007, 120-121 e 2009, 81-82 e 89-98. Una spiegazione accurata del legame tra l’emissione di luce e l’identificazione più o meno metaforica di un oggetto come “occhio”, in accordo con i principi antichi relativi alla vista, in BIELFELDT 2016, che segue le tracce di questo legame relativamente alle lucerne nella poesia e nell’archeologia di età classica. Una suggestiva vicinanza, nella concretezza dei materiali, tra occhi e gemme viene dai (rari) casi nei quali statue o rilievi di bronzo o marmo sono sopravvissuti ancora corredati di occhi, di solito realizzati in materiali diversi (DESCAMPS LEQUIME 2006, 80-81). Le gemme compaiono fra questi: un minuscolo granato è, per esempio, l’occhio infuocato dei *ketea* all’interno e all’esterno della nota conchiglia-contenitore d’argento dalla cosiddetta Tomba degli Ori di Canosa di Puglia (II. 3. 6. 2 *ad* Posidipp. 11 AB). Un raro occhio di vetro appartenente a una statua poco più grande del vero, la cui ampia iride è stata fortemente movimentata da sfumature traslucide di bruno e castano per rendere, con sorprendente realismo, le mobili sfumature dell’iride, non



Gli aggettivi di colore veri e propri scelti da Plinio consistono in termini precisi e ovviamente indicativi di sfumature luminose piuttosto che generici o legati a sfumature opache<sup>46</sup>, affiancati da perifrasi che precisano con ancor maggiore esattezza la sfumatura di un colore o di una luminosità<sup>47</sup>.

Il colore, oltre che caratteristica principale delle gemme, è anche un proficuo criterio di classificazione nel libro trentasettesimo<sup>48</sup>, sebbene la distinzione di gruppi di gemme su base cromatica appaia solo secondaria rispetto a quella basata sul diverso apprezzamento sociale e sulla differente preziosità in termini economici che lo precede nel libro<sup>49</sup>. Le pietre suddivise per colore appartengono alle sei categorie individuate in precedenza<sup>50</sup>: “ardenti”, verdeggianti (ma la “titolatura” è introdotta nel bel mezzo della lunga trattazione<sup>51</sup>), purpuree *aut quae ab iis descendunt*<sup>52</sup> e candide, tra le quali si intromettono due categorie non esplicitamente distinte nella trattazione, le blu (“attirate” dalla tipologia cerulea delle *iaspides*, incluse nell’elenco delle pietre verdi ma che presentano numerose sfumature) e le giallo-dorate, connesse alla descrizione delle purpuree dalla medesima zona d’origine condivisa dall’ultima di queste, il giacinto, e dalla prima delle successive, il *chrysolithus*<sup>53</sup>. Numerose le rosse<sup>54</sup>, le verdi<sup>55</sup> (gli smeraldi sono

---

differisce in nulla da una gemma vitrea usata come gemma da anello (I-II secolo d. C., Bloomington, Indiana University Art Museum, 64.39.4).

46 *E. g.* le numerose e brillanti sfumature del rosso e del fuoco (come *igneus*, undici occorrenze e *sanguineus*, dodici occorrenze) sono preferite al generico *ruber* (nove occorrenze compresi i verbi da esso derivati), e il brillante *niger* conta ben cinquanta occorrenze, mentre l’opaco *ater* (PASTOUREAU 2008a, 28-29) nel trentasettesimo libro non compare mai.

47 Tutte puntualmente analizzate da DE SAINT DENIS 1971.

48 *NH* XXXVII, 85-139, *e. g.* MACRÌ 2007, 116.

49 *NH* XXXVII, 54-84.

50 *Cfr.* I. 2. 3.

51 *NH* XXXVII, 113.

52 *NH* XXXVII, 121.

53 *NH* XXXVII, 126.

54 *NH* XXXVII, 92-106: *carbunculi* (con varie sotto-tipologie), antracitide, sandastro, licnide, carchedonia, *sarda*, anch’essa con varie sotto-tipologie.

55 *NH* XXXVII, 107-118: *topazus*-peridoto, *callaina*, e quindi i tipi *vilioris turbae*, ovvero prasio, crisoprasio, nilio, *molochitis*. L’elenco è concluso dalla *iaspis*, che *viret et saepe tralucet*, di cui si

stati trattati in precedenza), le gialle<sup>56</sup> e molto numerose le candide<sup>57</sup>. Due sole le blu (ciano e *sapirus-lapislazzuli*<sup>58</sup>) e le porpora, che comprendono ametista e giacinto<sup>59</sup>. Una categoria di colore manca all'appello in quest'elenco cromatico: le pietre nere (totalmente o solo parzialmente), che pure affollano numerose l'elenco alfabetico, non hanno originato alcun tipo di classificazione cromatica a sé stante. È facilmente comprensibile come il nero, anche se lucido e brillante, fosse meno funzionale alle caratteristiche di brillantezza e luminosità che definiscono una gemma, specialmente secondo i criteri testimoniati da Plinio per la sua epoca e confermate anche per altri periodi<sup>60</sup>. Non si può comunque negare che alcune gemme nere o piuttosto parzialmente nere o molto scure e scarsamente traslucide - sebbene lucenti - fossero apprezzate e diffuse anche in precedenza. La ricca classe dei materiali riconducibili ai *sardonyches / onyches*, tagliati in vario modo (a strati, a bande, a niccolo) per gli intagli e i medesimi materiali lavorati a cammeo giocano sulla presenza più o meno invasiva del nero (o di bruni e blu molto scuri) sempre in abbinamento al bianco ed eventualmente a tonalità rossastre, in un effetto d'insieme che punta a un cromatismo vistoso e contrastante. Gemme interamente nere e anche opache si incontrano solo tra le cosiddette "gemme magiche": diaspro nero, ematite, ossidiana, vetro nero, basalto rispondono, con il loro colore scuro, a precise necessità e credenze medico-magiche<sup>61</sup>.

In Plinio, il *sardonyx* e l'*onyx* in effetti comprendono tra le loro molteplici sfumature, diverse di specie in specie, vene, macchie e fondi neri, abbinati in vario modo al bianco e al rosso<sup>62</sup>. Di alcune specie di *carbunculi*-granati si è sottolineata

---

distinguono varietà caratterizzate dalle più diverse sfumature.

56 NH XXXVII, 126-128: *chrysolithus*, criselettro (non più usato come *gemma*), leucocriso con la sottospecie *capnia* (già presente tra le sottospecie di *iaspis*), melicriso, xuto.

57 NH XXXVII, 129-139: *pederote*, *asteria*, *astrio*, *astriote*, *astolo*, *ceraunia*, *betulo*, *iride*, *irite*, *leros*.

58 NH XXXVII, 120.

59 NH XXXVII, 121-125.

60 Teofrasto sembra indicare che le gemme trasparenti fossero le più apprezzate e diffuse (I. 2. 11) mentre per Servio Sulpicio Rufo e Isidoro di Siviglia la trasparenza è tra i caratteri distintivi delle gemme rispetto ai *lapides / lapilli* (I. 2. 10).

61 MASTROCINQUE 2011 con varie interpretazioni del significato di queste pietre scure relativamente ai risultati attesi dall'amuleto.

62 NH XXXVII, 85-91.

la sfumatura nera, ma si tratta appunto di una sfumatura che nasconde, quando la gemma si trova in particolare condizioni di luce, la vampa scarlatta che le conferisce l'aspetto della brace dove il fuoco senza fiamma si nasconde sotto la cenere scura<sup>63</sup>. Per la quasi totalità, le gemme nere o chiazzate di nero fanno parte delle alfabetiche<sup>64</sup>, come l'antipate che è *nigra et non tralucet*<sup>65</sup> o l'*aegyptilla*, bianca e nera, che è forse da identificare nel niccolo, via via sempre più diffuso e apprezzato, specialmente a partire dall'età adrianea<sup>66</sup>.

Per quanto riguarda le pietre descritte in ordine di valore, esse sono predilette trasparenti, opalescenti, intensamente verdi o delle sfumature verdazzurre del mare per i gioielli femminili e piuttosto calde e legate alla gamma dei rossi, degli aranci, dei bruni, dei bianchi e dei viola per gli anelli degli uomini. Gemme, queste ultime, che i criteri di classificazione di Plinio suggeriscono anche relativamente meno costose e forse più diffuse delle precedenti.

### I. 3. 2. 2 *Pietre maschi e pietre femmine*

Parallelamente a questa preferenza femminile o maschile per talune gemme, esiste un altro tipo di differenziazione "di genere" relativa alle pietre, in particolare preziose. Se le pietre, in generale, possono essere "vive" in modi e per motivi diversi (possono essere personaggi del mito pietrificati, alcune sono in grado muoversi, lacrimare, soffrire, assomigliare a oggetti viventi o derivare da essi<sup>67</sup>), le

---

63 Una *flamma nigrior* è tipica del bagliore di alcuni *carbunculi* maschi (NH XXXVII, 93) mentre *nigriores* sono i *carbunculi* cartaginesi, che si accendono però più intensamente degli altri alla luce del fuoco (95), e *nigriores* sono anche quelli di Alabanda (96) o quelli di Orcomeno (97)

64 Nella classificazione cromatica compare solo una *ceraunia* nera che, assieme a una rossa, è tra le varietà di *ceraunia* (solitamente bianca) distinte da Sotaco (NH XXXVII, 135) e il *leros*, di aspetto simile all'iride e all'irite ma nel quale il cristallo è attraversato da una macchia bianca e da una nera (NH XXXVII, 138).

65 NH XXXVII, 145.

66 NH XXXVII, 148. Sull'identificazione della pietra: DEVOTO-MOLAYEM 1990, 43.

67 MACRÌ 2009 per una discussione di vari aspetti di questo fenomeno. Cfr. FORBES IRVING 1990, 139-148 e 283-299, per l'identificazione di eroi e divinità negli elementi naturali, in particolare rocce e profili montuosi.

gemme lo sono, oltre che per il loro luminoso legame con la vista, specialmente in virtù della loro sessualità. Teofrasto, Plinio e altri autori si riferiscono di frequente a esse (o almeno ad alcune di esse) come dotate di una sessualità propria e alquanto vistosa, che rientra in quella visione vitale delle pietre accennata poco sopra. Parallelamente a quanto avviene per gli esseri umani, che i testi scientifici, filosofici e poetici – nonché le testimonianze iconografiche – distinguono in base al colore della pelle e a caratteristiche più o meno appariscenti nei corpi e nella natura intima degli uomini e delle donne<sup>68</sup>, anche le gemme si dividono in maschi e femmine a seconda del loro aspetto.

Lo schema binario e contrastante della natura di uomo e donna tracciato dalla filosofia e dalla medicina antiche, destinato a una lunghissima fortuna ben oltre i confini dell'antichità, prevede che il primo sia associato al caldo, al secco e al fuoco, la seconda al freddo, all'umido e all'acqua<sup>69</sup>. Tali caratteristiche influiscono pesantemente sul comportamento e sulla fisionomia, che si differenzia nella carnagione scura degli uomini e in quella chiara delle donne, che viene così connessa non solo a fattori sociali ma anche e specialmente fisiologici. Lo stesso avviene per quelle pietre che presentano una distinzione sessuale a seconda dei singoli esemplari: i maschi hanno un colore più scuro, più carico e una luminosità più aggressiva, mentre le femmine hanno tinte più chiare o slavate ed emanano un bagliore meno intenso e vivace<sup>70</sup>. Si compie così una perfetta e consapevole corrispondenza tra il mondo minerale e quello animale<sup>71</sup> e, nella fattispecie,

---

68 SASSI 2001, 1-8.

69 SASSI 2001, 85.

70 Per esempio, relativamente a tutte le qualità di *carbunculi*, i maschi rifulgono *acriores* e le femmine *languidius* (*NH XXXVII*, 93).

71 Il fenomeno coinvolge anche la botanica, e la sessualità delle piante non coincide necessariamente con quella effettiva ma risponde, agli occhi antichi, a categorizzazioni di ordine culturale: in generale le piante maschi sono selvagge, fitte, asciutte, compatte, nodose, scarsamente o per niente fruttifere e cresciute su terreni poco fertili. Più difficili da lavorare e da "addomesticare" delle femmine (in grado o meno di portare frutto), sono come barbari da conquistare e dominare con fatica vincendo la loro virilità selvaggia. Quanto alle piante, il rapporto tra i sessi sarebbe invertito, esse sono considerate alla stregua di un gruppo sociale altro e nemico, e le obbedienti piante femmine sono più apprezzate, come schiave conquistate

umano<sup>72</sup>.

Se la donna è per natura diafana, delicata e pallida, caratterizzata fin nei più intimi recessi del suo corpo dalla freddezza e dall'umidità dell'elemento acquatico, non sarà un caso che proprio al suo ornamento e alla sua bellezza siano riservati diamanti, perle, opali, smeraldi e berilli, tutte pietre da trasparenti a traslucide a opalescenti, bianche, pallide fino all'incolore del diamante oppure legate dalla tinta e dalla chiara luminosità agli elementi freddi e acquatici per eccellenza, il mare (da cui le perle peraltro provengono) e il verde rigoglioso della vegetazione<sup>73</sup>. Al contrario, all'uomo si confanno pietre calde e dotate di un grado inferiore di traslucenza, i *sardonyxes* e gli *onyches* della tradizione italica ed etrusca.

### I. 3. 2. 3 *Il verde dello smeraldo e il rosso, il bianco e il nero del sardonyx*

Assieme alle perle, la pietra femminile per eccellenza è lo smeraldo: lo pretendono le avide amate e se ne ornano le ragazze per sedurre i loro innamorati<sup>74</sup>. Alla donna s'addice la pietra che è la più verde di tutte le gemme o, meglio, l'essenza stessa del verde tra tutte le cose degli uomini e della natura, *quoniam nihil omnino viridius comparatum illis viret*<sup>75</sup>. Come le gemme offrono all'uomo la totalità maestosa della natura *in artum coacta*, non sorprende certo che lo smeraldo, con il suo iper-verde, concentri nel suo piccolo volume l'essenza stessa di tutto ciò che è verde,

---

in battaglia, delle irriducibili piante maschi. Sulla questione: FOXHALL 1998.

72 In Orph. *Keryg.* 8 dopo aver descritto la tipologia maschio e quella femmina del *topazus*, si osserva: ἐπὶ πάντων δὲ καθόλου εἰς ὃ σκοπὸς πρόκειται τῶν τε ἀρσενικῶν καὶ τῶν θηλυκῶν λίθων. Δέον οὖν τοῖς μὲν ἄρσεσι τὸν ἀρσενικὸν διδόναι φόρον, ταῖς δὲ θηλείαις τοὺς θηλυκοὺς. Thphr. *Lap.* 30 suggerisce invece che non tutti i tipi di pietra fossero distinti sotto il medesimo nome in maschi e femmine: questo è vero per esempio per la *sarda* e il *lincurio*, i cui esemplari femmine sono più trasparenti e/o più pallidi.

73 Una teoria risalente a Posidonio e probabilmente almeno in parte conosciuta da Plinio prevedeva che le pietre trasparenti e semi-trasparenti derivassero dall'acqua che, mescolata a varie elementi terrestri a seconda della tipologia di pietra, si solidificava sottoterra (HEALY 1980, 167).

74 Sull'uso degli smeraldi nella letteratura di età imperiale: I. 2. 8.

75 *NH* XXXVII, 63.

offrendolo in una forma comoda e fruibile all'uomo<sup>76</sup>.

Il verde – e soprattutto alcuni animali e oggetti verdi, come lucertole, scarabei e, appunto, smeraldi – era considerato nell'antichità un toccasana per la vista, soprattutto se sottoposta a sforzi intensi e prolungati. Plinio riporta come gli incisori riposassero gli occhi affaticati perdendo lo sguardo nelle profondità di uno smeraldo<sup>77</sup> (in alternativa, potevano usare lo scarabeo verde<sup>78</sup>), e Teofrasto individuava una ragione ulteriore per l'uso di σφραγίδια di smeraldo proprio nel beneficio che tale pietra offriva alla vista del possessore<sup>79</sup>.

Il verde, il colore della natura e della vegetazione, in assoluto il più diffuso attorno all'uomo fin dalle origini, nel sistema produttivo, tecnologico, etico e simbolico antico rivestì un ruolo davvero particolare e profondamente ambiguo. Il lessico di questo colore viene solo lentamente precisato e codificato: dopo le sfumature incerte, sbiadite e pallide degli aggettivi γλαυκός e χλωρός, affiancate solo a partire dall'Ellenismo dal più carico e brillante “verde-porro” πράσινος, solo a Roma si avvertì la necessità di parlare del verde in senso assoluto, scegliendo un onnipresente termine base, *viridis*, strettamente legato all'energia generativa e vitale della natura e dell'uomo<sup>80</sup>.

Per molto tempo legato al blu nella sua “latitanza”<sup>81</sup>, è proprio nell'età romana che il verde assume, molto gradatamente, un ruolo via via crescente tra i colori della vita quotidiana. Pur nella sua progressiva e lenta appropriazione da parte della

---

76 Senza che in questo ci sia necessariamente qualcosa di negativo o perlomeno ambiguo come invece ritiene BRADLEY 2009, 102-103.

77 NH XXXVII, 63

78 NH XXIX, 132.

79 Le virtù benefiche del verde sono state approfonditamente indagate da TRINQUIER 2002. All'inizio il beneficio non sarebbe stato associato al colore *per se* ma piuttosto ad alcuni oggetti verdi ai quali si riconoscevano poteri medico-magici nei confronti della vista e della cura degli occhi: lo scarabeo, la lucertola e lo smeraldo, che assume su di sé il potere protettivo e taumaturgico attribuito alla malachite nella tradizione egizia, ipoteticamente all'origine di queste credenze. Gradatamente, il potere benefico sulla vista si spostò da specifici materiali verdi al verde in generale, compreso quello più accessibile e ubiquo della vegetazione, perdendo la connotazione più propriamente magica degli originari amuleti.

80 PASTOUREAU 2013, 15-16 e 20-21.

81 SASSI 1994, 299-301.

cultura materiale e dell'immaginario romano, il verde mantenne sempre, almeno fino alla tarda antichità, il ruolo sinistro e ambiguo che naturalmente spetta a un colore "nuovo". Il verde era difatti estraneo alla terna cromatica fondamentale delle più antiche culture europee: essa comprendeva innanzitutto il rosso, il "colore" per antonomasia, al quale si affiancavano il bianco e il nero associati alla luce e all'oscurità<sup>82</sup>. Di conseguenza, entrato in un secondo momento tra gli interessi cromatici antichi, il verde rivestì per lungo tempo un ruolo oltremodo marginale nel sistema ideologico, sociale, religioso e simbolico della tradizione, riecheggiato nella bassa frequenza e nel peculiare impiego di questo colore nella cultura materiale. Quando Plinio descrive con tanta intensità e tale precisione il meraviglioso verde dello smeraldo, che vale alla pietra il terzo posto tra le gemme per la sua *iucunditas* (*quippe nullius coloris aspectus iucundior est*<sup>83</sup>), il verde è entrato da poco nella disponibilità materiale ed estetica dei suoi contemporanei, e la moda lo ha solo di recente accolto fra i colori del suo sempre più vasto assortimento. Come gli smeraldi e le pietre verdi sono invariabilmente associati all'uso e al gusto femminile, così avviene, con chiarezza quasi analoga, anche per i tessuti verdi impiegati nell'abbigliamento<sup>84</sup>. Certamente, come per le pietre preziose anche in questo caso bisogna tenere in considerazione l'effetto, più o meno decisivo, che l'approvvigionamento delle materie prime e il progresso tecnologico raggiunto nella loro lavorazione hanno potuto avere sulla diffusione di un materiale e, in questo caso, di un colore tintorio piuttosto che un altro<sup>85</sup>.

---

82 La bibliografia in merito è sterminata, e il dibattito vivace: riassuntivamente, PASTOUREAU 2016, 14.

83 *NH* XXXVII, 62.

84 Sui colori impiegati nell'abbigliamento maschile e femminile romano: SEBESTA 1994b.

85 Come sottolinea PASTOUREAU 2013, 8-9, lo studio dell'uso storico del colore si basa su una pluralità di fattori e punti di vista tra i quali, accanto a quelli simbolici, artistici, religiosi e sociali, devono trovare spazio quelli chimici e tecnologici. Ciò è particolarmente evidente in rapporto ai tessuti, che rappresentano un campo di indagine fondamentale nello studio della storia del colore e che costituiscono un crocevia tra significati simbolici e ragioni estetiche da un lato e possibilità tecniche dall'altro. Quanto al verde nell'abbigliamento, PASTOUREAU 2013, 24-25 evidenzia come le tecniche tintorie si siano solo a poco a poco e a fatica appropriate della possibilità di ottenere un verde brillante e durevole, e mette in relazione questo graduale progresso tecnico, di derivazione (anche) barbarica, con l'iniziale rarità degli abiti verdi a Roma

Qualunque motivazione tecnica possa esserci stata, sembra comunque indubbio che il verde a Roma fosse un colore vistoso, connotato come tinta del lusso e della stravaganza. Un colore “nuovo”, ambigualmente associato a chi è “altro”, da un lato i barbari del Nord che hanno da sempre sfruttato e apprezzato sia il verde che il blu<sup>86</sup>, e dall’altro il corpo femminile, da lungo tempo considerato sotto l’influenza di quel medesimo elemento umido, freddo e acquatico così di frequente associato alle gemme verdi<sup>87</sup>. Come abbiamo visto, gli uomini della poesia e della letteratura tardorepubblicana e imperiale non fanno uso di smeraldi e berilli (se non a tempestare calici e suppellettili d’oro di gran lusso<sup>88</sup>), che sono riservati alle loro compagne, e lo stesso si può dire, in generale, del colore verde. Sestiliano ha trovato un modo geniale per permettersi un’esigente amante a costo zero risparmiando sui doni che era solito offrire a Marziale: al posto della virile toga che un tempo il furbo avaro donava all’amico, ora regala alla donna per i Matronalia un’eccentrica *prasina synthesis*<sup>89</sup>.

Dove il verde è associato, in particolare nell’abbigliamento, a un personaggio maschile, il contesto è caratterizzato da un’insistita e più o meno ironica critica moraleggiante nei confronti del lusso, del cattivo gusto e dell’effeminatezza<sup>90</sup>. Il colore verde, degli smeraldi e dei tessuti color del mare, contraddistingue coloristicamente l’incisiva raffigurazione della lussuria lucreziana<sup>91</sup>. Il complesso

---

e con il loro utilizzo da parte delle donne piuttosto che degli uomini in età imperiale: il guardaroba delle ricche matrone è più assortito di quello maschile, tanto da poter contenere anche abiti delicati, mentre i tessuti utilizzati per l’abbigliamento femminile – anche cotone e seta, assenti da quello maschile tradizionale – erano più adatti a essere tinti di verde rispetto alla lana.

86 A Roma il barbaro è caratterizzato, in via caricaturale, da questi colori, molto sfruttati dalle popolazioni del Nord nell’abbigliamento e in altri aspetti della vita quotidiana: PASTOUREAU 2013, 25.

87 E. g. nell’opale *est smaragdi virens mare* (NH XXXVII, 80).

88 Come quelle, appartenute a Domiziano, che Nerva o Traiano ha dedicato nei templi offrendole all’ammirazione di tutti in Mart. XII, 15, 3-4 o i *calices gemmati* di Mart. XIV, 109.

89 Mart. X, 29, 3-4.

90 SEBESTA 1994b, 70 e CASARTELLI 1998, 121.

91 Lucr. IV 1126-1128: *scilicet et grandes viridi cum luce zmaragdi / auro includuntur teriturque thalassina vestis / adsidue et Veneris sudorem exercita potat.*



cromatismo degli abiti di Trimalcione, di Fortunata e dei servi che gravitano attorno alla loro casa è stato più volte letto in chiave simbolica, e in esso il verde, presente in diverse sfumature e in diversi audaci e sgradevoli accostamenti, riveste un ruolo di primo piano nel definire la mancanza di gusto e l'ostentazione dei *parvenus* protagonisti delle pagine più celebri del *Satyricon*<sup>92</sup>. Zoilo – quell'ex schiavo di fresca data che già ostentava un *sardonyx* quasi soffocato dall'anelloceppo d'oro<sup>93</sup> – si presenta ai suoi ospiti e ai lettori di Marziale *galbinatus* (vestito di un verde acido tendente al giallo che diviene quasi un marchio di depravazione<sup>94</sup>) mentre una concubina gli fa ombra *prasino flabello*<sup>95</sup>, e il *mollis avarus* Virrone riceve in dono dal suo amante per il compleanno o i Matronalia, in aggiunta ai femminili *sucina grandia*, anche un'altrettanto femminile *viridis umbella* per preservare, immaginiamo, il pallore tutt'altro che virile della sua carnagione<sup>96</sup>.

Come per i tessuti e gli abiti, anche per quanto riguarda gli smeraldi l'uso di queste pietre da parte degli uomini romani provvede a connotarli in maniera fortemente ambigua. L'Ercole di Seneca, l'abbiamo visto, si piega a indossare gli smeraldi di Onfale nel grottesco sovvertimento del suo sesso<sup>97</sup>, e il costoso smeraldo con

---

92 Trimalcione, vestito di una *tunica russea* (Petron. 27, 1), gioca con una *pila prasina* (Petron. 27, 2), lo stesso colore che, abbinato *cerasino cingulo*, caratterizza il suo *ostiarus prasinatus* (Petron. 28, 8) e che, sotto forma di una fascia, è stretto da un servo tutt'altro che avvenente attorno al corpo indecentemente grasso di una cagnetta nera e malaticcia (Petron. 64, 6). Fortunata indossa invece una *cerasina tunica* ed è *galbino succincta cingillo* (Petron. 67, 4). Sulla simbologia dei colori nel *Satyricon*, che coinvolge anche un riferimento alle fazioni del circo: CASARTELLI 1998, 118; WOLFF 2007 e GOLDMAN 2013, 71-80.

93 Mart. XI, 37, 2.

94 In Mart. I, 96, 9 Materno, che passa il suo tempo a criticare come poco virili e immorali i tessuti tinti di *coccinum* e di *amethystinum* contrapposti all'austera e virile semplicità di quelli non tinti, nasconde però sotto i suoi abiti *fusci* dei *galbini mores* mentre un partecipante a una celebrazione della dea Bona perversamente riservata ai soli uomini indossa *caerulea scutulata* o una *galbina rasa* in Iuv. 2, 97.

95 Mart. III, 82, 11.

96 Iuv. 9, 50. Abiti e oggetti verdi connotano personaggi dalla sessualità ambigua anche in Stat. *Silv.* II, 1, 133 e Mart. V, 23, 1.

97 Sen. *Phaed.* 319.

Amimone incisa ricordato da Plinio viene acquistato dall'ambiguo flautista Ismenia<sup>98</sup>. Se Claudio proponeva il curioso abbinamento dei femminei smeraldi con i virili *sardonyches* della tradizione, una moda effimera e subito imitata<sup>99</sup> e che sopravvive forse nel *sardonyx verus lineisque ter cinctus* accompagnato da due gemme *similes fluctibus maris* donato a Mancino<sup>100</sup>, è di Nerone il più famoso smeraldo passato alla storia, quello che gli permetteva di riposare gli occhi affaticati mentre assisteva ai giochi nell'arena<sup>101</sup>. È noto come lo stravagante imperatore fosse un vero fanatico del verde – tra le altre cose pare che mangiasse quantità eccezionali di porri, la verdura “verde” per eccellenza tanto da prestare il nome all'accesa tonalità del *prasinus* e del *porraceus* -, senz'altro in accordo con la sua passione per la fazione dei Verdi nel circo<sup>102</sup>. Tale ossessiva passione per un colore estraneo a quelli normalmente ammessi, vistoso, nuovo e poco virile ben si accorda al carattere eccentrico che la tradizione ha univocamente tramandato per questo imperatore.

Alla luce di questi aspetti, appare chiaro come lo smeraldo e altre pietre verdi<sup>103</sup> come i berilli delle principali qualità – sia che si tratti di smeraldi e berilli veri e propri sia che ci riferisca anche ad altri tipi di pietre incluse nell'antichità in tali

---

98 NH XXXVII, 6 e 8.

99 NH XXXVII, 85.

100 Mart. IV, 61, 6-7.

101 Allo smeraldo di Nerone (NH XXXVII, 64) si è già accennato in I. 2. 2-3.

102 PASTOUREAU 2013, 29-30.

103 Anche azzurre e blu: il destino del verde e quello del blu sono strettamente legati, poiché si tratta in entrambi i casi di colori affermatasi più lentamente nella cultura cromatica romana. Mentre però, per quanto riguarda il verde, si assiste a una sua graduale diffusione già a partire dall'età imperiale, per il blu bisognerà attendere le soglie del Medioevo, perché esso non solo ottenga finalmente attenzione da parte delle società occidentali ma addirittura perché inizi la sua ascesa fino a diventare il colore prediletto fra tutti (su questi temi: PASTOUREAU 2008a). Nelle prossime pagine (I. 3. 3. 8) si incontreranno vari esempi di intensi zaffiri (forse i giacinti di NH XXXVII, 125: DEVOTO-MOLAYEM 1990, 54) nella gioielleria romana, specialmente a partire dal II secolo d. C. e per tutta l'età tardoantica: come avviene per gli smeraldi, l'uso degli zaffiri è solo sporadico nella glittica (DEVOTO-MOLAYEM 1990, 45 con i principali esempi) ed essi sembrano riservati principalmente alla gioielleria e quindi all'uso muliebre. Sui giacinti-zaffiri in età tardoantica: IV.

categorie<sup>104</sup> – siano naturalmente associati all’uso femminile e come quest’associazione non sia limitata alle gemme ma trovi forti legami e motivazioni nella tradizione cromatica romana. I verdi smeraldi furono senz’ombra di dubbio i migliori candidati per divenire le pietre delle donne. Da un lato per la loro distinzione funzionale di pietre che non si incidono e che quindi non si possono / vogliono usare come sigillo. Dall’altro, per motivazioni estetiche e legate ai canoni della tradizione, poiché esotici, costosi e incarnazione stessa del colore più nuovo e vistoso che Roma allora conoscesse. E ancora, forse anche per una ragione quasi “fisiologica”, poiché tali pietre verdi come le erbe e traslucide come l’acqua condividono la natura liquida, umida e fredda tradizionalmente associata al genere femminile. Pietre, quelle muliebri, che aprono la descrizione delle gemme “proprie” come le più preziose fra tutte quelle del lunghissimo elenco pliniano<sup>105</sup>: del resto, almeno fin da Esiodo, da Pandora in poi la donna è fatale compagna non della povertà ma dell’abbondanza e del lusso<sup>106</sup>.

Contrapposti alle brillanti e iridescenti gemme delle donne, esotiche nella provenienza e nell’aspetto, quanto dovevano distinguersi i tradizionali *sardonyches* degli anelli maschili! Il loro uso, Plinio assicura, è di lunga consuetudine - fu Scipione l’Africano a introdurre l’uso dei *sardonyches* - e il loro apprezzamento è una faccenda tutta romana, tanto che furono i Romani stessi a comunicarlo agli Indiani, che esportavano il minerale senza però sfruttarlo pienamente<sup>107</sup>.

Tutte racchiuse in una limitata gamma cromatica – sebbene sempre variata dalle diverse forme e combinazioni delle macchie colorate -, le pietre utili e perfette per sigillare della più antica glittica etrusca e italica con i loro neri, rossi, mattoni, ocre e bianchi (bianchi così diversi da quelli iridescenti e mutevoli di perle e opali) rispecchiano i colori della più antica tradizione romana, quelli che si incontrano con maggiore frequenza negli oggetti, nei riti, nella letteratura, negli abiti, con tutte

---

104Sull’identificazione degli “smeraldi” antichi e sulle possibili pietre accostabili alle descrizioni delle dodici tipologie di smeraldo descritte da Plinio: THORESEN 2017, 182-186.

105Sulle donne come principali (ma certo non uniche) responsabili della ricerca di beni di lusso nella *Naturalis Historia*: CITRONI MARCHETTI 1991, 232-233.

106Hes. *Th.* 593.

107NH XXXVII, 87-88.

le loro implicazioni simboliche, sociali e religiose<sup>108</sup>.

#### I. 3. 2. 4 *Al di fuori della tradizione romana: le gemme "cromatiche"*

Se a prima vista la combinazione di diversi sistemi di classificazione nel trentasettesimo libro può apparire difficoltosa e più o meno casuale, appare invece chiaro una volta di più come il susseguirsi dei diversi parametri organizzativi sia pienamente giustificato dalla materia in esame e fortemente significativo quanto alle caratteristiche dei diversi materiali inclusi negli elenchi.

Su questo sistema binario donna / uomo perfettamente codificato e giustificato dalle caratteristiche dei minerali e dal simbolismo cromatico antico si innesta l'uso di gemme diverse, traslucide e dai colori brillanti: il *topazus*-peridoto, il *carbunculus*-granato, l'ametista, il *sapirus*-lapislazzuli e le altre pietre degli elenchi cromatici della disamina di Plinio<sup>109</sup>. Queste pietre divise per colore sono distinte dagli elenchi delle gemme femminili e maschili, ma il loro raggruppamento le distingue anche dall'interminabile teoria delle gemme alfabetiche che inizia subito dopo e che proseguirà quasi fino alla fine del libro. Tra di esse figurano numerose gemme facilmente riconoscibili e note da altre fonti, poste di solito a capo di ogni elenco, accompagnate da altre gemme che probabilmente ne sono varianti o sottospecie. Molte fra le pietre riconoscibili rientrano tra quelle conosciute e sfruttate dalla glittica e dalla gioielleria ellenistica, nonché oggetto di interesse scientifico e poetico nella letteratura del periodo<sup>110</sup>.

108PASTOUREAU 2016, 44-46. Sulla simbologia cromatica dell'abbigliamento romano, che appare limitata al bianco, al nero e al rosso e a tutte le sfumature della lana non tinta (cui si aggiunge il giallo-arancio del flammeo e di altri accessori dell'abito da sposa): *e. g.* SEBESTA 1994a e 1994b e CASARTELLI 1998.

109NH XXXVII, 91-139.

110Il *sapirus*-lapislazzuli e la *sarda*-corniola sono oggetto di componimenti di Posidippo (rispettivamente 5 e 8 AB: II. 3. 6. 1 e 3 *ad locc.*), così come la *iaspis* nella sua varietà *aërizusa* (calcedonio azzurro, 14 AB: II. 3. 6. 1 *ad loc.*) e secondo alcune ipotesi anche l'*anthrax* (il *carbunculus*-granato, 3 AB: II. 3. 6. 3 *ad loc.*) e il *chrysoberyllus* o il *chrysolithus* (6 e 7 AB: II. 3. 6. 1 *ad locc.*). Tutte queste pietre, con l'aggiunta dell'ametista (quest'ultima oggetto di AP IX, 752: II. 4. 3) e della *iaspis* verde (il calcedonio verde, definita da Plinio come una gemma di antico

Queste pietre particolarmente gradite in epoca ellenistica rimangono perlopiù escluse dalle gemme apprezzate nel bel mondo romano esplicitamente richiamate nella letteratura latina di età repubblicana e altoimperiale: come si è osservato, nei rari casi in cui si è ritenuto importante specificare la qualità di una gemma, si tratta quasi invariabilmente di smeraldi, perle, diamanti, berilli e *sardonyxes* (con gli “impropri” cristallo, murra e ambra). Due sole eccezioni: la prima è rappresentata dai *chrysolithi*, che Plinio mette a capo delle gemme giallo-dorate<sup>111</sup> e che la loro unica attestazione in un contesto romano associa all’apprezzamento femminile<sup>112</sup>. La seconda riguarda i *carbunculi*, anch’essi a Roma legati al gusto femminile<sup>113</sup> o, in

---

prestigio, *NH* XXXVII, 115), sono descritti da Teofrasto nel *De lapidibus* (I. 2. 11), mentre il *topazus*-peridoto viene da Plinio collegato all’ambiente alessandrino ricordando come fosse stato importato per la prima volta per Berenice I dal governatore Filone e che una statua di Arsinoe fu intagliata in questo materiale (*NH* XXXVII, 108).

111 *NH* XXXVII, 126-127.

112 Prop. II, 16, 44 annovera i *chrysolithi* – assieme alla porpora di Tiro e agli smeraldi – tra i doni che il suo rivale in amore offre a Cinzia (al di fuori degli usi e delle preferenze del bel mondo romano rimane Ov. *Met.* II, 109 dove i *chrysolithi*, con altre generiche gemme, decorano il carro d’oro e d’argento del Sole nell’episodio di Fetonte). I *chrysolithi* sono citati come esempi di gemme in *Dig. Iust.* XXXIV, 2, 19, 17-18, che fa riferimento al giurista Servio Sulpicio Rufo, vissuto alla fine della Repubblica. Il giallo a differenza del verde compare, in diverse varianti più o meno vicine al rosso, tra i colori tradizionali e più antichi dell’abbigliamento e di altri elementi della vita romana, ma è anch’esso, come l’esotico verde, solitamente associato alle donne (PASTOUREAU 2016, 46): così chiarisce Plinio in *NH* XXI, 46, che collega il giallo all’abbigliamento delle spose escludendolo dai *colores principales* – tutte tonalità di rosso-porpora in varie sfumature – comuni agli uomini e alle donne (CASARTELLI 1998, 111-112).

113 Gli infuocati *carbunculi*, nella loro varietà *Carchedonii* (*NH* XXXVII, 95), sono associati alla *luxuria* femminile nel già citato passo di Publil. (?) *apud* Petron. 55, 6, dove si condanna la depravazione di mogli infedeli e attratte da orpelli costosi che segnalano la loro condotta immorale: prima dei *carbunculi* si citano perle e smeraldi. Non è chiaro se il brano sia da attribuire a Publilio Siro o piuttosto a Petronio stesso (sulla questione e sul componimento: SCHMELING 2011, 224-227). Nel primo caso, l’inserimento dei *carbunculi*-granati tra i beni bramati dalle lascive matrone potrebbe essere spiegato dal fatto che essi sono, come si vedrà a breve (I. 3. 3. 8), le pietre in assoluto più apprezzate nella gioielleria (e più limitatamente anche nella glittica) ellenistica, che doveva esercitare un notevole *appeal* sulle più eccentriche contemporanee del poeta, delle quali il componimento denigra i lussi e i vizi.

alternativa, a quello di personaggi effeminati<sup>114</sup>.

La latitanza di queste pietre “cromatiche” dalle fonti letterarie non indica necessariamente una loro scarsa diffusione o un minore apprezzamento a Roma: basti pensare alla “greca” *sarda*-corniola, la più frequente tra i materiali concreti di ogni epoca che lo stesso Plinio riconosce come *gemma vulgaris*<sup>115</sup>, ampiamente diffusa ancora ai suoi giorni, mentre ametiste e *chrysolithi* compaiono assieme agli smeraldi tra le gemme che il giurista Servio Sulpicio Rufo in età tardorepubblicana riteneva tanto comuni e note da sceglierle come esempi nella sua distinzione tra traslucide *gemmae* e opachi *lapilli*<sup>116</sup>. Semplicemente – ma non banalmente – tale marginalità nelle fonti letterarie e tale separazione nella trattazione di Plinio, che le classifica solo in un secondo momento ed esclusivamente in base al loro aspetto, indicano come tali gemme fossero sciolte da ogni precisa distinzione di genere e di uso. Questo forse perché si diffusero a Roma in un momento successivo, rimanendo così in qualche modo estranee al “sistema” romano delle pietre preziose<sup>117</sup>.

Quanto volontariamente esagerato, assurdo e grottesco doveva dunque risultare quel profluvio di gemme assieme maschili e femminili, tradizionali ed esotiche, romane e greche dei componimenti scherzosi di Ottaviano, Mecenate e Marziale<sup>118</sup>, che si tingono del rassicurante rosso-bianco-nero del *sardonyx* accostato ad ambigue tinte verdi, traslucide, dorate, azzurre, opalescenti. La varietà, l’ambiguità e l’anticonformismo della poesia e dello stile di vita dei personaggi coinvolti emerge non solo, come a prima vista può sembrare, dall’accumulo esagerato di gemme preziose ed esotiche (o pseudo-locali come quelle che Ottaviano associa a Mecenate), assolutamente eccezionale prima delle infinite teorie – certo di

114I *carbunculi* compaiono alla fine dell’elenco di appellativi gemmati che Ottaviano Augusto rivolge a Mecenate (Aug. *Ep.* 32 Malcovati, cfr. I. 2. 8). Sul doppio senso insito in *carbunculum habeo*, che gioca sul comune significato di *carbunculus* come “pustola”: GELSOMINO 1958, 151. 115NH XXXVII, 105.

116Servio (tramite Sabino e tramite *Dig. Iust.* XXXIV, 2, 19, 17-18) riportava come esempi di *gemmae* smeraldi, *chrysolithi* e ametiste. Non possiamo essere certi che questi esempi fossero presenti già nel testo di Servio e non siano stati aggiunti o modificati da Sabino o, eventualmente, dal redattore di questa sezione dei *Digesta*. Su questo passo: I. 2. 10.

117Cfr. I. 3. 3. 4.

118Aug. *Ep.* 32 Malcovati, Maec. fr. 2. Courtney, Mart. V, 11 e V, 12. Si è precedentemente discusso di questi componimenti e delle gemme in essi coinvolti in I. 2. 8.

tutt'altro tono - delle gemme cristiane<sup>119</sup>, ma anche dalla scelta e dall'accostamento di specifici colori e materiali, ciascuno legato a valori e significati dissonanti e, a quanto sembra, rigorosamente separati nell'immaginario antico.

A fronte di questa profonda differenziazione dell'uso delle gemme riscontrabile nella *Naturalis Historia* e nella letteratura tardorepubblicana e imperiale, possiamo notare come essa risulti prettamente romana, senza che trovi, per quanto è possibile ricostruire, alcuna corrispondenza nella cultura greca. Per esempio l'ametista, che nonostante l'approfondita descrizione di Plinio e la relativa frequenza di attestazioni concrete non conosce a Roma nessuna attenzione letteraria che ci permetta di indicarne le modalità di utilizzo<sup>120</sup>, è in Grecia quasi invariabilmente legata al suo potere anti-ubriachezza<sup>121</sup>. Per questo motivo le ametiste sono sfruttate durante i simposi e i banchetti non solo dagli uomini che ne sono i consueti protagonisti<sup>122</sup> ma anche dalle donne: una delle poche ametiste della letteratura greca sopravvissute fino a noi è quella, con l'effigie di Methe, di un'ἄνασσα Cleopatra, forse la sorella di Alessandro o forse Cleopatra Selene, la figlia di Antonio e Cleopatra<sup>123</sup>. Lo smeraldo, così tremendamente femminile a Roma, è sempre stato apprezzato in Grecia<sup>124</sup> non solo da ambigui flautisti come

---

119Cfr. IV.

120Servio *apud* Sabino *apud* Dig. *Iust.* XXXIV, 2, 19, 17-18. Nella letteratura tardorepubblicana e imperiale, l'ametista compare solo come la qualità di porpora che porta il suo nome e il suo colore. Una tinta preziosa (*NH* IX, 135 e 139, XXI, 45, dove viene posta tra i *colores principales* usati sia da uomini che da donne) per coloro che ricercavano l'ostentazione (come quegli avvocati che già abbiamo incontrato a proposito del *sardonyx* a noleggio, che puntavano più sull'aspetto opulento che sull'abilità oratoria, Iuv. 7, 136) e che Nerone riservò, assieme alla porpora di Tiro, al suo uso esclusivo (Svet. *Nero* 32, 3). I tessuti di stoffa ametistina, ai quali Marziale dedica uno dei suoi *apophoreta* (*lanae amethystinae*, Mart. XIV, 154), come molti sgargianti beni di lusso venivano però associati specialmente all'uso delle donne (Ov. *Ars* III, 181; Mart. I, 96, 7) o di uomini poco virili (Mart. II, 57, 2). L'ametista presta la sua garanzia di sobrietà a un vino in grado di non far ubriacare (Colum. III, 2, 24 e *NH* XIV, 31) ricordato appunto come ametistino da Marziale, che lo descrive come particolarmente pregiato (Mart. IX, 49, 1).

121Sui poteri riconosciuti all'ametista: II. 4. 3, n. 35.

122Plu. *Quomodo adul.* 15b e *Quaest. conv.* 647b.

123AP IX, 752, su cui II. 4. 3.

124Teofrasto parla lungamente dello smeraldo e delle sue proprietà annoverandolo tra le pietre che

l'Ismenia di Plinio<sup>125</sup> ma anche dai grandi sovrani e uomini di Stato di cui le fonti ci hanno descritto i sigilli o i pegni politici: Policrate, Alessandro, Tolomeo IX<sup>126</sup>.

### I. 3. 3 *I materiali*

#### I. 3. 3. 1 *Gemme improprie I: la murra*

Tra tutti i minerali descritti, la murra – uno dei più preziosi, come più volte si sottolinea nella *Naturalis Historia* – rimane al contempo uno dei più sfuggenti, nonostante il resoconto di Plinio si soffermi con notevole acribia sulle caratteristiche del materiale (le mille sfumature che può assumere, le sue caratteristiche fisiche, addirittura il suo profumo...) e i numerosi e circostanziati esempi di *luxuria* a essa collegati la confermano come uno dei beni di lusso più apprezzati e *à la page* tra i suoi contemporanei. Apprezzamento che viene pienamente confermato da altri autori, gli stessi ai quali ci siamo rivolti nel capitolo precedente alla ricerca di conferme sulla “classifica” delle gemme implicitamente stilata da Plinio.

Properzio<sup>127</sup>, Seneca<sup>128</sup>, Lucano<sup>129</sup>, Stazio<sup>130</sup>, Giovenale<sup>131</sup> e in particolar modo

---

si intagliano in σφραγίδια (Thphr. *Lap.* 23-24).

125NH XXXVII, 6 e 8.

126Plinio testimonia come gli smeraldi intagliati con il suo ritratto fossero particolarmente apprezzati da Alessandro, che tramite un editto permise al solo Pargotele di intagliare la sua effigie in quella pietra (NH XXXVII, 8, su cui II. 1. 2-3 e II. 2. 1). Uno smeraldo intagliato da Teodoro di Samo costituiva il celebre sigillo di Policrate secondo la versione di Hdt. III, 40, 41 e Paus. VIII, 14, 8 (sul sigillo di Policrate: I. 2. 5; II. 1. 2-3; II. 2. 1; II. 2. 6 e, su Posidipp. 9 AB, II. 3. 6. 3 *ad loc.*), mentre Tolomeo IX aveva fatto a Lucullo l'impegnativo dono di uno smeraldo con la sua effigie, che in un primo tempo il generale aveva incautamente rifiutato (Plu. *Luc.* 3, su cui III. 4).

127Prop. IV, 5, 26.

128Sen. *Ben.* VII, 9, 3; *Ep.* 119, 3 e 123, 7.

129Lucan. IV, 380.

130Stat. *Silv.* III, 4, 58.

131Iuv. 6, 156 e 7, 133.



Marziale<sup>132</sup> annoverano la murra tra i beni della *luxuria*: spesso con intento polemico, più o meno virulento, più o meno bonario, gli oggetti di murra si legano a personaggi afflitti da uno smodato e poco virile attaccamento al lusso<sup>133</sup>. Le informazioni ricavabili da questi testi coincidono con quelle desumibili dalla descrizione di Plinio: la superficie maculata e variegata del materiale<sup>134</sup> e il suo impiego in varie tipologie di recipienti potori<sup>135</sup>, specialmente adatti alle bevande calde<sup>136</sup>. A questi dati si aggiungono informazioni relative al peso e alle grandi dimensioni di esemplari eccezionali, nonché una preziosa notizia sulla lavorazione dei *murrina*, che prevedeva una cottura (*murreaque in Parthis pocula cocta focus*<sup>137</sup>). Il fatto che la murra fosse in grado di infondere un sapore migliore al Falerno puro e caldo che vi veniva versato<sup>138</sup> è da collegare alla descrizione di Plinio, che identifica nel profumo del minerale uno dei motivi del suo apprezzamento<sup>139</sup>. Come è stato osservato, tutte le fonti letterarie relative all'uso della murra si concentrano in un periodo compreso tra il I e il II secolo d. C.<sup>140</sup>, per poi rarefarsi e

---

132Mart. III, 26, 2 e 82, 25; IV, 85, 1; IX, 59, 14; X, 80, 1; XI, 70, 8; XIII, 110, 1; XIV, 113.

133I *murrina*, come i vasi di cristallo, sono apprezzati anche dalle donne (Prop. IV, 5, 27 e Iuv. 6, 156).

134*Maculosae pocula murræ* (Mart. X, 80, 1) e *murrina picta* (Mart. XIII, 110, 1).

135*Pocula* in Prop. IV, 5, 26; Sen. *Ben.* VII, 9, 3 ed *Ep.* 119, 3; Mart. X, 80, 1, *murrinus calix* in Svet. *Aug.* 71, 1. I *murrina* sono presentati come recipienti per bere anche in Lucan. IV, 380; Mart. III, 82, 25; IV, 85, 1; XIII, 110, 1; XIV, 113. *Dig. Iust.* XXXIII, 10, 11 riporta che Giavoleno Prisco annoverava tra le suppellettili i *murrea ... vasa, quae ad usum, edendi et bibendi causa, parata essent*. A Plinio siamo debitori della massima precisione riguardo ai recipienti e utensili ricavabili in questo materiale: oltre a generici recipienti per bere (*potoria NH XXXVII, 18*) e mangiare (*escaria vasa NH XXXVII, 18*), si contano *calices (NH XXXVII, 18)*, *capides (NH XXXVII, 20)*, *scyphi (NH XXXVII, 19)*, *trullae (NH XXXVII, 20)* e addirittura tavolini (*abaci, NH XXXVII, 18*).

136Mart. XIV, 113.

137Prop. IV, 5, 26.

138Mart. XIV, 113.

139NH XXXVII, 22.

140LOEWENTAL-HARDEN-BROMEHEAD 1949, 31. Alle precedenti testimonianze vanno aggiunti Epict. *Diatr.* III, 9, 21, che nel suo dialogo con un retore oppone alle preoccupazioni tutte mondane e ai possessi materiali del suo interlocutore, comprendenti suppellettili di cristallo e di murra, la propria attività filosofica, e Paus. VIII, 18, 5 che, descrivendo i poteri esiziali di una sorgente in Arcadia, nota come la sua acqua fosse in grado di distruggere, tra le altre cose, anche

non riflettere più con l'immediatezza delle prime testimonianze l'effettiva e quotidiana dimestichezza dei romani più abbienti con questo tipo di oggetti di lusso<sup>141</sup>. Il loro diradamento piuttosto repentino nella letteratura e nelle fonti scritte è stato messo in relazione, se non con l'esaurirsi delle miniere fino a quel momento sfruttate, con le vicende politiche della Partia, che ritornò sotto il dominio persiano nel 227 d. C.<sup>142</sup>: la Partia viene difatti indicata, sia da Plinio<sup>143</sup> che da Properzio<sup>144</sup>, come zona d'origine (o perlomeno di lavorazione, da Properzio) del prezioso minerale, che forse veniva importato da regioni ancora più a Est<sup>145</sup>.

vetro, cristallo e murra.

141Il tesoro imperiale comprendeva anche *murrina*, in parte venduti assieme ad altri beni da Marco Aurelio per finanziare la campagna contro i Marcomanni (Hist. Aug. *Aur.* 17, 4). Evidentemente qualche recipiente rimase invenduto per subire poi una sorte ben peggiore, usato qualche decennio dopo, assieme a contenitori di *onyx*, come vaso da notte dall'imperatore Elagabalo (Hist. Aug. *Elag.* 32, 2). Una tarda menzione dei *murrina* si rinviene in Sidon. *Carm.* 11, 21, ma si tratta probabilmente di una reminiscenza solo letteraria derivata da Plinio, di cui condivide l'esclusiva grafia *myrrhina* (quella conservata dall'autorevole *Bambergensis*): DEL BUFALO 2009, 13 e 2016, 151. Che il vescovo non avesse ormai nessuna cognizione circa la murra, a eccezione del suo pregio, è chiaro dal fatto che essa viene annoverata, assieme a molte altre pietre preziose e marmi, tra le incrostazioni delle porte di un fantastico edificio. Sul finire del XII Secolo o agli inizi del XIII un carme del poliedrico abate e naturalista inglese Alexander Neckam distingue con sorprendente precisione l'effetto che recipienti di diverso materiale conseguono sull'aspetto del vino in essi contenuto: tra di essi, i *pocula murrina* sono perfetti per il vino torbido, poiché ne nascondono l'aspetto poco invitante (*Carm.* 2, 64-65: *turbida si fuerit Bachi facies, michi dentur / pocula, que vulgus Murrina vasa vocat*) a differenza dei recipienti vitrei, che si prestano a un *Bachi vultus iucundiur* (cfr. Mart. IV, 85, dove il recipiente di murra usato dal padrone di casa nasconde agli invitati, che bevono in calici di vetro, il fatto che il suo vino sia di qualità superiore). Il colto abate inglese - che quando tratta i minerali nel suo enciclopedico *De naturis rerum* si richiama a Plinio, Dioscoride, Solino, Isidoro e altri autori antichi (DRAELANTS 2008, 86-87) - mostra di conoscere molto bene i *murrina* e il loro aspetto traslucido e mai trasparente, sebbene il loro nome non fosse dato per assodato. Forse la sua conoscenza dei *murrina* si basava su qualcosa di più che su mere reminiscenze tratte dalla letteratura del passato?

142LOEWENTAL-HARDEN-BROMEHEAD 1949, 31.

143NH XXXVII, 21: Plinio ne indica come ruolo d'origine principale la Carmania.

144Prop. IV, 5, 26.

145Il *Peripl. M. Rubr.* 48 e 49 ne registra la provenienza da Ozene (città indiana presso il golfo di Khambhat). Sulle testimonianze relative alla murra nel *Peripl. M. Rubr.*, *infra* nota 164.

L'identificazione della murra è stata oggetto di accese diatribe antiquarie fin dal Cinquecento, e nel corso dei secoli si sono proposte svariate interpretazioni: dalla porcellana all'ambra, dall'opale al vetro millefiori, dall'ossidiana alla giada, dalla steatite alla fluorite e a vari minerali della famiglia dei calcedoni<sup>146</sup>. La critica recente, scremato il campo dalle interpretazioni più fantasiose o in palese contrasto con le fonti letterarie e archeologiche, si è arroccata su due interpretazioni: la fluorite da un lato e uno o più minerali della famiglia dei calcedoni dall'altro, proposte avanzate più volte nel corso dei secoli ma valutate con nuova attenzione solo negli ultimi tempi.

La proposta di riconoscere nella fluorite la murra di Plinio ha avuto grande successo a partire dalla fine degli anni Quaranta<sup>147</sup>, e non manca tutt'ora di accessi sostenitori<sup>148</sup>. Traslucida ma raramente trasparente, fragile e morbida (grado 4 della scala di Mohs), caratterizzata da vivaci passaggi di colore, la fluorite certo risponde a molte delle caratteristiche della murra ricordate dalle fonti. A oggi però gli esemplari sicuri archeologicamente attestati si fermano a tre - due dei quali rinvenuti nel medesimo contesto - (**Fig. 10**)<sup>149</sup> e le caratteristiche cromatiche del minerale mal si accordano con la descrizione di Plinio:

*Oriens myrrhina mittit. Inveniuntur ibi pluribus locis nec insignibus, maxime Parthici regni, praecipua tamen in Carmania. Umorem sub terra putant calore densari. Amplitudine numquam parvos excedunt abacos, crassitudine raro quanta dicta sunt pоторia. Splendor est iis sine viribus nitorque verius quam splendor. Sed in pretio varietas colorum subinde circumagentibus se maculis in purpuram candoremque et tertium ex utroque, ignescente veluti per transitum coloris purpura aut rubescente*

---

146Un'accurata disamina delle varie proposte in LOEWENTAL-HARDEN-BROMEHEAD 1949 e DEL BUFALO 2009 (= DEL BUFALO 2016, 149-182, versione inglese 11-44).

147LOEWENTAL-HARDEN-BROMEHEAD 1949.

148Per esempio LAPATIN 2015, 122-123 e THORESEN 2017, 180-181.

149La Crawford Cup e la Barber Cup (Londra, British Museum, rispettivamente GR 1971, 0419. 1 e 2003, 1202. 1) provengono dalla medesima tomba in Cilicia, dove contenevano le ceneri dei defunti (LOEWENTAL-HARDEN-BROMEHEAD 1949). Il terzo esemplare si trova a Oxford, Ashmolean Museum (1952. 782, HARDEN 1954).

lacteo. Sunt qui maxime in iis laudent extremitates et quosdam colorum repercussus, quales in caelesti arcu spectantur. Iam aliis maculae pingues placent - tralucere quicquam aut pallere vitium est - itemque sales verrucaeque non eminentes, sed, ut in corpore etiam, plerumque sessiles. Aliqua et in odore commendatio est.

*L'Oriente ci manda gli oggetti di murra. Vi si trovano lì in più luoghi, anche non famosi, per la maggior parte nel regno dei Parti, i più belli tuttavia in Carmania. Credono che il liquido si solidifichi sotto terra per effetto del calore. Non superano mai in larghezza piccoli tavolini, lo spessore raramente è quello dei vasi da bere precedentemente nominati. Hanno uno splendore senza forze, una brillantezza piuttosto che uno splendore. Ma il pregio risiede nella varietà dei colori, per le macchie che continuamente si volgono al porpora, al candido e a un terzo colore tra i due, proprio come il rosso porpora che si infiamma tramite una sfumatura di colore o un bianco latte che vira al rosso. Ci sono alcuni che lodano in essi soprattutto le estremità e certi riverberi di colori quali si osservano nell'arcobaleno. Ora ad altri piacciono le macchie grasse - ogni trasparenza o pallore è un vizio - così come i grani di sale e le verruche non rilevate ma, come anche nel corpo, perlopiù piatte. Un altro motivo di lode è nell'odore<sup>150</sup>.*

Certo la combinazione di colori può essere estremamente variabile, ma Plinio, che per sua stessa ammissione ha visto moltissimi recipienti di murra, non accenna in alcun modo alla colorazione verde del minerale, frequentissima nella fluorite e che tra l'altro caratterizza tutti e tre i recipienti pervenutici e anche quelli, incerti e perduti, descritti nel corso dei secoli<sup>151</sup>.

Al contrario, la possibilità di riconoscere nei *murrina* quegli straordinari recipienti in agata, onice e varie sottotipologie di calcedonio che comprendono indiscussi

---

150NH XXXVII, 21-22.

151DEL BUFALO 2009, 17.

capolavori a cammeo - come la Tazza Farnese (**Fig. 11**)<sup>152</sup> o la Coupe des Ptolémées<sup>153</sup> - e svariati esemplari più semplici nei quali la superficie levigata esalta l'eleganza delle venature si impone per la perfetta corrispondenza con le fonti e per il numero relativamente alto di esemplari e frammenti sopravvissuti, che testimoniano la capillare diffusione di questo tipo di oggetti di lusso in varie zone dell'Impero<sup>154</sup>.

La provenienza da *ateliers* egiziani di alcuni degli oggetti di maggior pregio, invocata a più riprese, nonché la notizia tramandata da Svetonio a proposito del fatto che il morigerato Ottaviano, dopo la sconfitta di Antonio e Cleopatra, prelevò per sé dal tesoro reale di Alessandria solo un *murrinus calix*<sup>155</sup>, suggeriscono di individuare in Egitto, specialmente ad Alessandria, il centro principale della lavorazione di questi manufatti. Lì, forse, blocchi semilavorati venivano trasformati in capolavori destinati alla corte tolemaica o a essere smerciati in varie aree dell'Impero. L'Egitto sembra essere stato anche la zona di produzione delle imitazioni in vetro ricordate da Plinio<sup>156</sup> e sopravvissute in svariati esemplari (**Fig. 12**)<sup>157</sup>: la murra indicata tra i prodotti egiziani nel *Periplus Maris Erythraei*<sup>158</sup> potrebbe infatti indicare una sua riproduzione in vetro<sup>159</sup>, sempre che l'anonimo

---

152Napoli, Museo Archeologico Nazionale, 27611.

153Parigi, BnF, Cabinet des Médailles, camée.368.

154Il primo sostenitore dell'“ipotesi calcedonio” fu Agricola nel 1546 (agata), ed essa si mantenne viva affiorando di frequente nel dibattito sulla murra (agata sardonica per Gori, onice per De Boodt, agata per Babelon) per essere poi difesa in tempi recenti da GNOLI 1988<sup>2</sup>, 230-231 e specialmente da DEL BUFALO 2009 (e di nuovo 2016).

155Svet. *Aug.* 71. Affascinante ma ovviamente indimostrabile la possibilità di individuare questo evidentemente eccezionale oggetto portato a Roma da Ottaviano nell'egittizzante Tazza Farnese, che potrebbe essere stata il medesimo *murrinum* che Nerone acquistò (o forse riscattò al tesoro imperiale?) al favoloso prezzo di un milione di sesterzi (*NH* XXXVII, 20). Su queste ipotesi: DEL BUFALO 2009, 26.

156*NH* XXXVI, 198.

157E. g. coppa a nastri in vetro marezzato marrone e bianco a imitazione dell'agata databile a un periodo compreso tra il I secolo a. C. e il I secolo d. C., dai terreni del Château de Ripaille (Francia), Malibu, Getty Villa, 72. AF. 37 (LAPATIN 2015, 111, fig. 23). Molti altri esempi in DEL BUFALO 2016, 183-190.

158*Peripl. M. Rubr.* 6.

159Già SCHOFF 1912, 68.

autore non si riferisca ai *murrina* finiti che qui venivano lavorati e non alla zona d'origine del minerale vero e proprio<sup>160</sup>.

L'importante allusione all'odore (Plinio) e al sapore (Marziale) della murra<sup>161</sup> è evidentemente da mettere in relazione con qualche procedimento attuato durante la lavorazione del materiale, che sappiamo prevedere una cottura al fuoco (Properzio e forse anche Plinio, quando allude alla formazione del materiale per effetto del calore). I sostenitori della fluorite ipotizzano che una cottura nella resina fosse necessaria, come in tempi moderni, per permettere la lavorazione di un materiale tanto morbido e fragile<sup>162</sup>, mentre per l'agata e le varie sottospecie di calcedonio è attestata sia in epoca antica che moderna una procedura atta a esaltarne il colore e l'intensità della variegatura tramite il riscaldamento e la cottura in un caramello di miele<sup>163</sup>. Il console che arrivò a rosicchiare il bordo della sua coppa preferita, aumentandone così il prezzo con le tracce concrete di quell'amore smodato, piuttosto che rosicchiare il bordo di un materiale tenero come la fluorite semplicemente sciolse il trattamento al miele sui bordi del suo recipiente in calcedonio variegato<sup>164</sup>.

La cottura nel miele – specialmente quello aspro di Corsica – è ricordata da Plinio come sistema adatto a esaltare la brillantezza di tutte le gemme, ed è necessaria nella lavorazione delle semi-artificiali *cochlides*<sup>165</sup>. Come si è visto, il problematico

---

160Che sarebbe da collocare nella zona di Ozene (India): *Peripl. M. Rubr.* 48 e 49.

161Una possibilità è che il nome della murra derivi da quello della mirra, di cui condividerebbe il profumo e il sapore (era del resto diffuso un vino speziato e dolce, la *murrina*, di cui parla anche Plinio in *NH* XIV, 92-93), tra gli altri TRESSAUD-VICKERS 2007, 148. Una diversa proposta per l'origine del nome del misterioso minerale in GNOLI 1988<sup>2</sup>, 230-231 (riproposta da DEL BUFALO 2009, 18), che lo fa risalire a un termine indo-iranico dal significato di "pietra da sigilli". Tale ipotesi rafforzerebbe l'identificazione della murra con pietre della famiglia dei calcedoni, le più usate in quelle zone per la realizzazione di sigilli.

162LOEWENTAL-HARDEN-BROMEHEAD 1949, 34 e TRESSAUD-VICKERS 2007, 148.

163Processo accuratamente descritto da DEL BUFALO 2009, 18-21, che ipotizza anche un ulteriore passaggio eseguito tramite ammoniaca e nuovo riscaldamento volto a esaltare il candore delle parti chiare, procedimento tradizionalmente attestato in varie zone del Medio ed Estremo Oriente (DEL BUFALO 2009, 19).

164DEL BUFALO 2009, 21.

165*NH* XXXVII, 194-195.

passaggio pliniano connette le oscure *cochlides* con le pietre *variae*, nelle quali sono forse da identificare agate e altre specie di calcedonio lavorate a cammeo<sup>166</sup>.

Una delle principali obiezioni mosse all'identificazione della murra con l'agata e altre specie di calcedonio è il fatto che Plinio descriva queste ultime in altri luoghi del libro, senza stabilire alcuna relazione con la murra, che apparirebbe dunque come un materiale del tutto diverso<sup>167</sup>. È possibile che la differenza fosse dovuta al trattamento al miele subito da questi minerali per "diventare" murra<sup>168</sup>. Alla luce di quanto si può ricavare dalla "duplicazione" in *lapis* e *gemma* che coinvolge nella *Naturalis Historia* alcuni minerali come l'*onyx* e l'ossidiana, appare chiaro come nella classificazione e nella definizione delle pietre giochino molti fattori che esulano dall'identità chimico-fisica del minerale e dal suo aspetto. Sia *onyx* che ossidiana "diventano" *lapides* o *gemmae* in base alla forma e alla quantità nelle quali vengono rinvenuti e, di conseguenza, in base agli usi che ne vengono fatti. L'*onyx*, per esempio, viene "usato" sia come gemma sia per ricavarne oggetti di maggiori dimensioni, tra i quali figurano anche recipienti, e ciascuno di questi usi ha "generato" un proprio *onyx*<sup>169</sup>.

---

166Cfr. I. 2. 12.

167LOEWENTAL-HARDEN-BROMEHEAD 1949, 33 e TRESSAUD-VICKERS 2007, 145-146.

168DEL BUFALO 2009, 18.

169L'*onyx-lapis* è detto provenire, oltre che dall'Arabia come la *gemma*, anche dalla Carmania (secondo la testimonianza di Sudine, *NH* XXXVI, 59), esattamente come la murra. Murra e *onyx* sono elencati assieme tra i prodotti provenienti da Ozene, in India, in *Peripl. M. Rubr.* 48 e 49, e un'indicazione sullo stretto legame tra i due materiali risiede nel fatto che i numerosi *murrina* portati da Pompeo a Roma dopo la sconfitta di Mitridate (*NH* XXXVII, 18) corrispondano con ogni evidenza alle duemila coppe λίθου τῆς ὄνυχιτιδος λεγομένης montate in oro che, secondo quanto riporta App. *Mith.* 563, Pompeo rinvenne a Tauria assieme ad altri pregevoli oggetti nel tesoro del re del Ponto (DEL BUFALO 2009, 11). L'*onyx* viene impiegato, oltre che come raffinata pietra da costruzione specialmente per pavimentazioni di lusso (e. g. Lucan. X, 116-117), per contenitori di unguenti e profumi (e. g. Prop. III, 10, 22, *murreus ... onyx*), tanto da indicare per metonimia tali recipienti (Porph. in *Hor. Sat.* IV, 12, 16-17, *onyx genus ampullae est marmoreae*). Di frequente accompagnato alla murra ma da essa distinta almeno in alcuni casi (Hist. Aug. *Hel.* 32, 2), è chiaro come l'*onyx* condivida con la murra molte caratteristiche e sia a essa strettamente legato, quando non addirittura un sinonimo per indicare lo stesso materiale

La murra, agli occhi di Plinio, sembra dunque corrispondere non solo a uno specifico minerale (che comprende probabilmente più pietre della famiglia dei calcedoni) con determinate caratteristiche cromatiche ed estetiche, ma a quel minerale rinvenuto in blocchi di tale dimensione da poter essere destinato a un uso determinato che niente ha a che vedere con quello della gemma, al quale sono invece riservati i *sardonyches*, gli *onyches* e gli *achatae* descritti in altre sezioni del libro trentasettesimo. Forse Plinio non era a conoscenza del fatto che la murra fosse il medesimo materiale, o forse invece ne era consapevole ma non avvertiva la necessità di fornire alcuna spiegazione. Difatti nella sua distinzione dei minerali contano, come si è visto, aspetti diversi dalla mera materialità, e la distribuzione delle varie pietre negli elenchi del trentasettesimo libro segue criteri legati al rapporto tra il minerale e l'uomo e l'uso differenziato che egli ne fa.

La murra è, con ogni probabilità, l'agata (e altre tipologie di calcedonio) rinvenuta in pezzature tali da ricavarne *potoria* e sdoppiata in base al suo uso in "gemma impropria" dotata di un nuovo nome, differentemente da quanto succede all'*onyx* e all'ossidiana, e in più gemme vere e proprie appartenenti ai *gemmarum confessa genera*, *sardonyx*, *onyx* e *achates*, una gemma una volta molto apprezzata che però all'epoca di Plinio è ormai caduta in disuso come tale<sup>170</sup>.

### I. 3. 3. 2 *Gemme improprie II: il cristallo*

Decisamente molto meno problematico risulta il cristallo, descritto da Plinio

(Appiano). Nelle fonti la murra è immancabilmente destinata a recipienti da banchetto mentre l'*onyx* ai piccoli contenitori da profumo (con qualche eccezione, cfr. BÜHLER 1966, 34) che vediamo però, nella concretezza materiale, realizzati anche in quella che possiamo considerare murra, ovvero l'agata (o altre specie di calcedonio) liscia o lavorata a cammeo, come il noto *alabastron* in agata a bande di età augustea ora a Berlino (Antikensammlung, FG 11362, cfr. LAPATIN 2015, 155, 259, nr. 126 a-c). Altri esempi in BÜHLER 1966. Sono sufficienti queste osservazioni per poter comprendere quanto il rapporto tra tali materiali fosse fluido e mutevole.

170NH XXXVII, 139. Plinio ricorda svariate tipologie di *achates* distinte in base all'aspetto, tra le quali si annovera l'*antachates*, che quando brucia *murram redolet*: forse l'*achates* sottoposto al trattamento di miele nel quale si deve probabilmente identificare la murra?



congiuntamente alla murra. Il prestigio di questo materiale, che Plinio riconosce come il più prezioso tra i beni che si trovano sulla superficie terrestre<sup>171</sup>, è confermato da molte altre fonti<sup>172</sup>, che presentano i *crystallina* tra i beni più costosi e talvolta oggetto di ridicole esibizioni di *luxuria*<sup>173</sup> al pari dei *murrina*, ai quali spesso si accompagnano<sup>174</sup>. Evidentemente, adatti gli uni solo alle bevande fredde e gli altri particolarmente gradevoli per mescolare bevande calde, dovevano figurare entrambi nell'assortimento dei migliori servizi soddisfacendo così ogni esigenza dei banchettanti.

Non sussistono dubbi sul fatto che si tratti di quarzo ialino (o cristallo di rocca), e Plinio ne ricorda anche le (costose) imitazioni in vetro<sup>175</sup>. Nel caso dei *crystallina*, le notizie fornite da Plinio presentano riscontri estremamente precisi nei *realia* archeologici. Troviamo difatti sia recipienti cesellati (**Fig. 13**)<sup>176</sup> sia *acenteta* (o realizzati in *crustallus inpunctus*, secondo la terminologia adottata da Apuleio<sup>177</sup>)

---

171NH XXXVII, 204.

172Assieme a (recipienti di) argento e *topazi*, il κρύσταλλος (immaginiamo, un recipiente di questo materiale) fa parte dei πλούτου δῶρα offerti ad Agrippina in occasione del compleanno (Leon. AP VI, 329, 1).

173Come quella di Lucio Vero, che pare possedesse un calice di cristallo al quale aveva dato il nome del suo cavallo preferito, Volucer (Hist. Aug. *Verus* 10, 9).

174Già nella trattazione delle gemme improprie sono descritti l'uno (NH XXXVII, 23-29) di seguito all'altra (NH XXXVII, 18-22). Cfr. anche NH XXXIII, 5 e 158; NH XXXVI, 1; NH XXXVII, 30 e 49. Murra e cristallo sono accostati *e. g.* in Stat. *Silv.* III, 4, 58; Mart. III, 82. 25; IX, 59, 14; Iuv. 6, 156; Hist. Aug. *Aur.* 17, 4; *Dig. Iust.* XXXIII, 10, 5, 4. Hist. Aug. *Verus* 5, 3 riporta che Lucio Vero donava ai propri invitati i *calices myrrini et crystallini Alexandrini* nei quali avevano bevuto: anche i recipienti di cristallo avevano dunque una (privilegiata) origine alessandrina, come la murra (I. 3. 3. 1).

175NH XXXVII, 29: tali vasi di vetro imitano perfettamente il cristallo e, stranamente, fanno salire il loro prezzo senza che per questo quello dei recipienti di genuino cristallo diminuisca. Il valore del vetro dell'antichità, e in particolare del vetro rispetto ai materiali che imita, è tutt'altro che scontato e sembra subire importanti fluttuazioni. Sul problema: VICKERS 1996 e specialmente STERN 1997.

176E. *g. skyphos* decorato con tralci di vite, età augustea, da una tomba presso S. Maria Capua Vetere, Napoli, Museo Archeologico Nazionale, 124702 (LAPATIN 2015, 158, 258, nr. 130).

177Apul. *Met.* II, 19.

che, come sottolinea Plinio<sup>178</sup>, venivano lasciati privi di decorazioni per mostrare che non era stato necessario obliterare con la cesellatura eventuali imperfezioni e per garantire così la purezza originaria del minerale (**Fig. 14**)<sup>179</sup>. Plinio testimonia poi l'uso di sfere di cristallo usate dai medici per cauterizzare le ferite concentrando il calore dei raggi solari<sup>180</sup>: una sfera di (quasi sicuramente) cristallo è quella ricordata da Properzio come accessorio di lusso femminile impiegato per rinfrescare le mani<sup>181</sup>.

Particolarmente interessanti, rispetto al discorso di Plinio, alcuni recipienti di piccole dimensioni che presentano una lavorazione sfaccettata (**Fig. 15**)<sup>182</sup>. Tale lavorazione sembra riprodurre artificialmente la forma naturale del cristallo, che si rinviene in blocchi esagonali e sfaccettati<sup>183</sup>. Tali recipienti inscenano una sorta di gioco tra naturale e artificiale: quanto alle facce dei cristalli naturali Plinio nota difatti che *ita absolutus laterum levor est, ut nulla id arte possit aequari*<sup>184</sup>. La delicatezza del cristallo e l'impossibilità di ripararne le fratture sono riconosciute parte integrante del pregio dei *crystallina* non solo da Plinio<sup>185</sup> ma da numerose

---

178NH XXXVII, 28.

179E. g. *skyphos* di età altoimperiale, Köln, Römisch-Germanisches Museum, V 337 (BÜHLER 1973, 56, nr. 55).

180NH XXXVII, 28.

181Prop. II, 24a, 12: *et manibus durae frigis habere pilae*. L'uso per le donne di tenere *pilae* tra le mani è, come vedremo nelle pagine successive (I. 3. 3. 3), pienamente attestato, ma si tratta di sfere d'ambra. Nel caso dell'ambra lo scopo è però quello di profumare le mani grazie al riscaldamento della resina fossile, in questo caso invece il vantaggio ricercato è il freddo. Il cristallo di rocca sembra il candidato più promettente per l'identificazione di questo materiale (e. g. BUTLER-BARBER 1933, 231; *contra* FEDELI 2005, 683, che ritiene si tratti di una sfera d'ambra): non solo freddo (si tratta del resto di acqua congelata! e. g. NH XXXVII, 23) ma anche duro, caratteristica che certo non si adatta alla fragile ambra.

182Particolarmente notevole l'*amphoriskos* conservato a Malibu, Getty Villa, 83.AN.331 (25 a. C. circa: LAPATIN 2015, 159, 258, nr. 132).

183Si tratta di una riproduzione ovviamente imperfetta: l'esemplare Getty nega la forma naturale non solo nella combinazione di forme tondeggianti (nel collo, nell'orlo, nelle anse, nel piede) e angolose, ma anche nella manipolazione della struttura cristallina, che presenta successioni di facce triangolari e trapezoidali inesistenti in natura (LAPATIN 2015, 258).

184NH XXXVII, 26.

185NH XXXIII, 5: *murrina ex eadem tellure et crystallina effodimus, quibus pretium faceret ipsa*

fonti: come nota Seneca, dei recipienti di cristallo *accendit fragilitas pretium*<sup>186</sup>.

Il cristallo è da Plinio annoverato tra le “gemme improprie” destinate all’*usus* di recipiente, ma ci sono pervenuti svariati esempi di gemme da anello realizzate in questo materiale, e l’abitudine, almeno per le donne, di portare alle dita gemme di cristallo, evidentemente di grande valore, è testimoniata da un passo di Properzio, dove il cristallo è accostato al prestigio della porpora fenicia<sup>187</sup>. Teofrasto associava il cristallo all’*ametista*, della quale condivide la trasparenza e il fatto che si trovi, come la *sarda*, all’interno di alcune rocce<sup>188</sup>: esso è dunque incluso, al pari dell’*ametista* e delle altre gemme descritte nel *De lapidibus*, tra le pietre περιτταὶ dalle quali si intagliano τὰ σφραγίδια.

Quanto a Plinio, egli riconosce l’uso del cristallo come gemma, ma si tratta di falsificazioni di altre pietre: tingendo il cristallo in vari colori si possono contraffare gemme più costose e trasparenti come i berilli<sup>189</sup>. Si tratta di un processo accuratamente descritto nel codice papiraceo di età costantiniana<sup>190</sup> – ma frutto

---

*fragilitas.*

186Sen. *Ben.* VII, 9. Anche Sen. *Ep.* 123, 7. Marziale sottolinea più volte la fragilità di questi recipienti, che possono incrinarsi anche al solo contatto con il liquido, specialmente se caldo (Mart. IX, 73, 5; X, 14, 5; XII, 74; IV, 111, cfr. AGOSTI 1995). Plinio (*NH* XXXVII, 26 e 30) è molto chiaro quanto alla destinazione esclusiva dei *crystallina* alle bevande fredde, dovuta alle particolarità della formazione del materiale. Ciononostante, alcuni dei grotteschi malati di lusso di Marziale sembrano versare consapevolmente vino caldo nei loro *crystallina*, causandone l’incrinatura, quasi ad accrescere l’esibizione della loro ricchezza rovinando per capriccio beni preziosi e notoriamente fragili. A proposito della murra, Plinio ricorda di aver visto i frammenti di una coppa infranta esposti in un’urna alla pietà della gente come simbolo della fragilità delle cose umane (*NH* XXXVII, 19) e che Nerone, compreso che la fine era vicina, infranse due pregevoli coppe di cristallo perché nessuno potesse bervi dopo la sua morte (*NH* XXXVII, 29, anche Svet. *Nero* 47), così come aveva fatto Petronio con un mestolo di murra per dispetto verso l’imperatore (*NH* XXXVII, 20).

187In Prop. IV, 3, 52 la disperata Aretusa non trova conforto per la lontananza dell’amato Licota né nella porpora fenicia né nelle gemme che porta alle dita: *crystallusque meas ornet aquosa manus*. GAGETTI 2001, 239-240 suggerisce, in via ipotetica, che possa trattarsi di anelli scolpiti in cristallo di rocca (cfr. I. 2. 7, n. 224).

188Thphr. *Lap.* 30. Sulle gemme di Teofrasto: I. 2. 11.

189*NH* XXXVII, 79.

190HALLEUX 1981, 22-24.

della compilazione di ricettari più antichi – noto come *P. Holm.* che, analogamente al coevo *P. Leid.* X. Forse vergato dal medesimo scriba<sup>191</sup>, raccoglie istruzioni per la tintura di stoffe a imitazione della porpora e per la contraffazione di metalli preziosi e gemme<sup>192</sup>. Quanto alle gemme, si suggerisce l'impiego di κρύσταλλος<sup>193</sup>: tagliato a misura di gemma<sup>194</sup>, andrà mordenzato oppure reso poroso con sostanze corrosive e quindi immerso in differenti miscele tintorie<sup>195</sup>. Formando una sottile pellicola colorata sul minerale trasparente, tali tinture conferiranno di volta in volta alle gemme di cristallo l'aspetto di *sardae* (ma anche di *sardonyches*)<sup>196</sup>, “zaffiri”<sup>197</sup>, smeraldi<sup>198</sup>, perle<sup>199</sup>, *chalcedones*<sup>200</sup>, “pietre verdi”<sup>201</sup>, *cerauniae*<sup>202</sup>,

---

191HALLEUX 1981, 9-12. I papiri si conservano rispettivamente presso la Kongelige Bibliotek di Stoccolma (Handschriftsavgdelingen, Dep. 45) e il Rijksmuseum van Oudheden di Leida (i 397).

192Corposa la “sezione” dedicata alle gemme: *P. Holm.* 10-88.

193Benché in misura nettamente minore, altre pietre sono suggerite per la tintura. In *P. Holm.* 70 si registra che le pietre che possono essere tinte sono il cristallo e una misteriosa pietra chiamata ταβάσιος (forse il *tabashir*, una concrezione di silice che si rinviene nei nodi di alcuni bambù: HALLEUX 1981, 47; ma “topaz” in *LSJ* s. v. ταβάσιος), mentre la *pyrites* (forse pirite bianca di ferro o marcassite: HALLEUX 1981, 128, n. 5) tende ad assumere un colorito rossastro (ma viene comunque suggerita in alternativa al cristallo per realizzare lo “smeraldo” in *P. Holm.* 76). In *P. Holm.* 38 si illustra come corrodere la superficie di cristallo e *tabashir* per permettere l'assorbimento della tintura, ma il *tabashir* viene suggerito in un'unica ricetta (*P. Holm.* 17) per ottenere uno “smeraldo”.

194Come esplicitamente riportato in *P. Holm.* 19; 20; 28; 35.

195CALEY 2008, 85-87.

196In *P. Holm.* 14 si descrive come tingere il cristallo per ottenere il *sardion*. Se si desidera ottenere una pietra con una banda “risparmiata” all'orlo, bisognerà avvolgerla in crini di cavallo prima dell'immersione nel bagno colorante. Il procedimento sembra descrivere la realizzazione di un *sardonyx*, ma il nome con cui si indica questa variante, περίλευκος, è anche il nome di una gemma specifica: cfr. IV.

197*P. Holm.* 15.

198*P. Holm.* 17; 21; 30; 32; 34; 35; 42; 43; 71; 72; 73; 76; 77; 78; 79; 83.

199La “perla” è prodotta a partire dal cristallo in *P. Holm.* 22 e 23, mentre in 18 si prevede la realizzazione di un'apposita pasta che viene plasmata nella forma desiderata, ottenendo, secondo la ricetta, imitazioni addirittura superiori alle perle naturali.

200*P. Holm.* 19. Sulla pietra: IV, n. 42.

201*P. Holm.* 20.

202*P. Holm.* 50; 52; 58; 62. *P. Holm.* 26 descrive un metodo per mordenzare le *cerauniae* e allo stesso

berilli<sup>203</sup>, ametiste<sup>204</sup>, *chrysolithi*<sup>205</sup>, *lychnites*<sup>206</sup>, *iaspides*<sup>207</sup>, “giacinti”<sup>208</sup>, *chrysoprasi*<sup>209</sup>, tutte pietre evidentemente ritenute più preziose del cristallo di partenza. Inframmezzate alle istruzioni per “creare” tali gemme e per produrre i mordenti e i corrosivi necessari, se ne trovano alcune per migliorare l’aspetto di alcune pietre<sup>210</sup>.

Le ricette di *P. Holm.* sono l’estremo frutto di quei testi che Plinio conosceva molto bene e che biasimava alla fine della sua disamina gemmologica, condannandone gli autori all’anonimato, testi che erano, evidentemente, molto più diffusi di quanto ci lascerebbero credere le scarse testimonianze pervenuteci<sup>211</sup>.

Quello descritto da *P. Holm.* e probabilmente dai testi condannati da Plinio è un metodo certo più complesso e dispendioso per realizzare gemme false rispetto all’impiego di vetro colorato<sup>212</sup>, e i procedimenti descritti avrebbero probabilmente condotto, in molti casi, a risultati decisamente scadenti ed effimeri<sup>213</sup>. Evidentemente, tuttavia, tale metodo doveva trovare un qualche impiego nell’antichità, se il papiro ne raccoglie così tante varianti e se Plinio testimonia con

---

tempo tingerle (forse per esaltarne il colore).

203 *P. Holm.* 39; 47; 63; 75.

204 *P. Holm.* 44.

205 *P. Holm.* 45 e 65.

206 *P. Holm.* 46.

207 Nella loro più diffusa tipologia verde, dato l’impiego del *verdigris*: *P. Holm.* 49. Sulla *iaspis* e i suoi aspetti: I. 3. 3. 7.

208 *P. Holm.* 63.

209 *P. Holm.* 64.

210 In *P. Holm.* 16 si prescrive come rendere chiaro il cristallo fumoso per utilizzarlo nella contraffazione di altre gemme e in *P. Holm.* 37 come rendere più teneri gli smeraldi (forse per permetterne l’incisione, molto difficile su pietre così dure?). Molto spazio è dedicato alla pulizia e allo sbiancamento di perle e madreperle (*P. Holm.* 10; 11; 12; 13; 25; 60; 61).

211 *Quin immo etiam exstant commentarii auctorum – quos non equidem demonstrabo – , quibus modis ex crystallo smaragdum tinguant aliasque tralucentes, sardonychem e sarda, item ceteras ex aliis; neque enim est ulla fraus vitae lucrosior* (*NH XXXVII*, 197). Un analogo procedimento di tintura del cristallo per ottenere altre gemme, specialmente berilli, è attribuito agli Indiani (*NH XXXVII*, 79).

212 HALLEUX 1979, 110.

213 Sui processi di tintura delle gemme descritti nel papiro: HALLEUX 1981, 47-52.

apprensione di questo tipo di *fraus*, della quale nessuna è più *lucrosior*<sup>214</sup>.

Tornando all'uso e al valore delle gemme di cristallo, dobbiamo dunque pensare che le gemme intagliate nel cristallo di rocca giunte fino a noi, sebbene relativamente non numerose<sup>215</sup>, avessero un valore inferiore rispetto alle altre? O addirittura che esse abbiano perduto, nel corso dei secoli, la tintura che le faceva assomigliare a gemme trasparenti più preziose (magari specialmente a smeraldi che, a giudicare dalle ricette di *P. Holm.*, erano le pietre più imitate con questo metodo<sup>216</sup>)? La qualità di alcuni intagli, come la notissima Atena firmata da Eutiche di Ege, figlio (o allievo) del celeberrimo Dioscuride<sup>217</sup>, suggerisce di scartare queste ipotesi, o almeno di non considerarle valide per tutte le gemme di cristallo di cui oggi disponiamo. Vero è difatti che il prezioso cristallo sembra essere stato soggetto a vertiginose svalutazioni, come lamenta Posidippo di Pella nel più polemico dei suoi *lithika*<sup>218</sup>: splendido e trasparente, esso scioccamente non viene apprezzato per il semplice motivo che manca della rarità, qualità imprescindibile per il valore e l'utilizzo di un minerale come gemma.

Può darsi che, proprio perché rinvenuto di frequente in grandi masse (πλήθει πολλήν βῶλον<sup>219</sup>), il cristallo fosse apprezzato per la realizzazione di suppellettili di pregio ma non godesse, almeno in alcuni periodi, di particolare prestigio come gemma. Come avviene per la murra, forse anche in questo caso il nome "*crystallus*" viene attribuito a una categoria circoscritta dall'*usus* e dalla dimensione piuttosto che dall'aspetto e dal materiale specifico. Può darsi che il "*crystallus*-gemma propria" si celi tra i *gemmarum confessa genera* e sia da riconoscere in alcune

---

214CALEY 2008, 87. Sembra comunque probabile che i papiri contengano sia ricette effettivamente impiegate nell'antichità sia registrazioni di "esperimenti" destinati all'insuccesso: HALLEUX 1979, 110-111.

215STERN 1997, 201, che suggerisce come questa relativa scarsità di gemme di cristallo di rocca fosse dovuta alla difficoltà tecnica di intagliare il materiale.

216Lo smeraldo è esplicitamente ricordato da Plinio tra le pietre ottenute tingendo il cristallo (*supra* n. 189).

217Cfr. II. 2. 1, n. 51.

218Posidipp. 16 AB: II. 3. 6. 2 *ad loc.*

219Posidipp. 16 AB, 3. Anche *NH* XXXVII, 27.

specie di *adamas* che non presentano la tipica durezza<sup>220</sup> o in altre pietre trasparenti e luminose che abbondano tra le gemme “proprie”<sup>221</sup>.

### I. 3. 3. 3 *Gemme improprie III: l'ambra*

Quanto all’“inutile” ambra, le testimonianze archeologiche confermano appieno i dati forniti da Plinio e dalle altre fonti e ci svelano il motivo della posizione fortemente critica dell’enciclopedista, un’opinione evidentemente poco condivisa dai suoi contemporanei che invece sembrano largamente apprezzarla. L’ambra è per Plinio inutile nel senso che, come si è visto, essa non si presta agli usi che a suo parere rendono in ultima analisi “scusabile” il lusso di altri beni, come le gemme, i recipienti di metallo cesellato, i *murrina* e i *crystallina*. Essa non è infatti utile come recipiente, né come sigillo, e la sua lavorazione non richiede, evidentemente, quella perizia artistica che giustifica l’indulgenza verso i recipienti di metallo cesellati. L’inutilità di questa “gemma impropria” è connessa alla preferenza esclusivamente femminile del materiale, che è in effetti confermata non solo dalle fonti letterarie<sup>222</sup>

---

220Come il cipriota: *NH* XXXVII, 58.

221Come la pietra *astrion*, *crystallo propinqua* (*NH* XXXVII, 132), o l’*iris*, che è *cetera sui parte crystallus*, tanto che *quidam eam radicem crystalli esse dixerunt*, e che del cristallo condivide anche la struttura esagonale, sebbene secondo alcuni presenti facce ruvide e angoli diseguali (*NH* XXXVII, 136-137). Il fatto che gemme appartenenti ai *gemmarum confessa genera* siano associate al cristallo anche nella forma (come il *pangonus*, che sarebbe identico al cristallo se non fosse per la differenza nel numero degli angoli, *NH* XXXVII, 178), suggerisce che il cristallo stesso fosse da Plinio associato all’uso di gemma vera e propria sebbene, per qualche motivo, non abbia ritenuto necessario registrare anche questo uso nella trattazione a esso dedicata.

222Artem. II, 5 distingue le tipologie di anelli maschili (di ferro o d’oro, con o senza pietre) e nota invece che *σούκινοι δὲ καὶ ἐλεφάντινοι καὶ ὅσοι ἄλλοι δακτύλιοι γίνονται γυναιξὶ μόναις συμφέρουσιν* (cfr. anche *Suid.* Δ 27). L’oggetto d’ambra più frequente nelle fonti letterarie è però la sfera da stringere tra le mani per sprigionarne il profumo, un oggetto tipicamente associato all’uso muliebre. La sfera d’ambra è direttamente collegata all’uso femminile in Prop. II, 24, 12; Mart. XI, 8, 6; Fro. *Ant.* 5. In Mart. V, 37, 11 il profumo sprigionato dalla sfera serve da termine di paragone per il respiro di una ragazza. I *sucina grandia* sono offerti in dono, assieme a un ombrello verde, all’effeminato Virrone (su cui I. 2. 8) da parte del suo liberto-amante Nevio in Iuv. 9, 50. Altre occorrenze di questo accessorio in Mart. III, 65, 5; IX, 12, 6 e Iuv. 6, 573. In Ov.

ma anche fortemente suggerita dalla tipologia di oggetti realizzati in ambra e, ove si può disporre dei dati di scavo, dalla di gran lunga maggiore pertinenza di tali oggetti a sepolture femminili piuttosto che maschili.

Plinio annovera tra gli usi dell'ambra quello dei vaghi di collana (per le contadine della Transpadania, un uso che è secondariamente anche medicinale), delle fusaiole, in grado di attirare, per le proprietà del materiale, foglie, paglie e fili di vestiti<sup>223</sup>, e quello medicinale, principalmente sotto forma di amuleti per i bambini<sup>224</sup>. A questi oggetti si aggiungono figurine miniaturistiche: una statuette d'uomo in ambra, anche se di piccole dimensioni, può costare più di molti uomini in forze<sup>225</sup>. Altrove Plinio ha incluso nel *necessaire* dei consumatori di tartufi – l'unico cibo che i raffinati ghiottoni preparano con le proprie mani – le *sucinae novaculae*, accanto a utensili d'argento<sup>226</sup>, e sembra che l'ambra trovi un impiego decorativo abbastanza generalizzato se è vero che un cavaliere suo contemporaneo, inviato al Nord per procurarsi ambra in occasione di giochi indetti da Nerone, ne riportò una quantità così ingente che se ne decorò ogni cosa, comprese le reti, le armi e le barelle, un apparato che ogni giornata di giochi vedeva rinnovato<sup>227</sup>. L'osservazione pliniana sulla luminosità e il profumo dell'ambra bruciata<sup>228</sup>, che trova paralleli in analoghi usi della resina fossile presso altre popolazioni<sup>229</sup>, ha

---

*Met.* II, 364-366 le lacrime delle Eliadi si rapprendono al sole in noduli d'ambra prima di precipitare nel Po, che li trascina via *et nuribus mittit gestanda Latinis*. Un uso insolito dell'ambra è quello sperimentato da Elagabalo (Hist. Aug. *Elag.* 21. 3), che tra altre bizzarrie culinarie faceva servire ai suoi invitati fave arricchite da granuli della preziosa resina.

223NH XXXVII, 37.

224NH XXXVII, 44.

225NH XXXVII, 49.

226NH XXII, 99. Si tratta di coltellini interamente intagliati nell'ambra o che d'ambra presentano il solo manico (*e. g.* coltello di ferro con manico d'ambra conformato a cane accucciato, 150-250 d. C. ca., da Sint Jorisstraat, Nimega, Museum Het Valkhof, BC.I.95, KOSTER *apud* NAVA-SALERNO 2007, 268-269, IV. 15)?

227NH XXXVII, 45.

228NH XXXVII, 43 e 48.

229In NH XXXVII, 35, seguendo l'opinione di Pitea, si riporta che i Guioni, una popolazione della Germania, si servivano dell'ambra come legna da ardere, mentre in NH XXXVII, 36 si osserva che in India gli abitanti la preferiscono all'incenso (si tratta però forse, in questi casi, di ambra grigia: ROSATI *apud* CONTE 1988, 767, 36. 4). Sull'uso di bruciare l'ambra presso i Germani:



suggerito la possibilità che l'ambra fosse impiegata per l'illuminazione e (più verosimilmente) come surrogato di lusso dell'incenso nelle esigenze cultuali<sup>230</sup>.

Gli impieghi dell'ambra registrati da Plinio sono vari e diversi, ma egli non precisa sotto quale forma l'inutile resina fosse particolarmente gradita alle sue contemporanee. L'ambra non è da lui inclusa tra i materiali destinati alla realizzazione di gioielli muliebri, come invece avviene per altre gemme sottratte all'uso sigillare, in special modo le perle: nella lista dei beni di lusso che in contrapposizione all'inutile *sucinum* trovano qualche applicazione che ne giustifichi l'interesse e il costo, le perle sono riscattate dal fatto che *capite circumferuntur*<sup>231</sup>.

Gli unici oggetti d'ambra che Plinio colloca nella Roma del suo tempo sono le decorazioni sovrabbondanti dell'apparato circense dei giochi di Nerone e specialmente l'esemplare statuetta d'uomo, che possiamo connettere a quel variegato e ricchissimo insieme di *bibelots* di ogni genere e fattura che costituisce, nella concretezza dei *realia*, la destinazione maggioritaria dell'ambra. Le altre fonti sull'uso dell'ambra ne testimoniano, con l'eccezione di una statua di Augusto conservata presso il tempio di Zeus a Olimpia<sup>232</sup> e di un paio di stoviglie di lusso<sup>233</sup>, un uso genericamente decorativo o specificamente legato all'uso femminile<sup>234</sup>: le sfere o gli oggetti d'ambra che le ragazze e le donne stringevano fra le mani per sprigionarne la fragranza sono l'oggetto d'ambra più frequentemente ricordato, e inequivocabili segni di usura e volontario sfregamento su alcuni vaghi e oggetti rinvenuti in sepolture di varia cronologia ne confermano un simile uso "tattile",

---

Tac. Ger. 45.

230 CAUSEY 2011, 66-70.

231 Probabilmente come orecchini, il modo più diffuso di indossare le perle (ROSATI *apud* CONTE 1988, 775, n. 49. 3) ed eventualmente come diadema: gli smeraldi e le perle alternati fra loro nella *parure* di Lollia Paolina le brillano non solo alle orecchie, al collo e alle dita, ma anche tra i capelli (NH IX, 117).

232 Paus. V, 12, 7.

233 *Infra* in questo medesimo paragrafo.

234 Le più antiche ambre "letterarie" sono quelle, abbinata all'oro, di due preziose collane nell'*Odissea*: attorno alla prima (*Od.* XV, 460), presentata da uno scaltro mercante fenicio, si affollano ammirate le donne del palazzo paterno di Eumeo, mentre la seconda (*Od.* XVIII, 296) è il dono offerto da Eurimaco a Penelope.

dovuto senz'altro anche alle proprietà mediche e magiche riconosciute al prezioso materiale<sup>235</sup>.

Importata in Italia dalle fredde terre del Nord, specialmente dalle zone vicine al Mar Baltico, fin dalla tarda Età del Bronzo l'ambra fu impiegata per la realizzazione di amuleti e gioielli, specialmente fibule e vaghi di collana, che si sono rinvenuti in abbondanza, assieme a fusaiole (rituali?) e altri piccoli oggetti, nelle sepolture di personaggi di alto rango, specialmente femminili<sup>236</sup>. Tra il I secolo a. C. e il III secolo d. C. le vicende storiche dell'Impero portarono a una fase di relativa quiete sul *limes* danubiano, che favorì enormemente gli scambi commerciali con le popolazioni germaniche stanziatesi tra il confine e le sponde del Mar Baltico. L'apice del commercio dell'ambra si raggiunse tra l'età tiberiana e quella adrianea - Plinio ne scrive dunque proprio nel periodo di massima fortuna - per poi ridimensionarsi notevolmente con l'aumentare della frequenza delle invasioni barbariche fino a registrare, dalla fine del II secolo d. C. e ancor più all'inizio del III secolo d. C., una contrazione del numero dei manufatti e un declino nella qualità degli esemplari sopravvissuti<sup>237</sup>. In epoca romana il principale centro di lavorazione dell'ambra fu Aquileia, importante luogo di lavorazione anche per le pietre preziose, dalla quale gli oggetti finiti venivano esportati in tutto l'Impero. Lo stile delle ambre aquileiesi si distingue rispetto a quello di altri centri di lavorazione minori, specialmente quelli attestati nell'area vesuviana, per la morbidezza e la qualità della lavorazione e per il maggiore assortimento di modelli e iconografie<sup>238</sup>. Ad Aquileia è stato così rinvenuto un campionario pressoché completo delle tipologie di oggetti alle quali l'ambra era destinata in età romana<sup>239</sup>, specialmente per quanto riguarda la nutrita serie di anelli interamente intagliati nella resina fossile, tipici della produzione aquileiese e distinti in varie tipologie<sup>240</sup>: enormi ma molto leggeri, non c'è accordo

---

235 CAUSEY 2011, 67.

236 Per i rinvenimenti e i soggetti preferiti nell'Italia preromana: CAUSEY 2011, 70-88.

237 PASQUINUCCI 1978, 93-94.

238 Lo stile degli *ateliers* di area vesuviana appare caratterizzato da tagli duri e rigidi e dalla resa sommaria e a graffito dei particolari. Il repertorio di tali centri è più limitato e difficilmente esula da banali temi "di genere": CALVI 1978, 99.

239 GAGETTI 2009, 186.

240 Su questa classe di materiale, che nasce evidentemente in ambra (come prova la stragrande

quanto alla destinazione esclusivamente funeraria<sup>241</sup> o, al contrario, alla loro deposizione nei sepolcri dopo l'effettivo utilizzo in vita da parte della defunta<sup>242</sup>. La facilità di lavorazione del materiale ha permesso la realizzazione di esemplari con decorazioni plastiche particolarmente rilevate e complesse, che talvolta interessano l'intera superficie dell'anello e non il solo castone (**Fig. 16**)<sup>243</sup> e che appaiono massimamente connesse, quanto alla scelta dei soggetti, alla sfera femminile<sup>244</sup>.

Tali anelli rappresentano una parziale eccezione nell'oggettistica in ambra prodotta in età imperiale: dopo i notevoli impieghi della resina fossile nella gioielleria italica e specialmente etrusca<sup>245</sup>, in epoca imperiale l'ambra cessa difatti di essere sfruttata nella gioielleria vera e propria: quando è destinata a essere indossata, lo è sotto forma di *crepundia* e amuleti piuttosto che di gioielli. Spesso intesi a favorire la fertilità di chi li indossa<sup>246</sup>, tali oggetti si distinguono dai generici *bibelots* solo per la presenza del foro per appenderli<sup>247</sup>.

Tali piccole sculture miniaturistiche a tutto tondo rappresentano assieme a un vasto assortimento di oggetti di vario uso e tipologia come minuti contenitori da

---

maggioranza delle attestazioni) ma che conta anche esemplari in cristallo di rocca e calcedonio e, eccezionalmente, in corniola e turchese, si rimanda all'approfondita analisi di GAGETTI 2001. Si è già fatto cenno alla tipologia più diffusa di questi anelli, quella che presenta figurine intagliate ad alto o altissimo rilievo nel medesimo materiale prezioso nel quale è ricavata la verga: I. 2. 7.

241CALVI 1978, 98.

242GAGETTI 2001, 297-307, con approfondita discussione dello *status quaestionis*, (riassunta in GAGETTI 2009, 186), che avanza l'ipotesi che gli anelli potessero essere usati come le *glebae* d'ambra per profumare le mani.

243E. g. anello in ambra con busto femminile dall'elaborata acconciatura di età traiana e tralci d'edera che percorrono l'intera circonferenza dell'anello. Da Aquileia, Aquileia, Museo Archeologico Nazionale, 22421, GAGETTI 2001, 311-312, nr. 1 e CALVI 2005, 62, nr. 137, tav. 30, 2. Per una panoramica sulle diverse tipologie di anelli d'ambra: GAGETTI 2009, 187-188.

244LISTA 2007, 256.

245E. g. collana etrusca o italica composta da dieci pendenti d'ambra alternati a elementi e *bullae* di lamina d'oro, 550-400 a. C., Malibu, Getty Villa, 77.AO.77.5, CAUSEY 2011, 78, fig. 37.

246CALVI 1978, 97.

247LISTA 2007, 257.

*toilette* e a piccoli utensili come manici di ventaglio<sup>248</sup>, custodie per specchietti<sup>249</sup>, pettini<sup>250</sup> e spatoline<sup>251</sup> il versante più caratteristico della produzione in ambra di età romana (**Fig. 17**): tra queste statue va collocata la piccola figura d'uomo scelta come esempio da Plinio per il prezzo esoso<sup>252</sup> dell'inutile materiale. Questo variegato insieme di oggetti comprende figurine di vario tipo, dai caratteri dei mimi ai *cucullati*, dagli eroti agli animali, dalle divinità alle scene di genere fino a caratteristiche composizioni a tutto tondo di frutti, singoli o in composizione, spesso elegantemente adagiati sopra una larga foglia<sup>253</sup>. Il fatto che tali oggetti siano stati rinvenuti, almeno in piccola parte, anche all'interno di contesti abitativi<sup>254</sup> ne esclude almeno in alcuni casi<sup>255</sup> un uso unicamente funebre: possibile dunque che servissero anche da *xenia* e doni augurali<sup>256</sup>.

---

248E. g. probabile manico di ventaglio composto da quattro "perle" d'ambra di dimensioni crescenti infilate in una stanghetta di bronzo, da Aquileia (I-II secolo d. C., Udine, Museo Archeologico dei Civici Musei, Castello di Udine, sch. 194), BUORA *apud* NAVA-SALERNO 2007, 274, IV. 25.

249E. g. custodia di specchio con Eros e Psiche, Aquileia, Museo Archeologico Nazionale, 22440, CALVI 2005, 167, nr. 505.

250E. g. doppio pettine dalla necropoli di Ulpia Noviomagus (Nimega), Tomba 1 (80-100 d. C., Nimega, Museum Het Valkhof, PDB.1988.1.411.II), KOSTER *apud* NAVA-SALERNO 2007, 267, IV. 13.

251E. g. spatolina-cucchiaio da Aquileia (fine I secolo d. C. - inizio II secolo d. C., Udine, Museo Archeologico dei Civici Musei, Castello di Udine, sch. 200), BUORA *apud* NAVA-SALERNO 2007, 274, IV. 26.

252Il livello economico e sociale degli individui sepolti con suppellettili d'ambra e, quanto all'area vesuviana, delle abitazioni che hanno restituito oggetti di tale materiale indicano che essa non era accessibile solo ai ceti più abbienti, sebbene certo essi costituissero la clientela principale. Pur concentrate nei corredi di lusso, si trovano infatti ambre isolate anche in sepolture di livello inferiore e in abitazioni di personaggi abbienti ma appartenenti alle più diverse classi sociali (PASQUINUCCI 1978, 94-95, cfr. anche DUBOIS PELERIN 2008, 218).

253Un nutrito catalogo di queste tipologie in NAVA-SALERNO 2007, 260-287.

254Per esempio la realistica castagna dalla Casa della Rissa dell'Anfiteatro a Pompei (I, 3, 23), databile tra il I secolo a. C. e il 79 d. C. e ora conservata a Napoli, Museo Archeologico Nazionale, 109903 (GRASSO *apud* NAVA-SALERNO 2007, 285, IV. 48).

255Non mancano iconografie esplicitamente funerarie, come eroti con fiaccola o papaveri, melagrane, barchette (LISTA 2007, 257).

256LISTA 2007, 257.

Un oggetto peculiare della produzione d'ambra, diffuso sia in età preromana che romana, è la conocchia, composta da vari dischi o cilindri forati infilati in un filo metallico: sempre connessi all'attività della filatura potrebbero essere i numerosi bastoncini lisci o tortili, rinvenuti anch'essi in sepolture, sempre che non si tratti di mesciprofumi o aghi crinali<sup>257</sup>.

La produzione romana in ambra si specializza in sculture miniaturistiche a tutto tondo, piccoli oggetti da toeletta, pedine, fusaiole, amuleti e soprammobili, continuando solo in parte quella delle epoche precedenti<sup>258</sup>. Come ad Aquileia, anche a Roma e nelle zone limitrofe le suppellettili in ambra si legano tipicamente alle sepolture femminili: il fuso e la conocchia tornano in auge in età antonina<sup>259</sup> e si rinvergono nel corredo funerario di Crepereia Tryphaena<sup>260</sup>, in quello di una ragazza da Vallerano, presso Viterbo (Tomba 2), del tardo II secolo d. C.<sup>261</sup> e in quello, ricchissimo, di una tomba femminile di Vetralla (Viterbo)<sup>262</sup>, probabilmente della metà del II secolo d. C., che oltre a conocchia e fuso<sup>263</sup> comprende anche un repertorio completo degli oggetti realizzati in ambra: spatoline<sup>264</sup>, statuette (*cucullatus*, gruppo di due amorini e cani<sup>265</sup>), *bibelots* (leprotto, tartaruga, conchiglia<sup>266</sup>), suppellettili (vasetto ovoide decorato con tralci d'edera e contenitore per cosmetici<sup>267</sup>), elementi di vario tipo (due dischi<sup>268</sup>). Oggetti analoghi si

---

257LISTA 2007, 256 ritiene che si tratti di conocchie o bastoncini per scaldare e profumare le mani come le sfere ricordate nelle fonti letterarie.

258DEVOTO-MOLAYEM 1990, 162.

259BEDINI 1995, 89.

260Sulla sepoltura: BEDINI 1995, 73 e PERRONE *apud* NAVA-SALERNO 2007, 279-280. Conocchia e fuseruola sono conservate - assieme allo scheletro, al sarcofago e al resto del corredo - a Roma, Musei Capitolini, Centrale Montemartini, AC 475 e 475 bis.

261BEDINI 1995, 31-57. I due bastoncini d'ambra (Roma, Museo Nazionale Romano, 414067 e 414068) rinvenuti nella sepoltura sono probabilmente da identificare come conocchie.

262BEDINI 1995, 89-97.

263Roma, Museo Nazionale Romano, 47932 e 47931.

264Roma, Museo Nazionale Romano, 47929-47930.

265Roma, Museo Nazionale Romano, 47922 e 47921.

266Roma, Museo Nazionale Romano, 47924; 47923 e 47925.

267Roma, Museo Nazionale Romano, 47919 e 47927.

268Roma, Museo Nazionale Romano, 47928 a-b.

rinvengono per esempio nella sepoltura della “mummia di Grottarossa”<sup>269</sup> (metà del II secolo d. C.), che conteneva una serie di recipienti miniaturistici, un piccolo contenitore da *toilette* a forma di conchiglia e un minuscolo dado d’ambra<sup>270</sup>, mentre quella di una giovane donna sepolta a Tivoli accanto alla tomba della vestale Cossinia (fine II-inizio III secolo d. C.)<sup>271</sup> era arricchita da un cofanetto interamente d’ambra<sup>272</sup>.

La delicatezza del materiale e la sua mancanza di idro- e liporepellenza hanno impedito l’uso sigillare dell’ambra e, a parte sporadici scarabei etruschi<sup>273</sup> o rari anelli intagliati<sup>274</sup> che potrebbero aver avuto un ruolo esclusivamente ornamentale, essa è totalmente estranea all’uso al quale vanno incontro le gemme proprie. L’uso romano dell’ambra, che la esclude quasi completamente dalla gioielleria vera e propria<sup>275</sup>, appare isolato nella lunga storia di utilizzo di questo materiale, che tornò a essere impiegato in gioielleria (vaghi di collana ed elementi di fibula), peraltro in maniera esclusiva, solo a partire dal III secolo d. C.<sup>276</sup>.

Plinio nega all’ambra un qualunque *usus* analogo a quello dei recipienti di murra e cristallo, sebbene sia Giovenale che Apuleio riferiscano di suppellettili da banchetto d’ambra<sup>277</sup>: le capaci *phialae* rilucenti di berilli del maleducato Virrone

---

269SCAMUZZI 1965 e BEDINI 1995, 77-83.

270Roma, Museo Nazionale Romano, 168194-95 (vasetto con coperchio); 168192 (conchiglia); 168193 (vasetto ovoidale); 262724 (dado).

271BEDINI 1995, 85-87.

272Roma, Museo Nazionale Romano, 262752, BEDINI 1995, 87.

273E. g. lo scarabeo in ambra con l’intaglio di una figura femminile alata dalla Tomba 7 della Necropoli di Monterenzio Vecchio (BO), databile all’ultimo quarto del IV secolo a. C. (ma lo scarabeo appare più antico, V-IV a. C., Monterenzio, Museo Civico Archeologico “Luigi Fantini”, 242147), cfr. FÁBRY *apud* ORSINI 2010, 133-134.

274E. g. anello in ambra a cerchio liscio con castone ovale a sigillo raffigurante un’aquila su capitello affiancata da due pesci e sormontata da lettere greche, I secolo d. C., da Aquileia (Trieste, Civico Museo di Storia ed Arte, 5658, cfr. VIDULLI TORLO *apud* NAVA-SALERNO 2007, 270, IV. 17 e GAGETTI 2009, 181).

275Anche i numerosi anelli tipici della produzione aquileiese potrebbero essere stati destinati a un esclusivo uso funerario, specialmente quelli decorati e recanti alti, fragili e ingombranti rilievi: CALVI 2005, 39. La questione rimane aperta: GAGETTI 2001, 297-307.

276ROTILI 2007, 291.

277Bisogna tenere presente che, data l’omonimia tra il nome greco dell’ambra, ἤλεκτρον, e la lega di

che, più che realizzate nella preziosa resina fossile, ne sono lussuosamente incrostate (*crustae*)<sup>278</sup>, e il *sucinum mire cavatum* che assieme ad altri raffinati recipienti in pietre e metalli preziosi allietta la tavola del banchetto a casa di Birrena<sup>279</sup>. Oltre ai minuti *crepundia* e alle statuine, le realizzazioni d'ambra di maggiori dimensioni (forse i *sucina grandia* offerti all'effeminato Virrone<sup>280</sup>?) consistono effettivamente in una serie di recipienti, che appartengono però alla sfera della cosmesi femminile: vasetti portaprofumo<sup>281</sup>, scatoline portagioie<sup>282</sup> e così via.

Le ricche matrone biasimate nella *Naturalis Historia* ricercavano con ogni evidenza questo variegato *bric-à-brac* di oggettini, per la verità fragili e poco funzionali, dalle minute pissidi e spatoline per il trucco ai *bibelots* di ogni forma e qualità, forse ormai privi di gran parte delle presunte proprietà mediche e magiche che ne avevano accompagnato l'uso nei secoli precedenti<sup>283</sup>. Oggettini che agli occhi di Plinio, possiamo facilmente immaginare, saranno sembrati sciocchi giocattoli acquistati per cifre esose. Esclusa ormai anche dal prestigio derivato da quell'indiscusso *status symbol* femminile che è la gioielleria, tale da giustificare altre pietre inadatte all'uso sigillare, l'ambra appare a un Plinio particolarmente in vena di moralismo un fatuo capriccio di moda, per la quale *causam ne deliciae*

---

oro e argento impiegata nella realizzazione di vari oggetti tra i quali suppellettili da banchetto, in mancanza di altri indizi è spesso difficile individuare se con ἤλεκτρον / *electrum* si faccia riferimento alla resina fossile o piuttosto alla lega metallica. Cfr. per esempio COURTNEY 2013<sup>2</sup>, 520 su Iuv. 14, 307: non possiamo stabilire con certezza se il ricchissimo Licinio, terrorizzato all'idea di essere derubato dei suoi beni di lusso, mettesse una coorte di schiavi a guardia di suppellettili di ambra o di elettro.

278Iuv. 5, 37-39, cfr. I. 2. 8.

279Apul. *Met.* II, 19. L'interno del recipiente era forse rivestito di metallo, per non danneggiare la delicata superficie dell'ambra con l'alcool e gli aromi contenuti nel vino.

280Cfr. I. 2. 8.

281E. g. vasetto portaprofumi decorato con due amorini intenti a vendemmiare e a bere vino probabilmente da Aquileia (100-120 d. C., Londra, British Museum, 1866.4-12.3), ROBERTS *apud* NAVA-SALERNO 2007, 284, IV. 45 e LAPATIN 2015, 213 e 268, nr. 169.

282E. g. scatolina con testa di erote con coperchio scorrevole (perduto) dalla necropoli di Ulpia Noviomagus, Tomba 1 (80-100 d. C. ca., Nimega, Museum Het Valkhof, PDB.1988.1.411.Ia), KOSTER *apud* NAVA-SALERNO 2007, 262, IV. 3.

283Sugli usi magici dell'ambra: CAUSEY 2011, 15-27 e *passim*.

*quidem adhuc excogitare potuerunt*<sup>284</sup>, senza un reale impiego né un ruolo nel complesso sistema di autorappresentazione delle classi dominanti. Se tutti gli altri oggetti di lusso piacciono per l'*ostentatio* o per l'*usus*, nei *sucina* piace (e si paga) difatti la *sola deliciarum conscientia*<sup>285</sup>.

#### I. 3. 3. 4 *Gemme proprie: sardonyx, sarda, onyx (e achates), le pietre degli uomini*

Stando al resoconto di Plinio, alle tonalità marcatamente fredde delle perle, degli smeraldi, dei berilli prediletti dalla gioielleria femminile si contrappone quella spiccatamente calda e appena traslucida del *sardonyx*, la prima tra le gemme predilette dagli uomini. Ottimo per sigillare, esso viene associato, nel nome e nella sostanza, alla *sarda*, la pietra che i Greci prediligevano fra tutte, e all'*onyx-gemma*. In queste pietre, assieme all'*achates* che una volta *in magna fuit auctoritate* mentre *nunc in nulla est*, è facile riconoscere diverse tipologie non uniformi di calcedonio<sup>286</sup>. Alla moderna famiglia del calcedonio appartengono quarzi rinvenuti in masse di silice microcristallina con tessitura fibroso-orientata: a seconda delle sfumature e della disposizione degli eventuali strati e variegature, essi assumono nomi differenti, volti a distinguere, spesso (troppo) soggettivamente, diverse tipologie dall'aspetto talvolta fortemente diversificato<sup>287</sup>. Tali nomi ricalcano per la

---

284NH XXXVII, 30.

285NH XXXVII, 49.

286Uniformi invece il calcedonio *tout court* (la *iaspis* di Plinio e degli antichi) e l'opaco diaspro, entrambi in diversi colori, il crisoprasio (giallo-verde, chiamato solitamente prasio nella letteratura archeologica quando verde) e l'eliotropio (verde con picchiettature rosse). Sul calcedonio e le sue varie tipologie, anche rispetto al loro impiego archeogemmologico: DEVOTO-MOLAYEM 1990, 27-46.

287Per esempio, nei cataloghi (cartacei e *online*), talvolta il termine "sardonice" è usato indifferentemente per pietre nelle quali gli strati sono trasversali rispetto alla pietra o paralleli a essa (come avviene anche nei cammei), talvolta invece per le prime si preferisce usare il termine "onice" o "agata zonata" o "a bande". In altri casi, la distinzione tra sardonice, onice e agata avviene anche sulla base del colore (come avviene per la coppia corniola-sarda). Tra i quarzi microcristallini, in assoluto le pietre più sfruttate nella glittica antica, solo i nicoli / niccoli (distinti dalle specie precedenti solo dalla forma e dal taglio della gemma, bianca in



quasi totalità nomi usati in antico (agata, onice, sarda, sardonice, corniola, cui si aggiunge il nicolo o niccolo), ma una combinazione univoca tra i termini antichi e quelli moderni si dimostra attualmente impossibile. Questa difficoltà si deve non solo all'estrema fluttuazione nella distinzione di queste specie nell'antichità ma anche alla classificazione odierna, spesso interamente affidata al giudizio soggettivo.

Il *sardonix* è, almeno nella prima età imperiale, la pietra associata all'aspetto e alle funzioni della gemma *tout court*, specificamente connessa all'uso sigillare e prediletta per questo dagli uomini, che spesso la ricevevano in occasione del compleanno<sup>288</sup>. Questa preferenza per il variegato *sardonix* appare legata a una speciale predilezione per onici / sardonici / agate e altre pietre multicolori già ampiamente sfruttate nella glittica italica ed etrusca<sup>289</sup> e quindi destinate a un grande successo a Roma fino a tutta l'età augustea e oltre<sup>290</sup>.

Il tipo più antico, caratteristico dell'età tardorepubblicana e augustea, consiste in gemme di onice / sardonice / agata tagliate in modo che una o raramente più bande chiare e nette attraversino trasversalmente il centro della pietra, generalmente di forma allungata. L'impiego glittico di queste pietre variegata appare particolarmente sorprendente, in quanto il forte contrasto tra bande chiare e scure rende scarsamente apprezzabile, se non illeggibile, il soggetto di volta in volta intagliato (**Figg. 18 e 19**)<sup>291</sup>. Si tratta sicuramente di un'eredità della glittica etrusca e italica (ma l'interesse per larghe pietre zonate fu proprio anche del tardo Ellenismo<sup>292</sup>), che mostrò sempre una speciale passione oltre che per le uniformi corniole per pietre dalla spiccata policromia, tanto che anche le gemme di età

---

superficie e blu-nera in profondità) godono di un termine univoco tale da non dare adito a confusioni.

288Cfr. I. 2. 9.

289SENA CHIESA-FACCHINI 1985, 183.

290SENA CHIESA 1989a, 283-286.

291E. g. sardonice con Musa, metà del I secolo a. C. (Malibu, Getty Villa, 85.AN.370.42, SPIER 1992, 81, nr. 179). Un esempio poco più tardo è una sardonice con Tyche nella quale la banda orizzontale bianca separa due porzioni di colore leggermente differente, una bruna e una più chiara e traslucida, un effetto spesso ricercato in questo genere di pietre (I-II secolo d. C., Boston, Museum of Fine Arts, 69.1207).

292Si tratta di una tendenza che si sviluppa verso il I secolo a. C.: PLANTZOS 1999, 35.

tardorepubblicana e augustea sono principalmente combinate con soggetti ispirati a quelli della glittica italica<sup>293</sup>. Il periodo di massima diffusione di queste pietre zonate (che si ritrovano almeno fino al II secolo d. C.) coincide con quello del più spiccato valore giuridico e sociale dei sigilli e con quello di massima fioritura della glittica romana, destinata a decadere lentamente nei decenni successivi con il diradarsi degli esemplari di altissima qualità e originale impostazione<sup>294</sup>. La passione per queste pietre è testimoniata anche dalla produzione di gemme vitree caratterizzate dal medesimo contrasto tra bande di colori scuri e chiari (**Fig. 20**)<sup>295</sup>. Si è ipotizzato che questa curiosa circostanza sia da legare proprio allo spiccato valore legale del sigillo, la cui imprescindibile unicità sarebbe stata tutelata dall'invisibilità del soggetto sulla pietra, appositamente disturbato dalla zonatura<sup>296</sup>.

Appare chiaro come in questi casi l'intaglio fosse motivo di interesse solo all'atto dell'impressione, mentre la gemma in sé era apprezzata indipendentemente dalla lavorazione artistica, perché varia e movimentata dalla policromia geometrica del

---

293SENA CHIESA 1989a, 284-285.

294La produzione dei grandi maestri della glittica si dirada quasi completamente nella seconda metà del I secolo d. C. in concomitanza con la fine della dinastia giulio-claudia, che aveva promosso e incentivato le più eccezionali realizzazioni della glittica romana adottando i modelli, gli stili e gli artisti dell'Oriente ellenistico. Dopo il tramonto di questo periodo eccezionale, si contano solo pochi esemplari di alta qualità e originalità, dovuti alla committenza imperiale, che spiccano tra una ricca produzione ormai seriale, di maggiore o minore qualità, specializzata in scene più semplici spesso limitate a una sola figura: SENNA CHIESA 2003, 414-416.

295E. g. gemma vitrea opaca a bande orizzontali bianche e nere con Eos e Memnon (?) della metà del I secolo a. C. (Berlino, Antikensammlung, FG 702, ZWIERLEIN DIEHL 1969, 154, nr. 399).

296SENA CHIESA 1989a, 283. Sebbene il problema della duplicazione fraudolenta dei sigilli fosse effettivamente sentito nell'antichità (PLANTZOS 1999, 21), non bastava nascondere alla vista il sigillo per impedire le falsificazioni, che potevano essere comodamente tratte dall'impressione secondo metodi meticolosamente descritti da Luc. *Alex.* 21. Il sigillo valeva come firma e come tale doveva essere riconoscibile e immediatamente associabile all'individuo di cui garantiva l'assenso: la sfinge di Augusto e la rana di Mecenate (*NH* XXXVII, 10) dovevano essere immediatamente associate ai loro proprietari per poter assolvere con efficacia alla loro funzione. Sembra improbabile che si considerasse un vantaggio nascondere il proprio sigillo, e anche quando il sigillo non era indossato ma serbato al sicuro lo era, come spiega Plinio (*NH* XXXIII, 24-25), per tutelarne dai danni dell'uso quotidiano.

materiale. Accanto alle pietre zonate si sfruttavano anche le agate con complesse combinazioni di colore (una pietra che, se corrisponde almeno in parte all'*achates* antico, un tempo *in magna fuit auctoritate* mentre all'epoca di Plinio *in nulla est*<sup>297</sup>), la cui più o meno sgargiante policromia casualmente espressa sulla superficie e nelle profondità della gemma talvolta disturba irrimediabilmente l'apprezzamento dell'intaglio.

Esemplare, a questo riguardo, un intaglio conservato nei magazzini della Getty Villa a Malibu<sup>298</sup>. Si tratta di una gemma di dimensioni davvero contenute<sup>299</sup> realizzata in un'agata dalle cromie particolarmente varie e contrastanti e databile alla prima metà del I secolo d. C. (**Fig. 21**). La profondità dell'intaglio, che rappresenta un busto di Eros che stringe al petto una farfalla<sup>300</sup>, mette in luce nello spessore della pietra strati di diverso colore: sulla superficie chiara e opaca dell'agata, la testa raggiunge lo strato più profondo di colore blu scuro segnato da strati orizzontali di diverse sfumature, mentre il braccio e i dettagli del corpo della farfalla, intagliati nello strato chiaro a una profondità minore, appaiono azzurrognoli poiché il fondo scuro traspare attraverso un sottilissimo strato bianco. A complicare ulteriormente la leggibilità del piccolo intaglio, una banda biancastra con bordi rossicci attraversa orizzontalmente la gemma. La comprensibilità del soggetto risulta fortemente compromessa nella visione della pietra, per risolversi chiaramente solo nell'impressione, che risulta particolarmente plastica e leggibile data l'eccezionale profondità dell'intaglio, forse derivato da un modello metallico<sup>301</sup>.

A ulteriore esempio si può portare un caso relativo a un materiale differente, una sardonice dell'Antikensammlung berlinese databile all'ultimo quarto del I secolo a. C. (**Fig. 22**)<sup>302</sup>. Anch'essa di dimensioni minute, raffigura un ritratto maschile

---

297NH XXXVII, 139.

298Malibu, Getty Villa, 84.AN.1.36, SPIER 1992, 97, nr. 228.

299Misura 15,3 x 11,6 x 4 mm.

300L'intaglio appartiene a quella ricca classe di soggetti legati alla sfera intima e privata del possessore che coinvolgono Eros e Psiche (spesso sotto forma di farfalla come nell'esemplare Getty) impegnati in varie situazioni e attività che simboleggiano le alterne vicende dell'amore: un approfondito studio di questi soggetti in PLATT 2007.

301SPIER 1992, 97.

302Berlino, Antikensammlung, FG6540. Si tratta di un esemplare di dimensioni minute (1,12 x 1,

giovanile sormontante un uccello di profilo e affiancato da due volatili di dimensioni minori, rappresentati di tergo e con le teste di profilo rivolte al ritratto. La pietra è caratterizzata da un sottile strato bianco opaco che ricopre uno strato marrone scuro e traslucido: l'incisione sfrutta, come un cammeo, il bicromatismo della pietra, così che le figure intagliate risaltino scure sullo sfondo bianco. Nonostante l'intaglio sia di discreta qualità, il fatto che rispetto a numerosi particolari del corpo degli uccelli e del volto maschile (tutta la parte anteriore del viso e del collo, compresi naso, labbra e mento) l'artista non si sia curato, pur potendo, di raggiungere uniformemente lo strato scuro, compromette la buona percezione della figura nella pietra, che si apprezza pienamente solo nell'impressione, una noncuranza individuabile in numerose altre gemme (**Fig. 23**)<sup>303</sup>.

In questi e altri casi sembra che si verifichi una sorta di scissione o sdoppiamento tra la gemma in sé e la sua impressione<sup>304</sup>, e che ora ciò che conti siano le caratteristiche estetiche del minerale, ora il soggetto e la qualità dell'intaglio. Nei due esempi descritti, inoltre, l'intaglio ha un'effettiva incidenza sulla percezione della gemma in sé, ma solo nella misura in cui, con l'intaccare i vari strati dell'agata e della sardonice con le diseguali profondità dei suoi dettagli, svela la *varietas* nascosta del minerale.

Ma questa non è l'unica tendenza nella scelta dei materiali riconoscibile nella glittica tra la tarda età repubblicana e la prima età imperiale: anche nel periodo in cui tali pietre mazzate andavano di moda, non erano meno apprezzate pietre unite e trasparenti o traslucide, specialmente le onnipresenti corniole che ben si

02 x 0, 21 cm), ZWIERLEIN DIEHL 1969, 179, nr. 489.

303Una simile noncuranza è osservabile specialmente in alcuni niccoli, gemme tagliate in modo da ottenere uno strato bianco e opaco sovrapposto a uno scuro, al preciso scopo di far risaltare nel contrasto le forme dell'intaglio. Su un niccolo del I secolo d. C., ancora incastonato in un anello d'oro e conservato a Berlino (Antikensammlung, Misc. 11.863, 78, ZWIERLEIN DIEHL 1969, 164, nr. 436), la figura di Zeus in trono rimane intagliata all'interno dello spesso strato bianco senza intaccare lo strato sottostante a eccezione del ginocchio destro e, parzialmente, del sinistro. Di fatto non solo non si sfrutta la potenzialità del niccolo, ma quell'unico punto scuro senza alcuna "giustificazione" iconografica disturba la fruizione della figura.

304Sul complesso rapporto tra il sigillo e la potenzialmente infinita serie di impressioni da esso ricavabili nonché sui significati estetici e filosofici che esso presuppone: PLATT 2006.

prestano alla lettura *in gemma* dell'intaglio, anche complesso, specialmente se realizzato in rilievo non eccessivamente profondo (**Figg. 24 e 25**)<sup>305</sup>. Nella corniola (di cui la – moderna – sarda costituisce la variante di colore rosso acceso) è quasi sicuramente da riconoscere la *sarda* antica che, nel nome e nell'aspetto, costituisce assieme al pallido *onyx* uno dei componenti del *sardonix*.

La pietra che, secondo Plinio, era quella prediletta dai Greci, tanto da essere celebrata anche nelle commedie di Filemone e Menandro<sup>306</sup>, è guarda caso proprio quella in assoluto più diffusa nella glittica antica, e la maggior parte degli intagli realizzati nell'Ellenismo e in particolare per tutta l'età romana sono stati intagliati nella corniola<sup>307</sup>.

La *sarda* intrattiene certo uno stretto legame con il *sardonix* ma – anche se mineralogicamente e cromaticamente affini – si tratta di pietre fortemente distinte dall'uniformità della prima e dalla varietà del secondo. Può apparire a prima vista sorprendente come i testi letterari della prima e media età imperiale pullulino di *sardoniches* mentre la *sarda*, che dall'evidenza archeologica sappiamo essere la pietra più impiegata nella glittica di ogni tempo, non conti occorrenze.

A prestare fede a Plinio, la *sarda*-corniola era percepita come la gemma in assoluto prediletta dai Greci (*nec fuit alia gemma apud antiquos usu frequentior*)<sup>308</sup>, e

---

305Come *e. g.* il cosiddetto Sigillo di Nerone (Napoli, Museo Archeologico Nazionale, 26051) con Apollo e Marsia: la superficie uniforme della corniola permette di apprezzare pienamente la complessità del soggetto e dei dettagli e i morbidi passaggi di piano del raffinato intaglio, datato al 30 a. C. circa e attribuito a Dioscuride (LAPATIN 2015, 245, nr. 95). Questo non esclude naturalmente che tali intagli potessero essere usati anche come sigilli: sulla corniola firmata da Felix con Odisseo e Diomede sia la firma dell'incisore (ΦΕΛΙΞ ΕΠΟΙΕΙ) che il nome del proprietario (ΚΑΛΠΟΥΡΝΙΟΥ ΚΕΟΥΗΡΟΥ) sono scritti al contrario per risultare fruibili nell'impressione, che risulta dunque la lettura privilegiata di questo intaglio (25 a. C. - 25 d. C., Oxford, Ashmolean Museum, AN1966.1808, BOARDMAN 1970, 365, nr. 10. 20; MARVIN 2008, 187-189; BOARDMAN-SCARISBRICK-WAGNER-ZWIERLEIN DIEHL 2009, nr. 165; LAPATIN 2015, 136 e 246-247, nr. 94). Sulle firme d'artista e sul "verso" di lettura delle iscrizioni su gemme: II. 2. 3.

306NH XXXVII, 106 (cfr. I. 2. 3, n. 118). A conferma della predilezione greca per la *sarda* anche Pl. *Phd.* 110d, che la annovera assieme a *iaspides* e smeraldi tra i λιθίδια ... ταῦτα τὰ ἀγαπώμενα.

307SENA CHIESA 2003, 393.

308NH XXXVII, 106.

possiamo dunque facilmente immaginare (al di là di una possibile maggiore facilità di approvvigionamento) che ove essa venisse scelta per un intaglio, l'intento fosse quello di ricollegarsi anche (o solamente) tramite il materiale alla grande tradizione glittica greca. È forse per questo motivo che in età augustea e nei primi decenni dell'Impero le *sardae*-corniole sono state scelte dai massimi maestri della glittica romana. I capolavori firmati o ragionevolmente attribuiti a Dioscuride, a Solone, ad Apollonio<sup>309</sup> e ai grandi artisti di tradizione ellenistica legati alla corte imperiale non sono realizzati su pietre *variae* ma specialmente sull'uniforme superficie della *sarda*-corniola e, in secondo luogo, su altre pietre brillanti e uniformi che Plinio descrive tra le "gemme cromatiche"<sup>310</sup>. Al di là di questi impegnativi capolavori, la miriade di corniole, piccole o grandi, tagliate in varie forme e dotate di intagli di maggiore o minore qualità che costellano il panorama della glittica antica possono essere considerate una ripresa e un collegamento, più o meno esplicito e più o meno consapevole, alla grande tradizione greca e specialmente ellenistica che è stata una delle componenti all'origine della glittica romana<sup>311</sup>. Il variegato *sardonyx* mutuato dalla corrente italica<sup>312</sup>, la seconda

---

309Su Dioscuride e Solone: II. 2. 1-2. Apollonio firma l'ametista con Artemide al Museo Archeologico Nazionale di Napoli (29070, RICHTER 1968, 136-137, nr. 639; ZWIERLEIN DIEHL 2007, 113, 279, nr. 443 e LAPATIN 2015, 246, nr. 93) e un frammento di corniola che conserva solo la firma dell'incisore e un tratto di panneggio (Parigi, BnF, Cabinet des Médailles, Pauvert.159, RICHTER 1968, 137, nr. 640). È dubbio se il granato con busto virile di tre quarti (da alcuni ipoteticamente identificato con Mecenate) firmato da Apollonio sia da attribuire al medesimo incisore o a un suo omonimo contemporaneo (New York, Metropolitan Museum of Art, 22.139.42, RICHTER 1971, 137, nr. 641).

310Come l'ametista e, in misura minore, il cristallo di rocca, il granato e il peridoto (alcuni esempi in II. 2. 2-3).

311Vero è che la corniola è il materiale prediletto, assieme alle pietre variegata, degli scarabei etruschi e della glittica italica: l'osservazione di Plinio sulla "grecità" della *sarda*-corniola e il fatto che essa sia la pietra preferita dagli artisti ellenistici operanti per la corte augustea suggerisce però di ricercare l'ispirazione per l'uso di questo materiale in Grecia piuttosto che in Italia.

312Si potrebbe obiettare che gli stessi minerali compresi nel *sardonyx* erano sfruttati per realizzare i celebri cammei di esclusiva tradizione ellenistica: come si è detto in precedenza a proposito della murra (I. 3. 3. 1), appare chiaro come agli occhi degli antichi (o, perlomeno, di Plinio), fosse l'uso a fare di un materiale una gemma o meno, tanto che nella *Naturalis Historia*

tradizione alla base della glittica romana, rimane invece tradizionalmente associato alla gemma dell'anello *par excellence*, quello che esplicita lo *status* di cittadino romano a tutti gli effetti per chi lo indossa, come puntualmente ricordano le fonti. Dal punto di vista dei materiali, appare dunque chiaro come nel periodo di maggiore vivacità e qualità della glittica antica e coincidente con la messa a punto dei caratteri della glittica romana<sup>313</sup> si assista alla compresenza di due tendenze differenti. Da un lato, in continuità con il gusto italico della tradizione, si prediligono per le gemme d'anello *par excellence* pietre variegatae, poco adatte al godimento dell'intaglio sulla superficie della pietra, che diviene pienamente visibile solo nell'esercizio della sua funzione sigillare. Dall'altro, per le grandi realizzazioni degli artisti di corte si scelgono pietre uniformi di tradizione ellenistica, specialmente la *sarda-corniola*, che permettono una facile fruizione dell'intaglio anche nella gemma (o forse soprattutto nella gemma, dato che tali intagli, spesso poco profondi e fortemente complessi e dettagliati, non dovevano offrire un'impressione parimenti apprezzabile nella cera o nell'argilla). Si tratta di tendenze che, distinte e ben apprezzabili nei primissimi anni dell'Impero, andranno poi a confondersi e a sfumarsi nei successivi sviluppi della glittica romana.

---

convivono descrizioni di minerali distinti ma in realtà completamente sovrapponibili. Quanto ai cammei, si è precedentemente (I. 2. 7 e 12) avanzata l'ipotesi che nel trattato di Plinio essi si nascondessero, se non tra le *ectypae sculpturae* (NH XXXVII, 173) come solitamente si ritiene, tra le "*physis*" descritte alla fine del libro (NH XXXVII, 195). *L'achates* di Pirro con il coro di Muse e Apollo (NH XXXVII, 5), solitamente considerato un cammeo, è solo un'apparente contraddizione: Plinio (o meglio la sua fonte) è convinto che la figurazione sia totalmente naturale e per questo straordinaria.

313Un analogo apprezzamento per gemme fortemente mazzate che rendono difficile la lettura del soggetto - seppure limitato a una circoscritta classe di materiali - si è avuto anche nella glittica greca di età classica, che mostra di apprezzare uno speciale tipo di calcedonio traslucido con inclusioni di diaspro di vivaci colori: un bel ritratto maschile firmato da Dexameno è intagliato su uno scaraboeide in diaspro vivacemente chiazato in giallo e rosso (450-430 a. C., Boston, Museum of Fine Arts, 23.580, su cui BOARDMAN 1969, 591-592; BOARDMAN 1970, nr. 466 e LAPATIN 2015, 132 e 244, nr. 85), mentre la figura di Odisseo si scorge (a fatica) su un calcedonio grigio-ocra traslucido con vistose inclusioni di diaspro giallo (prima metà del IV secolo a. C., da Creta, Berlino, Antikensammlung, FG 316, ZWIERLEIN DIEHL 1969, 73, nr. 155). Sulle gemme realizzate in questo speciale materiale: I. 3. 3. 6.

Dal punto di vista delle fonti letterarie, le pietre uniformi rimangono completamente invisibili, e il solo Plinio è testimone dell'uso e dell'approfondita conoscenza delle principali fra le gemme "cromatiche" sfruttate nella glittica del periodo: ametiste, *sardae*-corniole, *carbunculi*-granati. È solo il *sardonyx*, il cui uso si inserisce per Plinio tutto nella storia romana<sup>314</sup>, a essere associato alla funzione propriamente maschile del sigillo nei testi letterari. Talvolta si fa esplicito riferimento alle sue funzioni sigillari, eppure non si fa mai alcun cenno all'intaglio, alla sua qualità, al soggetto, all'artista. Ciò che conta è che i *sardoniches* brillino vistosi per poter testimoniare anche da lontano lo *status* del proprietario, che siano *veri* e che presentino una ricca e spiccata policromia contrastante, come il *sardonyx verus lineisque ter cinctus* incastonato tra due gemme verdi ricevuto in dono dal Mancino di Marziale<sup>315</sup>. Potremmo immaginare questo *sardonyx* come una delle tipiche pietre di età augustea trasversalmente attraversate da bande bianche<sup>316</sup> (e in tal caso il dono offerto a Mancino sarebbe un cimelio di famiglia o comunque un oggetto d'antiquariato). Oppure possiamo ritenerlo una gemma tagliata a tronco di cono o a *cabochon* così da evidenziare cerchi concentrici di colore diverso che si stringono progressivamente attorno all'(eventuale) soggetto intagliato, una forma già sfruttata fin dall'Ellenismo per il taglio di questo materiale (**Fig. 26**)<sup>317</sup> e che è ben attestata fino alla tarda antichità<sup>318</sup>. La ricercata immagine dei fili di lino che cingono tre volte il *sardonyx* da un lato allude all'eccezionalità della pietra, che di solito presenta un numero inferiore di bande o cerchi bianchi (una o al massimo due nel primo caso, uno nel secondo), in accordo con il tono di esagerazione e spacconeria che caratterizza il vantarsi di Mancino, dall'altro conferma le caratteristiche apprezzate in questa pietra secondo il resoconto di Plinio. L'immagine dei chiari fili di lino stretti attorno alla pietra allude al contrasto netto tra le bande chiare e la massa scura del fondo, che come chiarisce Plinio era condizione imprescindibile nel pregio estetico di queste gemme: non si apprezzano

---

314NH XXXVII, 85 e 87.

315Mart. IV, 61, 6-8.

316A "streaks" pensa SOLDEVILA 2006, 426.

317E. g. sardonice con Eracle, I secolo a. C., Boston, Museum of Fine Arts, 27.745.

318SPIER 2007, 97-98.



i *sardonyches* la cui orlatura pallida è confusa e non ben definita, o nei quali un colore è disturbato nel suo spazio da un altro<sup>319</sup>.

Si assiste dunque a una parziale dicotomia tra la concretezza dei materiali e le preferenze di uso e di gusto ricostruibili dalle fonti letterarie che, per gli uomini, restringono la varietà delle gemme vere e proprie al solo *sardonyx: varius* con le sue nette e luminose spirali di lino, *verus* e in alcuni casi sicuramente destinato a fungere da sigillo e di conseguenza dotato di intaglio. Un intaglio che però scompare, agli occhi di poeti che certo erano ben consci dei gusti e delle preferenze contemporanee, a favore di tutte le altre caratteristiche estetiche e al prestigio tradizionale della gemma.

Invisibili quindi nella letteratura tutte quelle pietre – le *sardae*-corniole, le ametiste, i *topazi*-peridot, i *carbunculi*-granati<sup>320</sup> e le gemme di cristallo di rocca<sup>321</sup> – che Roma impara ad apprezzare dalla moda ellenistica e che immaginiamo gradite ai personaggi del bel mondo romano tra i quali dovevano figurare anche i poeti che a esse non fanno mai riferimento, neppure quando condannano gli eccessi della *luxuria* e dello smodato apprezzamento dei contemporanei per le cose belle ed esotiche.

### I. 3. 3. 5 *Gemme vitree verdi, bianche e blu*

Una ricca categoria di intagli, accomunati dalla peculiarità della materia nella quale sono realizzati, è in grado di svelarci qualche ulteriore dato sull'approccio antico alle gemme e di complicare, in verità, il quadro tradizionalmente ammesso.

Si tratta di un nutrito gruppo di gemme di vetro verde appena traslucido attraversate da fasce blu e bianche (**Fig. 27**)<sup>322</sup>. La tipologia dei soggetti appare

---

319NH XXXVII, 89.

320Sulle due attestazioni dei *carbunculi*-granati, quella ironica di Ottaviano Augusto e quella di Publilio nel *Satyricon* di Petronio, resa problematica dalla dubbia autorialità del passo: rispettivamente I. 2. 8, n. 236 e *supra* n. 113.

321Sul problematico caso delle gemme di cristallo di rocca (che comunque sembrano contare almeno un'attestazione letteraria) cfr. I. 3. 3. 2.

322Per esempio, gemma con Chirone e il giovane Achille (seconda metà del I secolo a. C., Malibu,

quantomai varia, sostanzialmente ispirata a capolavori della tradizione italica<sup>323</sup> e (per il momento) non riconducibile a specifiche categorie di temi e intenti. Questa produzione è inquadrabile nell'età augustea, più specificamente nella seconda metà del I secolo a. C.<sup>324</sup>. La caratteristica più sorprendente di questa classe di materiali risiede nel fatto che la sgargiante combinazione di colori – che tende decisamente a preferire una larga fascia blu cobalto affiancata da due sottili bande bianche che la separano dal fondo verde smeraldo – non corrisponde a nessun minerale esistente in natura o, perlomeno, a nessuno sfruttato nell'antichità.

In primo luogo, questo gruppo di manufatti mostra quanto sia limitativo intendere invariabilmente ed esclusivamente le gemme di vetro come imitazioni da poco prezzo di pietre più costose, destinate a una classe sociale con scarsa disponibilità di mezzi ma comunque desiderosa di ostentare il prestigio di una gemma al dito. Su di esse l'intaglio (o il rilievo, nel caso dei cammei), spesso ricavato per impressione o tramite colatura della massa vetrosa in uno stampo appositamente predisposto<sup>325</sup>, costituirebbe una versione a buon mercato degli intagli veri e propri. Un risparmio in termini di materiale ma anche di lavorazione, che compromette però l'unicità e l'irripetibilità del sigillo, che diviene un prodotto di serie realizzabile contemporaneamente in più copie identiche. Lo stesso Plinio sembra confermare questa abitudine: egli difatti elenca svariati casi in cui gemme preziose venivano contraffatte con minerali di minor pregio - soprattutto il versatile vetro - e si riferisce a tali oggetti come a *vitreae gemmae e volgi anulis*<sup>326</sup>. L'uso del vetro come surrogato di materiali più preziosi è probabilmente quello preponderante, e la quasi totalità delle gemme di vetro trovano una più o meno

---

Getty Villa, 85.AN.370.83, SPIER 1992, 148, nr. 412). Sulle modalità di realizzazione di tali gemme: MAASKANT KLEIBRINK 1968, 71.

323SPIER 1992, 145.

324SENA CHIESA 2003, 393. Sebbene queste gemme accomunate dal curioso materiale siano piuttosto numerose e presenti in svariate collezioni pubbliche e private, a esse non sono ancora stati dedicati studi specifici.

325MAGNI-TASSINARI 2009, 98-99.

326NH XXXV, 48. Plinio indica queste gemme vitree come ingrediente, assieme alla creta, di un pigmento pittorico chiamato per questa ragione "anulare". Sulla problematicità di dedurre da questo passo che una gemma di vetro fosse per forza considerato un oggetto vile: MAGNI-TASSINARI 2009, 98.

precisa corrispondenza nei minerali effettivamente usati nei vari periodi. Una chiara testimonianza in tal senso viene da un divertente episodio narrato nell'*Historia Augusta*. Tale aneddoto vede protagonista un gioielliere che, reo di aver venduto all'imperatrice Salonina *gemmas vitreas pro veris*, viene scherzosamente punito dall'imperatore Gallieno, che lo condanna a essere sbranato dai leoni, belve che si rivelano però al momento opportuno sostituite da un cappone: che fosse così ingannato colui che aveva voluto ingannare<sup>327</sup>! Questo consistente nucleo di gemme di vetro dalla fantasiosa combinazione cromatica dimostra però che tale nesso tra vetro e imitazioni di poco prezzo è tutt'altro che scontato<sup>328</sup>: nella volontà di accostare, secondo quella fissa sequenza, colori rari e mai coesistenti nelle gemme reali possiamo immaginare che fossero attive anche motivazioni diverse dalla contraffazione dei più preziosi minerali di moda al momento<sup>329</sup>.

---

327Hist. Aug. Gall. 12, 5.

328Sulla problematicità di interpretare, romanticamente, il prodotto naturale come invariabilmente più prezioso di quello artificiale anche nell'antichità, specialmente nei confronti del rapporto tra cristallo di rocca e vetro: STERN 1997. Nel medesimo intervento (205) la studiosa individua nelle *σφαγίδες ὑάλινοι ποικίλοι* di un inventario ateniese databile al 398-397 a. C. (*JG II*<sup>2</sup> 1388, rr. 85-86 e 90-91) gemme vitree colorate piuttosto che gemme naturali traslucide: secondo l'argomentazione della studiosa, qui e in altre occorrenze si farebbe riferimento al vetro e non al cristallo di rocca, in situazioni nelle quali il materiale è riconosciuto come prezioso in sé e non certo un'imitazione del minerale naturale.

329Al di là di questo gruppo di gemme blu, verdi e bianche ci sono altri casi che ci portano a ipotizzare che la scelta del vetro fosse dettata da esigenze (anche) diverse dall'economicità del materiale. Difficilmente si potrà ritenere, per esempio, che il superbo cammeo in vetro opaco azzurro con il ritratto (postumo) di Druso Maggiore o Germanico firmato da Erofilo, figlio (e/o allievo) del celebre Dioscuride (Vienna, Kunsthistorisches Museum, Antikensammlung IXa 30), sia solo una versione economica di una pietra saltuariamente impiegata nella glittica romana, la delicata turchese (la *callaina* di Plinio, *NH XXXVII*, 110-112, DEVOTO-MOLAYEM 1990, 111), scelta per un cammeo frammentario con Livia che regge il busto di Augusto (?) oggi a Boston (Museum of Fine Arts, 99.109). Se anche, come ipotizzato (ZWIERLEIN DIEHL 2007, 120), il cammeo non è opera di Erofilo ma una copia antica e grossomodo contemporanea dell'originale, una copia di estrema qualità quanto a resa del modello e perfezione della massa vetrosa (restano tracce di foglia d'oro sulla folta corona di lauro: un accostamento, quello con l'oro, che Plinio riteneva donasse alla *callaina* più che a qualunque altra gemma, *NH XXXVII*, 111), l'impiego del vetro non può essere (solo) spiegato con l'economicità del materiale.

In secondo luogo, questo gruppo di gemme, che per la frequente presenza di tracce di foglia d'oro all'interno dell'intaglio<sup>330</sup> non erano destinate, almeno in alcuni casi, a un uso sigillare<sup>331</sup> (che avrebbe probabilmente rovinato in poco tempo tale delicata decorazione), suscita qualche curiosità circa i fattori che giacciono dietro la diffusione di questi oggetti. Non possiamo escludere che dietro alla scelta di quella determinata combinazione di colori, peraltro limitata a uno stretto lasso temporale, ci fossero motivazioni mediche, magiche, religiose o politiche (sebbene la varietà tematica dei soggetti intagliati, che sembra analoga a quella delle altre gemme, mal si accordi con questa possibilità), ma sembra più probabile che queste originali creazioni seguissero tendenze dettate dalla moda<sup>332</sup>. Una moda che, peraltro, potremmo quasi ipotizzare femminile o comunque particolarmente

---

Piuttosto la scelta del vetro viene forse incontro all'esigenza di riprodurre con estrema fedeltà il modello, che in quel caso si riteneva evidentemente una necessità fondamentale. L'originario cammeo celebrativo realizzato da Erofilo in epoca tiberiana fu forse riprodotto per iniziativa imperiale in più esemplari di pregio da donare ad alti ufficiali e simpatizzanti: il vetro avrebbe permesso di riprodurre perfettamente il costoso capolavoro, che si voleva donare identico a più destinatari piuttosto che ricorrere a riproduzioni del medesimo soggetto individualmente realizzate su materiali "autentici", che sarebbe stato forse troppo costoso affidare a un incisore di primo piano come Erofilo e che in nessun caso, soprattutto, sarebbero risultate perfettamente identiche. Sulle gemme vitree sfruttate in epoca tardorepubblicana come oggetto di propaganda *e. g.* SENA CHIESA 1989b, 271.

330Per esempio, delle otto gemme di tal genere conservate presso la Getty Villa di Malibu, ben tre (85.AN.370.83; 83.AN.437.17; 84.AN.1.32) presentano questo tipo di decorazione.

331Anche tra queste gemme si registrano casi in cui l'intaglio è stato realizzato "capovolto" in modo da restituire la figura corretta nell'impressione: *e. g.* su una gemma da Nimega, una menade danzante stringe il tamburello nella mano destra per percuoterlo con la sinistra, che apparirà correttamente come destra nell'impressione (sulla gemma: MAASKANT KLEIBRINK 1968). L'uso sigillare di almeno alcune di queste gemme, specialmente se prive di foglia d'oro, è senz'altro possibile, ma bisogna anche considerare che esse erano come le altre gemme vitree prodotte perlopiù per punzonatura o tramite colatura in matrici: esse potevano condividere la fabbricazione con gemme vitree di altro tipo o forse, proprio per il processo di produzione, che prevede un complesso sistema di calchi di calchi, poteva facilmente accadere che, per distrazione o semplificazione, il verso dell'immagine apparisse a volte rovesciato e a volte no.

332Sarebbe particolarmente interessante stabilire se queste gemme, prodotte nell'arco di un periodo piuttosto determinato, siano uscite da un'unica prolifica bottega o se il curioso *pattern* abbia goduto di una tale fortuna da essere incluso nel repertorio di più *ateliers*.

audace, data la combinazione in queste gemme proprio dei colori più chiassosi e meno tradizionali: verde e blu, talvolta addirittura esaltati dal contrasto con la foglia d'oro che arricchiva l'intaglio.

Seguendo l'esempio di qualche *arbiter* (o *arbitra*) *elegantiarum* tardorepubblicano, si iniziarono a preferire, accanto alle gemme della tradizione italica ed ellenistica, pietre palesemente "false" che esibiscono giocosamente la propria artificiosità combinando colori rari e squillanti con il gusto per le gemme attraversate da bande chiare tipica del periodo. Siamo qui probabilmente di fronte a un primo antecedente della *costume jewelry* novecentesca che, rilanciata dai più grandi stilisti del periodo, sfruttava materiali di basso costo come galalite, bachelite e altre materie plastiche dagli sgargianti colori per creazioni di lusso che non solo non miravano a imitare quelle più preziose, ma anzi esploravano giocosamente possibilità impensabili per i materiali tradizionali, facendo di questo il proprio punto di forza e il motivo del proprio pregio estetico<sup>333</sup>.

Queste fantasiose gemme augustee, che meriterebbero di essere oggetto di uno studio specifico, rappresentano un *unicum* nel panorama glittico antico, e una loro più completa conoscenza potrebbe portare a una più profonda comprensione di ciò che all'epoca veniva ritenuto una "gemma", che in questo caso traeva sicuramente parte del suo prestigio dalla sua palese in-naturalezza.

### I. 3. 3. 6 *Forme e montature*

Quale fosse l'effettivo grado di visibilità degli intagli è, in generale, spesso difficile stabilirlo, anche per la perdita nella quasi totalità dei casi delle montature originali, che tanto influiscono sulla percezione della pietra permettendo o meno alla luce di attraversarla. Molto cambia nella percezione della gemma se la montatura è a giorno o a notte, e la montatura a notte influisce sulla lucentezza della pietra fino a modificarne radicalmente il colore e l'aspetto nel caso di gemme traslucide o trasparenti. Plinio descrive con grande precisione l'effetto delle montature sulle diverse gemme e testimonia una notevole attenzione da parte dei gioiellieri

---

<sup>333</sup>Numerosi esempi di *costume jewelry* realizzati dai grandi stilisti del Novecento in MILLER 2007.

dell'epoca, che sceglievano di volta in volta la legatura più adatta in base alle caratteristiche del materiale. La traslucida *sarda*, per esempio, è esaltata dalla montatura metallica a notte, e il metallo viene scelto in base alla cromia e alle caratteristiche delle varie tipologie di pietre, oro per alcune e argento per altre<sup>334</sup>.

Questi imprescindibili dati sul contesto materiale d'uso delle gemme sono in massima parte perduti e tuttavia, anche quando fortunatamente pervenuti, difficilmente hanno attratto l'attenzione degli studiosi se non al fine di ricavare, tramite la forma dell'anello, ulteriori dati per circoscrivere la cronologia dell'intaglio. L'importanza della montatura nella percezione delle gemme antiche non si limita poi, ovviamente, agli esemplari intagliati e montati su anello, ma coinvolge ogni gemma, sia essa appartenente a un gioiello o ad altri tipi di oggetto, come suppellettili e decorazioni di vario tipo.

Si tende infatti spesso a sottovalutare un elemento che è imprescindibile nel rapporto degli antichi con le pietre preziose e che non è di carattere esclusivamente estetico. L'interazione tra una specifica montatura e una specifica pietra ci può certo dare preziose indicazioni sugli aspetti che più di quella pietra si desideravano esaltare o, eventualmente, obliterare. La lavorazione e la montatura della pietra assumevano però anche un significato per così dire "metafisico", assurgendo a simbolo e mezzo dell'appropriazione umana della natura e dell'addomesticamento delle sue spontanee creazioni alle regole e ai gusti della società alla quale erano infine destinate. La scoperta dell'importanza di questo aspetto nella definizione stessa di "gemma" è uno dei fondamentali apporti del "Nuovo" Posidippo alla comprensione della glittica antica, e i *Lithika* esplorano l'ambivalenza di naturale e artificiale dei gioielli e delle gemme di volta in volta oggetto degli epigrammi, indagandone la metamorfosi sociale ed esaltando il ruolo svolto dall'incisore/gioielliere, che è in grado di trasformare la pietra preziosa in gemma a tutti gli effetti, talvolta anche a fronte di materiali anomali e insoliti<sup>335</sup>.

Il rapporto tra gemma e castone è tipico nella letteratura relativa alle pietre preziose: il castone è rappresentato nella sua interazione sia con il soggetto

---

334NH XXXVII, 105-106. Purtroppo Plinio non descrive nel dettaglio le caratteristiche specifiche delle *sardae* da abbinare all'argento e di quelle da abbinare all'oro.

335Sui *Lithika* di Posidippo: II. 3.

intagliato sia con il minerale e con ciò che il minerale viene a rappresentare nella situazione suggerita dall'intaglio. Per l'ametista descritta da Eliodoro e la *iaspis* verde oggetto di più epigrammi dell'*Anthologia Palatina*, il castone funge da recinto per il gregge o la mandria raffigurati nell'intaglio<sup>336</sup>.

Strettamente connessa alla montatura è la forma che viene data al minerale prezioso per trasformarlo in gemma e che molto ci può dire sulle peculiarità di volta in volta apprezzate nei diversi materiali nelle successive epoche storiche. Anch'essa naturalmente influisce sull'aspetto della gemma e sulla visibilità dell'intaglio: piatta o convessa, più o meno spessa e destinata a un intaglio più o meno profondo, che di solito risulta meno leggibile nella gemma quanto più è profondo e destinato a restituire un'impressione fortemente plastica<sup>337</sup>. Alla fine del libro trentasettesimo, Plinio passa in rassegna anche i formati disponibili ai suoi tempi, stilando una classifica dei prediletti: si preferiscono le gemme piatte piuttosto che quelle concave o convesse e, quanto alla forma, le più apprezzate sono quelle oblunghe, quindi quelle lenticolari, poi quelle piatte e rotonde e infine quelle angolose, che posseggono *minima gratia*<sup>338</sup>.

Tutt'altro che univoca né priva, per così dire, di anticipazioni e ritorni, l'evoluzione delle forme glittiche trova in alcuni casi una possibile corrispondenza delle sue linee generali nelle caratteristiche dei diversi materiali di volta in volta preferiti.

In principio fu lo scarabeo che, di chiara derivazione orientale, andò a soppiantare le gemme lenticolari e amigdaloidi dell'epoca minoica e micenea e le cosiddette *Island Gems*<sup>339</sup>, ispirate nella forma e nei temi ai precedenti sigilli dell'Età del Bronzo. L'imponente scarabeo, dal dorso più o meno dettagliato nella resa dell'anatomia dell'insetto, si indossa al dito agganciato a un anello metallico che lo attraversa da parte a parte oppure, ugualmente forato, legato al polso o al collo da

---

336Sull'ametista di Eliodoro: II. 5. 1, per gli epigrammi sulla *iaspis*: II. 4. 2.

337Sulla difficile leggibilità delle gemme convesse con intaglio profondo diffuse in età ellenistica, che necessitano del fondo d'oro del castone per una migliore comprensione: BOARDMAN 1970, 360.

338NH XXXVII, 196.

339Categoria definita e descritta da BOARDMAN 1963 (e BOARDMAN 1970, 118-122), comprende un gruppo di intagli in pietre tenere (specialmente serpentina verde) prodotte per circa un secolo a partire dalla metà del VII secolo a. C. nelle isole greche e specialmente a Melo.

un cordino. Lo scarabeo è la forma prediletta dalla glittica greca arcaica e da quella etrusca, che la mantenne come quasi esclusiva per tutta la sua produzione. La glittica greca evolve quindi lo scaraboide, semplificando le forme dello scarabeo e trasformandolo da insetto a gemma vera e propria: tramite una progressiva riduzione della bombatura, eredità del dorso pronunciato dell'insetto si giunge finalmente alla gemma da anello, pienamente perfezionata e diffusa in età ellenistica, adatta a essere imbrigliata e immobilizzata da un castone di varia tipologia piuttosto che perforata e infilata. L'intaglio, che nello scarabeo si trovava sul lato piatto in corrispondenza del "ventre" dell'insetto e che quindi, quando esso era indossato come anello, rimaneva nascosto contro il dito per essere rivelato solo all'atto dell'impressione, si sposta gradatamente sul lato bombato dello scaraboide, che poi diverrà il lato principale e l'unico visibile nella gemma da anello, fissa e immobile nel castone<sup>340</sup>.

Le prime gemme da anello ellenistiche sono fortemente convesse, ancora influenzate dalla forma dei precedenti scaraboidi. Tale caratteristica non solo permette un intaglio più profondo e dettagliato e quindi una migliore resa plastica dell'impressione<sup>341</sup> ma anche una maggiore interazione del materiale con la luce, nella sezione più o meno pronunciata che sporge dalla montatura, specialmente per le pietre trasparenti e traslucide che si diffusero e furono grandemente apprezzate nell'epoca ellenistica. In tali pietre, lo spessore e il taglio possono favorire la luce nel rivelarne le più nascoste sfumature e le eventuali inclusioni (talvolta apprezzate, talvolta considerate invece difetti, come dimostrano i commenti di Plinio), e il lato inglobato dall'anello, ove particolarmente profondo, favorisce nelle pietre traslucide l'effetto di una più intensa colorazione. Anche in questo caso, dato che tali materiali sono oggi quasi sempre privi della montatura (e ironicamente dove la gemma è ancora incastonata, spesso è difficile individuarne il taglio senza inesequibili indagini invasive<sup>342</sup>) e spesso pubblicati senza la sezione o nemmeno la descrizione della forma, risulta difficile apprezzare questi aspetti e

---

340PLANTZOS 1999, 35.

341PLANTZOS 1999, 35.

342Senza contare che la lunga permanenza sottoterra e le vicende del *Nachleben* hanno spesso causato infiltrazioni tra la gemma e il castone e conseguenti depositi di minerali e danni al metallo che possono falsare anche di molto la percezione di questi fenomeni.



rintracciare peculiari legami tra tagli, incastonature e specifici materiali nelle diverse fasi cronologiche.

Solo in un caso, almeno per ora, possiamo ricostruire questo legame: si tratta delle gemme in granato (piropo e almandino, con ogni verosimiglianza inclusi, assieme ad altre pietre trasparenti di colore rosso, nell'ἄνθραξ e nel *carbunculus*<sup>343</sup>). Il granato è un materiale straordinariamente diffuso in età ellenistica non solo per le gemme da anello ma anche e soprattutto per la straordinaria gioielleria del periodo, un materiale che verrà solo saltuariamente e limitatamente apprezzato nei periodi successivi. Esso veniva tagliato di preferenza secondo una specifica forma, convessa non solo nella sua superficie ma anche nel profilo inferiore, così che la pietra risultava sì convessa ma anche relativamente e uniformemente sottile<sup>344</sup>. Il minerale, che frequentemente negli *specimina* più spessi appare di colorazione molto scura, quasi nera e vitreo-opaca, poteva così veder esaltata con la sottigliezza del taglio la trasparenza e la tinta scarlatta, beneficiando anche del riverbero dell'oro o del metallo del castone sottostante<sup>345</sup>. Si ha dunque perfetto riscontro dell'*occasio artis* offerta dai *carbunculi* secondo il resoconto di Plinio, che riporta come essi fossero fissati a montature *per quae tralucere cogantur*<sup>346</sup>. L'effetto della montatura metallica su tali pietre è ben visibile per esempio in un granato di età repubblicana ancora collocato nel suo imponente anello in lamina d'oro e conservato a Berlino (**Fig. 28**)<sup>347</sup>: posta sotto una fonte di luce, la pietra rivela la sua trasparenza porpora e l'oro balugina dal fondo, confermando lo splendore "aggressivo" e focoso costantemente riconosciuto nell'antichità a tale pietra<sup>348</sup>.

---

343DEVOTO-MOLAYEM 1990, 75-77 e THORESEN 2017, 172-180.

344SPIER 1992, 1. La forma corrisponde a quella della fig. 5, Curved 8, di SPIER 1992, 3.

345Come avverrà tipicamente nella gioielleria bizantina, ostrogota e longobarda, che prevede l'uso di sottilissime lastre di granato (talvolta imitato in vetro rosso) sovrapposte a foglia d'oro (di solito zigrinata per aumentare l'effetto di movimento e luminosità) in complesse montature a *cloisonné*: DEVOTO-MOLAYEM 1990, 77.

346NH XXXVII, 98.

347Granato con busto di Roma con corazza, elmo e mantello in anello d'oro, I secolo a. C., Berlino, Antikensammlung, Misc. 30 219, 537, ZWIERLEIN DIEHL 1969, 145, nr. 370.

348E. g. NH XXXVII, 92-98 e Thphr. *Lap.* 18-19. La caratteristica "ardente" dell'ἄνθραξ / *carbunculus*

Basta *una aliqua gemma*, per dirla come Plinio, per notare quanto possa radicalmente cambiare l'aspetto di alcuni materiali in diverse condizioni di luce e quanto questi mutamenti e questa interazione con l'ambiente circostante fossero di frequente alla base della scelta e della preferenza di determinati minerali. Per alcuni larghi scaraboidi dotati di intagli di raffinata e raffinatissima fattura realizzati in un lungo arco cronologico dalla piena età classica alla prima età ellenistica<sup>349</sup> è stata scelta una pietra molto particolare, un calcedonio traslucido (con sfumature grigie, marroni o color miele) ricco di disordinate e vivaci inclusioni frastagliate di opaco diaspro giallo (**Fig. 29 a**). Attraversata dalla luce, favorita dalla legatura tramite filo metallico o cordino tipica degli scaraboidi, la pietra muta completamente aspetto a ogni movimento, tingendosi di sfumature nuove e rivelando il complicato gioco delle sue inclusioni (**Fig. 29 b**). Possiamo immaginare inoltre quale affascinante "sorpresa" dovesse riservare l'improvvisa apparizione nell'impressione della figura intagliata: essa emergeva, nitida e precisa, dal caos colorato e illeggibile del minerale.

Plinio, del resto, ripetutamente descrive l'effetto delle pietre in relazione a diverse tipologie di luce<sup>350</sup> e decreta infine che è la luce del mattino quella più adeguata per l'esame delle gemme trasparenti<sup>351</sup>. Al di là di tali verifiche di genuinità, la luce (e anzi, una luce specifica) era ritenuta indispensabile per il corretto e pieno

---

/ granato è giocosamente sfruttata per una raffinata rappresentazione del cane Sirio, con il capo aureolato di raggi infuocati, firmato da Gaio (II. 2. 3, n. 75 e II. 2. 4, n. 112).

349In particolare Berlino, Antikensammlung, FG 310 (toro, 400 a. C. circa, ZWIERLEIN DIEHL 1969, 78, nr. 171) e FG 316 (Odisseo, prima metà del IV secolo a. C., ZWIERLEIN DIEHL 1969, 73, nr. 155); Boston, Museum of Fine Arts, 27.686 (Apollo con arco e tripode, 480-450 a. C.); 27.690 (delfino, 450-400 a. C.); 21.1212 (pantera, fine del V - inizio del IV secolo a. C.); Londra, British Museum, GR 1872,0604.1333 (busto di Filetero di Pergamo, 275-275 a. C., PLANTZOS 1999, 56-57, nr. 90 e LAPATIN 2015, 134 e 144-145, nr. 87).

350La luce del sole (per esempio l'asteria, *NH XXVII*, 131 e l'iris, *NH XXXVII*, 136), delle stelle (astrio, *NH XXXVII*, 132), della luna (di nuovo l'astrio, *NH XXXVII*, 132). Lo smeraldo diffonde la sua luce e il suo colore indipendentemente dall'ombra o dall'illuminazione del sole e delle lucerne (*NH XXXVII*, 63). Plinio registra anche l'aspetto differente di alcune pietre in condizione di luce (del sole e del fuoco) e di ombra, all'aperto e al chiuso (*e. g. i carbunculi*, *NH XXXVII*, 95).

351*NH XXXVII*, 198. Anche l'opale va saggiato sotto i raggi del sole, valutando i colori che se ne sprigionano (*NH XXXVII*, 83).

apprezzamento delle pietre, che poteva variare sensibilmente a seconda delle condizioni di osservazione. Plutarco, tra vari aneddoti su potenziali situazioni di conflitto brillantemente risolte, riporta il caso di Polemone che, per evitare un conflitto con un φιλόλιθος smodatamente appassionato di σφραγίδια πολυτελῆ, si mise a osservare da vicino e ostentando grande interesse una delle gemme che quello portava al dito. Compiaciuto e ormai dimentico della sua ira nei confronti del filosofo, il φιλόλιθος gli suggerì di ammirare la gemma non in quelle condizioni di luce ma piuttosto sotto i raggi del sole, poiché essa gli sarebbe apparsa πολὺ ... βέλτιον<sup>352</sup>.

### I. 3. 3. 7 *Opachi diaspri*

Le pietre traslucide, spesso convesse, predilette dall'Ellenismo e diffuse nella glittica dei primi secoli dell'Impero tendono gradualmente a diradarsi a favore degli opachi diaspri, che nel corso del II secolo d. C. diventeranno le gemme predilette dall'ormai banalizzata glittica romana. Da essi si ricavano gemme generalmente piatte (o a tronco di cono o di prisma) sulle quali gli intagli, ormai resi sempre più con tratti profondi e slegati e fortemente schematici<sup>353</sup>, appaiono perfettamente leggibili. Il diaspro nelle sue varie tipologie e colorazioni sarà il più gettonato tra i minerali delle cosiddette "gemme magiche" che, saltuariamente prodotte fin dall'epoca ellenistica, videro proprio nel II e nel III secolo d. C. il periodo della loro massima diffusione<sup>354</sup>.

---

352Plu. *Cohib. ira* 462d.

353SENA CHIESA-FACCHINI 1985, 27-28. Continua comunque la produzione di intagli e cammei di pregio in relazione alla glittica ufficiale e di corte, che vede un periodo di fortuna e *revival* della tradizione celebrativa ellenistica durante il regno di Adriano. Il diaspro rosso con il busto dell'Atena Parthenos firmato da Aspasio è un ottimo esempio di questa corrente, che in questo caso adatta un tema tradizionale e un'esecuzione raffinata al nuovo materiale distintivo della glittica del medio e tardo Impero (ZAZOFF 1983a, 322). Su Aspasio: II. 2. 4.

354SENA CHIESA-FACCHINI 1985, 29 e ZWIERLEIN DIEHL *in corso di stampa*. Sulle gemme magiche: III. 3. 4.

La preferenza, a partire dal II secolo d. C., per pietre completamente opache indica un sostanziale mutamento di gusto rispetto a quello per le pietre luminose e trasparenti testimoniato da Plinio ancora per il I secolo d. C. Accanto ai diaspri persistono pietre opache o traslucide già in voga in epoche precedenti, ovvero, oltre alle onnipresenti *sardae*-corniole, i niccoli<sup>355</sup> e i *sardoniches*: questi ultimi non presentano più la banda chiara trasversale ma vengono piuttosto tagliati in modo che gli strati sovrapposti siano intuibili tramite appositi tagli a tronco di cono (o di prisma) e che l'intaglio piuttosto che intercettato appaia cinto da una o più linee di colore diverso. Una forma già nota nei decenni precedenti (forse quella del *sardonix* di Mancino?) durante i quali era affiancata a quella "italica" ma che a un certo punto divenne esclusiva per questo tipo di materiali.

La discussione dei minerali offerta dalla *Naturalis Historia* ricalca dunque le preferenze dell'epoca, ancora orientate da un lato verso le gemme zonate e variegiate destinate ai sigilli maschili e dall'altro verso quelle trasparenti e luminose: smeraldi, perle, opali, diamanti e berilli per le gemme esclusivamente da ornamento (femminile) e *carbunculi* (granati), *topazi* (peridot), ametiste e altre tipologie di quarzo macro-cristallino più o meno traslucide per quelle destinate a un uso non sessualmente differenziato<sup>356</sup>. Il successivo passaggio verso la spiccata preferenza per pietre opache non può essere attribuito esclusivamente a eventuali fluttuazioni nell'approvvigionamento dei minerali, come testimoniano alcuni capolavori di alto livello certamente legati a committenze importanti<sup>357</sup>, ed è dunque probabilmente legato a un deciso cambiamento nei gusti estetici nei confronti delle gemme. Dal II secolo d. C. si apprezzano soprattutto pietre prive della caratteristica più apprezzata e intimamente associata al concetto di gemma almeno fin dall'età ellenistica, quella della trasparenza e dell'interazione con la luce e l'ambiente circostante. Teofrasto, come si è osservato<sup>358</sup>, operava una netta

---

355Già attestato nella glittica ellenistica, il niccolo è destinato a una grande fortuna a partire dall'età adrianea, fortuna che continuerà nel corso del III e del IV secolo d. C. (SENA CHIESA 1989a, 297 e SPIER 2007, 13).

356Sebbene, quanto al *carbunculus*, Plinio registri come la sua natura ardente faccia "sciogliere" la cera nell'impressione (*NH XXXVII*, 95).

357Come il diaspro di Aspasio: *supra* n. 353 e II. 2. 4.

358Cfr. I. 2. 11.

distinzione tra gemme trasparenti e opache: dalla sua trattazione si deduce come le prime fossero più diffuse, conosciute e apprezzate delle seconde. L'unica eccezione è lo "zaffiro" (lapislazzuli) che, pur opaco, viene annoverato ripetutamente tra le gemme più preziose, ma tale predilezione è chiaramente ricondotta ai suoi caratteristici granuli "d'oro". Lo "zaffiro", del resto, è l'unica pietra sicuramente e totalmente opaca tra quelle usate come gioiello nei *Lithika* di Posidippo. Al pari di Teofrasto, il poeta di Pella ne evidenzia come caratteristica speciale la punteggiatura dorata che lo fa simile a un cielo stellato<sup>359</sup>. A parte pietre notevoli per caratteristiche speciali<sup>360</sup>, ove lo stato del testo permette una sufficiente comprensione delle linee generali dell'epigramma, tutte le pietre effettivamente impiegate come gemme e delineate nel loro uso concreto come gioielli e suppellettili sono pietre trasparenti, traslucide o caratterizzate, come appunto lo "zaffiro"-lapislazzuli, da una spiccata lucentezza metallica che ne illumina la superficie altrimenti opaca<sup>361</sup>. Come Plinio, anche Posidippo distingue diverse tipologie di trasparenza, splendore e luminosità, anche in relazione a diverse e mutevoli condizioni di luce e all'interazione della pietra con altri elementi esterni<sup>362</sup>, tramite un ricco vocabolario specifico<sup>363</sup>. Le caratteristiche sulle quali i

---

359Posidipp. 5 AB: II. 3. 6. 1 *ad loc.*

360Come il duplice magnete (Posidipp. 17 AB) o l'ostinata draconzia (Posidipp. 15 AB) che quasi miracolosamente ha ricevuto un impercettibile intaglio.

361La madreperla, anomala "gemma" di Posidipp. 11 e 12 AB, è nel primo dei due epigrammi accostata a una pietra *στίλβουσ' ἄγαν ἄργυρον*, dalla quale si distingue solo per l'insolita provenienza marina.

362Tutto l'epigramma Posidipp. 13 AB è giocato sul diverso aspetto di una pietra "furba" che quando viene unta permette alla luce di penetrare al suo interno e svelarne la tessitura nascosta, mentre invece quando è asciutta e illuminata dal sole mostra il soggetto intagliato. La scena descritta in Posidipp. 4 AB coinvolge la pietra verdazzurra in un contesto notturno illuminato dalla luce di una fiaccola, mentre la pietra colore del miele al collo di Niconoe interagisce con il candore della sua pelle (Posidipp. 7 AB) e la *sarda* con il carro di Dario (Posidipp. 8 AB) lascia (forse) trasparire i bagliori della montatura dorata. Per questi epigrammi: II. 3. 6. 1-3 *ad locc.*

363Così *αὐγάζων* (3, 1 AB); *ἀντισέληνον* (4, 3 AB); *ἀστερόεντα* (5, 1 AB); *χρυσίτην* (5, 2 AB); *μαρμαῖρον* (6, 3 AB); *ἡδὺ (?) σέλας* (6, 6 AB); *μελιχρὰ φάη* (7, 6 AB); *φ]έγγος ἔνερθεν* (8, 5 AB); *αὐγαῖς ἐξ ὀμαλοῦ φωτό[ς]* (8, 6 AB); *στίλβουσ' ἄγαν ἄργυρον* (11, 1 AB); *ἀστράπτει* (13, 4 AB);

vari *lithika* insistono maggiormente sono la trasparenza del minerale<sup>364</sup> e i giochi di luce e colore che esso intrattiene con l'ambiente circostante, un'interazione possibile solo qualora la pietra in questione sia trasparente o traslucida e quindi in grado di riflettere e filtrare la luce<sup>365</sup>.

Non sappiamo quale o quali fossero le denominazioni antiche per le pietre che noi chiamiamo "diaspri"<sup>366</sup> e possiamo sospettare che esse, praticamente assenti dalla glittica antica fino al *boom* del II secolo d. C., non fossero distinte dal punto di vista della terminologia da altri tipi di gemme. Il fatto che il moderno "diaspro" derivi dal latino *iaspis* ha portato a una facile confusione e all'identificazione dell'antica classe delle *iaspides* con i "moderni" diaspri<sup>367</sup>. L'opaco diaspro che diviene la pietra preponderante nella glittica romana a partire dal II secolo d. C. non è difatti sovrapponibile alla ἰασπις / *iaspis* delle fonti antiche. Secondo Plinio difatti essa *saepe tralucet*, e tra i suoi possibili difetti si annovera un *brevis nitor nec longe splendescens*. La *iaspis* è poi dotata delle migliori qualità sigillari, tanto che alcune di esse *sphragidas vocant, publico gemmarum nomine his tantum dato [quoniam optime signent]*<sup>368</sup>.

Si tratta dunque di una pietra traslucida e uniforme disponibile in varie colorazioni a seconda delle specie e della provenienza (ora verde, ora glauca e dall'aspetto grasso, ora del colore dell'aria o del cielo, ora porpora, ora blu-porpora e smorta e senza bagliore, ora color fumo, ora intersecata da una o più linee bianche

---

πολίον (16, 1 AB); τὸ διαυγές (16, 5 AB), per limitarsi ai casi sicuri.

364Il cristallo di Posidipp. 16 AB presenta in massimo grado la trasparenza che è propria delle pietre più preziose ma nonostante questa caratteristica viene escluso dal novero delle gemme poiché manca della rarità: II. 3. 6. 2 *ad loc.*

365Posidipp. 6 e 7 AB.

366Si tratta propriamente di rocce sedimentarie formate da un'intima combinazione di silice micro- e criptocristallina non fibrosa, sotto forma di calcedonio, quarzo e opale, con impurezze argillose e pigmenti coloranti metallici (DEVOTO-MOLAYEM 1990, 126-130).

367Questa erronea semplificazione è oltremodo diffusa: *e. g.* SENA CHIESA 1989a, 290. L'italiano "diaspro" deriva dal termine latino medievale "diasprum" (*Il Vocabolario Treccani*, vol. 2, Roma 1997, s. v. "diaspro"), che inizialmente indica tessuti di particolare pregio i cui motivi sono evidenziati non da differenze cromatiche ma da una diversa trama di tessitura (CAMPBELL 2006, s. v. "diasprum").

368NH XXXVII, 117. *Quoniam optime signent* : *del.* MAYHOFF 1897.

trasversali...<sup>369</sup>). Il contemporaneo Dioscoride ne distingue una qualità κρυσταλλοειδής, εοικῶς φλέγματι<sup>370</sup>, mentre Dionigi Periegeta ne riconosce, oltre a una tipologia ἡερόεσσα<sup>371</sup>, una ὑδατόεσσα<sup>372</sup> e una χλωρὰ διαυγάζουσα<sup>373</sup>.

Si tratta di una gemma che all'epoca di Plinio era ormai fuori moda, superata da molte altre, ma che beneficiava ancora di un certo prestigio (e quindi ancora di un certo uso, seppur limitato) dovuto all'apprezzamento di cui aveva goduto in passato, *antiquitatis gloriam retinens*<sup>374</sup>. Al di là delle numerose attestazioni della pietra nei testi medici e magici e della sua menzione nelle Sacre Scritture<sup>375</sup>, le fonti letterarie confermano appieno questa osservazione di Plinio. La *iaspis* era davvero considerata una pietra vetusta e nobile, tanto che la spada di Enea è *stellatus iaspide fulva*<sup>376</sup>, ornata di quelle "stesse" *iaspides* che Virrone ha vergognosamente

---

369NH XXXVII, 115-116 e 118. Dsc. V, 142 distingue anch'egli varie tipologie di *iaspis*, grossomodo coincidenti con quelle descritte da Plinio, alle quali aggiunge l'*astrios*, solcato da venature biancastre e splendenti. La varietà color terebinto, che Dioscoride dice simile alla *callaina* (la turchese), è citata anche da Plinio, che la pone tra quelle difettose, in un passaggio non privo di difficoltà.

370Dsc. V, 142.

371D. P. 724.

372D. P. 782.

373D. P. 1120. La stessa qualità di *iaspis* è ricordata anche in uno dei due frammenti riconducibili ai suoi *Lithika*, τῆς βαθυχλοιάοντος ἰάσπιδος ἢ ἀμεθύστου / πορφυρόεντος ἄγαλμα, μελαγκράτης θ' ὑάκινθος (sui *Lithika* di Dionigi Periegeta si veda AMATO 2005, 68-73).

374NH XXXVII, 115.

375La *iaspis* assieme alla *sarda* descrive l'aspetto di Dio in trono ed è materiale "da costruzione" dell'apocalittica Gerusalemme Celeste (NT *Apoc.* 4, 3; 21, 11 e 21, 18-19, "profetizzata" da LXX *Is.* 54, 12). Essa compare tra le dodici pietre del pettorale di Aronne (LXX *Ex.* 36, 18) e viene citata nel lamento sul re di Tiro (LXX, *Ez.* 28, 13). Sulle gemme nelle Sacre Scritture: IV.

376Verg. *Aen.* IV, 261. Sono queste *iaspides fulvae* a influenzare la (pur ridotta) fortuna letteraria della gemma: in Stat. *Theb.* VII, 658-659 una *fibula rasilis auro fulva ... iaspide* trattiene il mantello di Euneo, mentre in Lucan. X, 122 il lusso orientale del banchetto di Cleopatra imbandisce *iaspide fulva supellex*. Il ricordo di quella *iaspis fulva* (forse corrispondente alla *terebinthizusa* o a quella simile alle *myxae*, NH XXXVII, 116: ROSATI 1987, 140) ricorrerà forse anche in Nonn. *D.* V, 162 dove la collana di Armonia è decorata, con altre pietre, da uno ξανθὸς ἰασπις. Si tratta forse di una delle tipologie di *iaspis* descritte da Epiphanius. *De gemmis* I, 6: ὁμοιάζουσα τῇ ἀπὸ τοῦ αἵματος κόχλου, διαυγεστέρα μᾶλλον, ὥσπερ οἶνω ὁμοιάζουσα ἢ ἀμεθύστου ξανθοτέρα. Sulla *iaspis fulva* anche *infra* n. 388 e, sul passo dell'*Eneide*, I. 2. 10, n. 336.

trasferito dalla spada dell'eroe alle sue suppellettili da banchetto<sup>377</sup>. Il fatto che si trattasse ormai di gemme di prestigio ma scarsamente diffuse rispetto al passato è confermato dal fatto che le *iaspides* figurano nella volutamente esagerata lista di gemme che il poeta Stella *uno / versat in articulo*<sup>378</sup> e che compaiono nel parimenti esagerato elenco che apre il componimento dedicato a Orazio da Mecenate<sup>379</sup>. In entrambi i casi, la presenza della *iaspis* appare come un ulteriore eccesso in queste già corpose liste di gemme che, assieme al raro diamante, accolgono anche una gemma ormai da veri intenditori. Forse in questo senso Marziale inserisce anche *magnae iaspides* tra i numerosi beni di lusso che il solito incorreggibile Mamurra fa mostra di voler comprare senza però poterseli permettere<sup>380</sup>.

Tutte le caratteristiche registrate da Plinio appartengono piuttosto che al diaspro al calcedonio, generalmente traslucido, disponibile in svariate colorazioni, ottimo per sigillare, particolarmente in voga nella glittica greca<sup>381</sup> e ancora discretamente diffuso assieme a molti nuovi materiali nella glittica ellenistica e poi romana<sup>382</sup>: una pietra che Plinio conosce molto bene nelle sue qualità e che sa essere incastonata, quando perfetta, a giorno, così che l'oro ne abbracci solo il margine ed essa sia visibile da entrambe le parti<sup>383</sup>.

Le *iaspides* di Plinio corrispondono in massima parte a calcedoni di varie tipologie: un calcedonio bianco-azzurro doveva essere la *iaspis* ἡερόεσσα su cui è intagliato

---

377Iuv. 5, 42-45.

378Mart. V, 11, 1-2.

379Maec. fr. 2. Courtney. Su queste due teorie di gemme poetiche: I. 2. 8.

380Mart. IX, 59, 20.

381Teofrasto annovera la *iaspis* tra le pietre περιτταῖα a motivo del loro aspetto (*Lap.* 23) e ritiene che da essa si formi lo smeraldo: la notizia da lui riportata (*Lap.* 27) che un tempo a Cipro fu trovato un blocco formato per metà da smeraldo e per metà da *iaspis*, non ancora trasformata in smeraldo, viene ripresa da Plinio (*NH* XXXVII, 75). Una conferma dell'inclusione della *iaspis* tra le gemme più apprezzate e diffuse in Grecia (λιθίδια ... ταῦτα τὰ ἀγαπώμενα) accanto a *sardae* e smeraldi viene anche da Pl. *Phd.* 110d (*supra* n. 306).

382In contemporanea alla diffusione in età tardorepubblicana e augustea delle pietre zonate, a Taranto si producono larghi calcedoni monocromi che continuano la tradizione greca: SENA CHIESA 1989a, 283.

383*NH* XXXVII, 116-117.



Pegaso in un epigramma di Posidippo<sup>384</sup> e un calcedonio verde, comunemente chiamato “prasio” o “plasma”, quella su cui pascolano le giovenche di un gruppo di epigrammi dell'*Anthologia Palatina*, un tema iconografico-letterario piuttosto fortunato che vede probabilmente la più antica attestazione attorno alla metà del I secolo d. C., quando i diaspri non erano ancora diffusi nella glittica<sup>385</sup>.

Quanto alla pietra attualmente chiamata “diaspro”, quella, opaca e perlopiù uniforme, che si può considerare quasi il tratto distintivo della glittica tardoimperiale, pur non corrispondendo alla *iaspis* vera e propria poteva forse coincidere con qualche sua sottospecie (la *iaspis* di Calcedone, per esempio, è secondo Plinio *turbida*<sup>386</sup>) o in *iaspides* di qualità inferiore che posseggono un *brevis nitor* e che risplendono *non longe*. Le *iaspides*, di varie tipologie, sono tra le pietre più citate nei lapidari medici e magici: le descrizioni fornite nei testi non permettono però di identificare con sicurezza queste *iaspides* da usare magicamente con i traslucidi calcedoni oppure con gli opachi diaspri, e del resto anche l'uso di questi ultimi nella cosiddetta glittica magica è tutt'altro che univoco, dal momento che spesso pietre di aspetto e colore simile appaiono interscambiabili quanto all'ottenimento di un medesimo effetto magico. Non va poi dimenticato che il periodo di diffusione delle “gemme magiche” coincide con quello di massima fortuna del diaspro anche nella glittica non “magica” e che quindi può esserci stata una (reciproca?) influenza tra i materiali impiegati nell'una e quelli prediletti dall'altra<sup>387</sup>.

Anche la possibilità di ritenere che i diaspri facessero grossomodo parte della varia categoria delle *iaspides* e che nell'uso concreto le tipologie traslucide (calcedoni), già fuori moda ma comunque apprezzate all'epoca di Plinio, siano state successivamente soppiantate da quelle opache (diaspri) non è priva di difficoltà. Innanzitutto, nella grande maggioranza dei testi che riguardano il diaspro, la tipologia descritta è quella verde (già Plinio inseriva la *iaspis* tra le pietre verdi, nonostante nelle sue molte tipologie potesse assumere le più diverse sfumature)<sup>388</sup>,

384Posidipp. 14 AB.

385Cfr. II. 4. 2.

386NH XXXVII, 115.

387Su questi aspetti: III. 3. 3-4.

388Specialmente *χλωρός* e *ὑπόχλωρος* (e. g. usati entrambi in Gal. *De simpl.* XII, 207 e 198 Kühn) e

simile allo smeraldo<sup>389</sup>, e in secondo luogo quella trasparente e simile al cristallo. Difficilmente queste fonti si riferiscono al diaspro, che è innanzitutto invariabilmente opaco e che nella sua qualità verde appare secondario nella glittica rispetto ad altre qualità, specialmente al diaspro rosso che è quello più sfruttato<sup>390</sup>. Possiamo solo constatare l'estrema difficoltà di identificare nelle fonti letterarie la pietra che, da un certo punto in poi, divenne assolutamente preponderante nella glittica antica, "magica" e non, tanto diffusa da essere sicuramente nota a tutti nelle sue caratteristiche specifiche.

Il passaggio, attestato questa volta solo nella concretezza materiale, al diaspro come gemma *par excellence* è un passaggio di portata enorme che mette in discussione il concetto stesso di "gemma". La preferenza per tale pietra opaca rinnega difatti una delle fondamentali caratteristiche che rendono tali la quasi totalità delle gemme, ovvero la loro capacità di interagire con la luce, lasciandosene in vario grado penetrare e riflettendola arricchita di nuovi colori. Uno statuto, quello di gemma, al quale potevano accedere anche pietre solo vagamente traslucide od opache, ma nelle quali la trasparenza e la luminosità potevano essere per così dire riscattate da altre speciali qualità: la varietà policroma e il prestigio secolare delle tradizionali *sardonyxes* (e dei niccoli) o lo sfolgorio dorato dello

---

σμαραγδίζων cui va aggiunto il poetico ἐσρόχροος di Orph. L. 267 (ma ὑάλωπις in 613). Per quanto decisamente minoritarie, anche altre delle qualità di *iaspis* descritte da Plinio, Dioscoride e Dionigi Periegeta affiorano sporadicamente. Oltre alla *fulva iaspis* di virgiliana memoria, qualche volta appare la *iaspis color fumo*, la capnia, ricordata anche da Plinio e Dioscoride. Serv. *Aen.* IV, 261, evidentemente disturbato dall'aggettivo *fulvus* associato alla *iaspis*, che sapeva verde, risolve la questione commentando '*iaspide' autem 'fulva', pro viridi* (su questa "forzatura" di Servio, che coinvolge anche Gell. II, 26, 11, dove Frontone include il verde tra la gamma di colori indicata da *fulvus* proprio sulla base esclusiva del medesimo passo virgiliano: ROSATI 1987).

389Epiphan. *De gemmis* I, 6 oltre alla qualità propriamente smeraldina ne descrive una seconda simile allo smeraldo ma più opaca e scialba, con quattro linee simili al bronzo, che però sarebbe solo frutto della fantasia.

390Il diaspro rosso diviene particolarmente popolare, non solo nella glittica corrente e di repertorio ma anche nella glittica di corte, dalla fine dell'età traianea a tutto il II secolo d. C.: SENA CHIESA-FACCHINI 1985, 27-28. Una possibilità, altamente ipotetica, è quella di identificare il diaspro rosso nel *chalcedon*: IV, n. 42.

zaffiro-lapislazzuli, che già lo poneva tra le gemme più preziose di Teofrasto. Il fatto che questo passaggio non lasci traccia nelle fonti letterarie, che continuano a esaltare pietre brillanti e trasparenti la cui luminosità diventerà a un certo punto immagine concreta della luce divina<sup>391</sup>, risulta piuttosto difficile da spiegare. D'altro canto, sembra che gli opachi diaspri non abbiano mai incontrato alcun favore nella gioielleria<sup>392</sup>, che invece ha spesso sfruttato, accanto alle gemme proprie, tutte le altre pietre che venivano intagliate a sigillo. Per quanto possiamo desumere dai dati in nostro possesso, l'uso dei diaspri sembra quindi limitato a quello sigillare. L'uso di una pietra così poco "gemma" come il diaspro, che non sembra nemmeno trovare attestazioni letterarie sicure e che è esclusivamente relegata agli intagli, è forse indizio di una crescente importanza attribuita alla lettura dell'intaglio anche nel sigillo e non solo nell'impressione (pur a fronte di un graduale scadimento della tecnica glittica)<sup>393</sup> o forse risponde anche ad altre motivazioni (l'interdizione al "grande" pubblico di determinati minerali?) che difficilmente riusciremo a scoprire. L'uso del diaspro cesserà, assieme a quello della sempre fortunata *sardacorniola*, nel corso del IV secolo d. C., quando materiali sporadicamente impiegati in precedenza si affiancheranno al niccolo e al *sardonyx* (nel suo taglio a cerchi concentrici): zaffiri e ametiste per l'età costantiniana, smeraldi per il V e VI secolo d. C., granati ed ematiti per alcuni prolifici ma circoscritti *ateliers* tardoantichi<sup>394</sup>.

### I. 3. 3. 8 *Le gemme nella gioielleria greca e romana*

Accanto alle pietre destinate a divenire gemme da anello e a svolgere una fondamentale funzione sociale, legale e politica come sigillo, i gioielli con pietre preziose rappresentano la controparte principalmente (ma non esclusivamente<sup>395</sup>)

---

391 *Infra* IV.

392 HIGGINS 1980<sup>2</sup>, 38.

393 SENA CHIESA 1989a, 290.

394 SPIER 2007, 13.

395 Se per l'epoca repubblicana e la prima età imperiale gli unici gioielli "ammessi" per gli uomini sono gli anelli e le *bullae* (per i ragazzi), ai quali si sommano vari tipi di corone conferite per speciali meriti civili e militari, con l'epoca tardoantica si diffondono varie tipologie di vistosi

femminile<sup>396</sup>. Essi costellano la letteratura di epoca imperiale illuminandola con i loro colori e il loro lusso, e anche nella *Naturalis Historia* si vedono riconosciuto un ruolo di primo piano nella funzionale organizzazione dei minerali, tanto che le prime gemme – e le più preziose – sono a essi principalmente destinate.

Per le perle, in particolare, Plinio (con altre fonti) ricorda vari tipi di gioiello, dai diademi alle collane agli orecchini formati da grappoli di perle: i *crotalia*, che producono un caratteristico tintinnio<sup>397</sup> e che, secondo Seneca, il lusso vuole sempre più ricchi di perle<sup>398</sup>. Allo stesso modo, i *Lithika* di Posidippo non si riferiscono solo a gemme intagliate e da anello, ma anzi riguardano i più svariati monili, descritti con estrema precisione e tramite un lessico quanto mai specifico e dettagliato: collane traforate con pendenti luminosi, un bracciale ornato da una pietra verdazzurra, un pettorale con una larga *sarda* sorretta da una catena d'oro... Sebbene sempre trattati separatamente, al pari delle suppellettili gemmate o ricavate in minerali preziosi (*murrina*, *crystallina* e altri tipi di recipiente, oggetto anche di alcuni *lithika* di Posidippo<sup>399</sup>), i gioielli devono essere considerati al fianco delle gemme intagliate nel tentativo di comprendere i caratteri dell'approccio antico alle pietre preziose: a parte qualche caso in cui cammei o pietre intagliate sono stati incastonati in gioielli coevi o, specialmente, di età successiva, la glittica è sempre stata mantenuta ben distinta dalla gioielleria.

Per quanto riguarda la gioielleria, essa è l'unico *usus* antico delle pietre preziose ad aver goduto di una straordinaria e capillare fortuna fino ai nostri giorni. Sebbene monili di qualità spesso eccezionale siano esposti con comprensibile orgoglio nelle vetrine dei principali musei e splendide fotografie dei dettagli di questi capolavori impreziosiscano lussuosi cataloghi e monografie patinate, la gioielleria ha suscitato un tiepido interesse per gli studiosi dell'antichità. Essa è stata difatti relegata, più

---

gioielli maschili, spesso arricchiti da profusioni di pietre preziose e specialmente legati all'uso dell'imperatore e della corte. Su questi temi si veda STOUT 1994 e IV.

396 Sul valore sociale dell'*ornatus* e del *mundus muliebre*, e. g. l'analisi di BERG 2002.

397 *NH* IX, 114.

398 Sen. *Ben.* VII, 9, 4.

399 Forse un *rhyton* e una *phiale* in Posidipp. 2 e 3 AB, forse un contenitore da *toilette* in conchiglia in Posidipp. 11 e 12 AB, secondo alcune ipotesi un'anfora o un gigantesco cratere in Posidipp. 18 AB: II. 3. 6 *ad locc.*

che altre classi di materiali e più che la stessa glittica in tempi recenti, nello sfolgorante ma apparentemente insignificante limbo delle cosiddette “arti minori”<sup>400</sup>. Si è difatti cercato solo saltuariamente di tracciare una vera e propria storia unitaria della gioielleria antica, evidenziandone con precisione gli intenti e gli sviluppi<sup>401</sup>, e anche in questi casi l’attenzione è stata posta sulle forme e gli stili dei monili piuttosto che sull’occorrenza di determinate gemme e sulla loro combinazione reciproca nei vari periodi storici.

La mancanza di una ricca bibliografia mirata e di banche dati e repertori dedicati rende arduo analizzare nel dettaglio gli sviluppi dell’impiego delle pietre preziose nella gioielleria greca e romana: i tagli e le montature che, come si è precedentemente osservato per la glittica, anche nella gioielleria erano particolarmente importanti per l’apprezzamento della pietra, quindi il ruolo delle gemme nell’economia e nell’architettura del gioiello e infine, in special modo, le pietre scelte e le loro reciproche combinazioni. A questo riguardo si possono però almeno evidenziare un paio di particolarità relative al diverso uso delle pietre preziose in Grecia e a Roma, che riflettono probabilmente un approccio leggermente differente nei confronti delle gemme.

In primo luogo, bisogna osservare come la gioielleria greca iniziò a contemplare l’uso di pietre preziose solo in una fase molto avanzata del suo sviluppo, a partire dagli anni centrali dell’Ellenismo. L’assenza di pietre preziose nella gioielleria dei secoli precedenti non sembra dovuta solo a limitate possibilità di approvvigionamento ma pare piuttosto rispecchiare precise scelte di gusto che distinguono la gioielleria greca da quella di aree confinanti come l’Egitto o la Persia<sup>402</sup>. Un gusto che però si indirizzava già a partire dal V secolo a. C. alla policromia, limitata ad alcuni esemplari e ottenuta tramite una sgargiante *palette* di smalti (blu, verdi, bianchi e neri, mentre una coloritura rossa veniva ottenuta tramite applicazione di cinabro<sup>403</sup>). Una policromia che però, per quanto si può giudicare dalle tracce di smalto sopravvissute, rimaneva di solito confinata a pochi

400Sui pregiudizi a carico degli oggetti realizzati in materiali preziosi, che ne hanno fortemente compromesso lo studio, la conoscenza e talvolta anche la conservazione: LAPATIN 2015, 1-17.

401BOARDMAN-WAGNER 2012, 220 per una storia degli studi.

402WILLIAMS-OGDEN 1994, 15-16.

403WILLIAMS-OGDEN 1994, 16-17 e 46.

particolari del monile. Il gioiello di età arcaica e classica puntava piuttosto a un effetto di monocromatica luminosità garantita dalla sapiente profusione d'oro, movimentato da diverse e raffinate tecniche di lavorazione (**Fig. 30**)<sup>404</sup>.

Se è noto che fu l'apertura di nuove linee commerciali con l'Oriente successiva alle conquiste di Alessandro a far giungere ai Greci minerali preziosi prima sconosciuti e in quantità molto superiore rispetto al passato, è però sorprendente come questa novità non si sia imposta immediatamente nella gioielleria contemporanea. Fu difatti necessario attendere la fine del III secolo a. C. se non l'inizio del II secolo a. C. perché la gioielleria ellenistica sfruttasse pienamente questa nuova possibilità<sup>405</sup>. I gioielli descritti nei *Lithika* di Posidippo, costruiti attorno a una gemma come elemento principale, dovevano dunque essere pezzi assolutamente eccezionali, rari e destinati a una cerchia molto ristretta, forse non solo per il costo particolarmente elevato delle pietre impiegate ma anche per la loro novità, che ne faceva un prodotto estremamente di nicchia.

L'impressione d'insieme riguardo alla gioielleria ellenistica dei primi secoli è che, anche dove si è scelto di utilizzare le gemme, esse siano un'aggiunta decorativa a un gioiello che sarebbe stato già completo e pienamente apprezzabile anche senza di esse. Gli splendidi "nodi di Eracle" che decorano numerosissimi diademi, collane e bracciali si arricchiscono talvolta di raffinati intarsi che li fingono intrecciati con due flessibili "cordoni" di granato (**Fig. 31**)<sup>406</sup>. Si tratta però di un elemento che viene solitamente realizzato senza alcuna differenza esclusivamente in oro, mentre

---

404Per esempio la coppia di pendenti da Kul Oba, Crimea (San Pietroburgo, Hermitage, KO. 5, WILLIAMS-OGDEN 1994, 144-145), databili al 400-350 a. C., è ravvivata da piccoli tocchi di smalto verde e blu solo nei dettagli delle foglioline cuoriformi che circondano il disco principale, sbalzato con il volto dell'Atena Parthenos, e in piccoli dischetti parte dell'imponente festone di catenelle intrecciate, rosette, spirali e pendagli appeso al disco, nonché nei dettagli di alcuni di questi pendagli. Il cromatismo del gioiello è assolutamente dominato dall'oro, movimentato da diverse tecniche di lavorazione.

405WILLIAMS-OGDEN 1994, 16.

406Tra i tanti, *e. g.* catena con elementi d'oro e di granato con "nodo di Eracle" intarsiato in granato, terzo quarto del III secolo a. C., Berlino, Antikensammlung, 1980.17. La frequente combinazione del rosso granato con il fortunatissimo motivo del "nodo di Eracle", potente amuleto femminile sfruttato durante tutta l'antichità (PFROMMER 2001, 20-24), doveva sicuramente avere qualche motivazione medico-magica.

su molti gioielli le gemme tagliate a *cabochon* sembrano quasi “appoggiate”, all’interno di un castone, su un monile dal *design* già compiuto indipendentemente dalla presenza delle pietre (**Figg. 32 e 33**)<sup>407</sup>.

Per ammirare gioielli costruiti attorno a una (o più) pietre preziose bisognerà attendere il tardo Ellenismo: con l’avvento del II e del I secolo a. C. la gioielleria greca sposta man mano il proprio baricentro su una o più gemme, talvolta orchestrate all’interno di una complessa architettura (**Fig. 34**)<sup>408</sup> o, in qualche caso, unico punto focale del gioiello e sua *raison d’être*<sup>409</sup>.

Continuando e sviluppando ulteriormente i gusti del tardo Ellenismo, sarà la gioielleria romana a fare della policromia delle gemme (minerali o di vetro) la sua caratteristica distintiva. Perso ormai da tempo il gusto per il figurativismo tipico della gioielleria classica e altoellenistica, che spesso ornava le sue creazioni di autentiche piccole sculture<sup>410</sup>, la gioielleria romana si attesta perlopiù su schemi e composizioni geometriche aniconiche, che traggono spesso tutto il loro pregio estetico dalle pietre e dalle combinazioni delle loro forme e tonalità: catene con elementi d’oro alternati a perle / pietre / vetri di vario colore, eventualmente con pendenti, orecchini con grappoli di pietruzze o perle appese a un elemento principale, spesso dotato di gemma, in modo che siano libere di oscillare e tintinnare seguendo i movimenti della proprietaria<sup>411</sup>.

---

407E. g. diadema in lamina d’oro con “nodo di Eracle” decorato da cinque granati entro castone, da una sepoltura di Itaca e databile al 300-250 a. C., New York, Metropolitan Museum of Art, 58.11.5, WILLIAMS-OGDEN 1994, 80-81, e bracciale d’oro formato da due serpenti le cui code si intrecciano in un “nodo di Eracle” al centro del gioiello, impreziosito da un granato ovale a *cabochon* all’interno di un castone arricchito da godronatura (III-II secolo a. C., Pforzheim, Schmuckmuseum).

408E. g. orecchini d’oro con corona egizia a due piume con disco solare (paste vitree, gemma traslucida e perline di vetro) e pendente cuoriforme con granato (?) circondato da pasta vitrea e decorato con ulteriori pendenti di vetro, III-II secolo a. C. (New York, Metropolitan Museum of Art, 1995.539.11a-b, HERRMANN *apud* RECENT ACQUISITIONS 1996, 12-13).

409E. g. catena d’oro con grande granato a *cabochon* incastonato al centro e affiancato da piccoli elementi d’oro a forma di testa di leone e due perline di onice, tardo II secolo a. C., New York, Metropolitan Museum of Art, 1994.230.4, HERRMANN *apud* RECENT ACQUISITIONS 1995, 15.

410WILLIAMS-OGDEN 1994, 37-45.

411Su questo popolare tipo di orecchino, slegato dalla tradizione ellenistica e diffuso con infinite

Appare dunque chiaro come il rapporto dell'antichità con le pietre preziose abbia comportato un lungo e graduale avvicinamento. Anche quando la mutata temperie politica ed economica permise un notevole incremento nella disponibilità di minerali preziosi, la gioielleria greca continuò a ricercare nell'oro e nella sua artistica ed elaborata lavorazione il pregio estetico (e venale) delle proprie creazioni, impiegando lunghi decenni per appropriarsi della policromia e della luminosità delle pietre preziose che già da secoli impreziosivano i gioielli di popolazioni vicine<sup>412</sup>. Non è un caso che anche la letteratura, ricca di monili e suppellettili preziose, in età arcaica e classica solo saltuariamente li descriva impreziositi da gemme, di qualunque tipologia: l'ambra delle due collane d'oro dell'*Odissea* rimane per lungo tempo l'unica "gemma" della letteratura greca<sup>413</sup>.

L'impero romano, erede - come per la glittica - dei gusti e delle preferenze in fatto di lusso dell'Oriente ellenistico, portò a compimento questa virata verso la più varia policromia<sup>414</sup> già distintiva della gioielleria tardoellenistica, e con il passare del tempo si registra una radicale semplificazione delle forme e dei modelli, a discapito, nell'impatto estetico del gioiello, delle sofisticate tecniche orafe che costituivano il vanto e la *raison d'être* di quello greco<sup>415</sup>. Le pietre (e le perle, apprezzatissime in epoca romana<sup>416</sup>) divengono il vero fulcro della maggior parte

---

varianti in tutto l'Impero dal I al IV secolo d. C. e poi rielaborato nella gioielleria bizantina: HIGGINS 1980<sup>2</sup>, 178-179.

412 WILLIAMS-OGDEN 1994, 16. Il massiccio impiego di gemme contraddistingue la gioielleria del Vicino e Medio Oriente (basti pensare agli sgargianti monili incrostati di pietre e smalti della gioielleria egizia) ma è tipico anche dell'Etruria, che arricchisce alcuni suoi gioielli di profusioni di colori grazie, in particolare, a pendenti d'ambra, corniola e onice e alle loro imitazioni in vetro, spesso conformati nella tipica forma dello scarabeo impiegata nella glittica (*e. g.* collana da Vulci dell'inizio del V secolo a. C. in oro con perle di vetro e pendenti in oro con gemme di vetro che imitano alternativamente corniola e onice, con due bande bianche, New York, Metropolitan Museum of Art, 4011.7, DE PUMA 2013, 252).

413 *Od.* XV, 460 e XVIII, 296, su cui *supra* n. 234.

414 Per quanto possono permettere di stabilire gli scarsi dati archeologici pervenutici per la gioielleria romana dalle origini alla fine dell'età repubblicana, essa fu sostanzialmente etrusca e, dalla metà del III secolo a. C., ellenistica, pur mantenendo alcuni elementi della più antica tradizione italica ed etrusca come, per esempio, la *bulla* (HIGGINS 1980<sup>2</sup>, 173).

415 RICHTER 1921, 59.

416 Le perle erano molto rare nella gioielleria ellenistica (PFROMMER 2001, 31), come testimonia la



dei gioielli romani<sup>417</sup>: perlopiù liberate dalla classica forma a *cabochon* abbracciata dai pesanti castoni ellenistici e piuttosto sferiche, ovali, parallelepipedo o prismatiche, forate e infilate l'una di seguito all'altra<sup>418</sup>, le gemme divengono finalmente visibili in tutta la loro forma e libere di interagire con la luce e di oscillare mutevoli accompagnando i movimenti di chi li indossa<sup>419</sup>. L'esaltazione del cromatismo e della luminosità cangiante delle pietre preziose saranno ulteriormente sfruttate nella gioielleria bizantina, che farà delle ricche e complesse combinazioni cromatiche e della profusione di pietre e perle, infilate, imbrigliate nel castone tradizionale ma più spesso "a giorno" e applicate come pendenti, le caratteristiche principali del loro pesante fascino barbarico<sup>420</sup>.

Proprio l'imprescindibile castone è difatti uno degli elementi distintivi dell'impiego delle gemme nella gioielleria ellenistica. Fin dalle prime occorrenze, esse sono incluse in montature più o meno elaborate, che spesso diventano componenti di primo piano del gioiello quando vengono esaltate da fili godronati o decorazioni di vario tipo. La liberazione dal castone è un processo lento nella gioielleria antica, che inizia a compiersi solo dalla tarda età ellenistica per concludersi pienamente nella gioielleria romana, seppure sempre persistano, accanto alle successioni di vaghi e cristalli infilati, gemme incastonate (**Fig. 35**)<sup>421</sup>. Appare chiaro come

---

(erronea) descrizione di Teofrasto. Il filosofo evidentemente si trovava in difficoltà di fronte a un oggetto molto raro, che si infilava in costose collane delle quali, evidentemente, non aveva diretta conoscenza (I. 2. 11 e, sulla novità della madreperla in Posidipp 11 AB: II. 3. 6. 2 *ad loc.*).  
Sull'uso delle perle a Roma e sulle loro diverse tipologie: DUBOIS PELERIN 2008, 222-224.

417 Sui caratteri della gioielleria romana del primo secolo dell'Impero, che mutua gradualmente dalla gioielleria ellenistica la policromia delle pietre preziose e che mantiene per un certo periodo il gusto per larghe superfici "a cupola" simili alle *bullae* della gioielleria tardoetrusca, particolarmente evidente in alcuni gioielli (orecchini e bracciali) di area vesuviana: HIGGINS 1980<sup>2</sup>, 174.

418 E. g. collana con smeraldi cilindrici alternati a grani ovali d'oro, dalla Villa B di Oplontis, I secolo d. C. (Oplontis 73412a).

419 HIGGINS 1980<sup>2</sup>, 174.

420 HIGGINS, 1980<sup>2</sup>, 176. Cfr. IV.

421 HIGGINS 1980<sup>2</sup>, 174. Una complessa collana con pendente a forma di farfalla conservata a Londra (British Museum, 1872,0604.670), databile al I-II secolo d. C., si rifà alla tradizione tardoellenistica ma con alcuni elementi spiccatamente romani (HIGGINS 1980<sup>2</sup>, 179 e tav. 55 B) come la scelta di pietre di diversa colorazione tra le quali compaiono gli zaffiri, prediletti dalla

l'incastonatura sia, per lungo tempo, un attributo imprescindibile della gemma, e a fronte dei dati archeologici ben si comprende come tale elemento appaia fondamentale nella letteratura antica dedicata alle gemme, dai *Lithika* di Posidippo (dove talvolta è la montatura stessa a fare dell'oggetto naturale una "gemma", anche quando non convenzionale<sup>422</sup>) agli epigrammi che giocano sul contrasto tra la vivacità delle giovenche al pascolo sulla *iaspis* verde e il castone-recinto che ne impedisce la fuga<sup>423</sup>, elemento ripreso, secoli dopo, nella più ricca descrizione di una gemma intagliata sopravvissuta fino a noi, quella dell'ametista di Cariclea nelle *Etiopiche* di Eliodoro<sup>424</sup>.

Se il primo Ellenismo arricchiva i suoi gioielli con un assortimento molto limitato di gemme (tra le quali i granati detenevano il primo posto), il tardo Ellenismo e specialmente l'età romana allargano a dismisura il ventaglio delle scelte disponibili. Diamanti, smeraldi, berilli, opali e perle: queste, secondo il resoconto di Plinio, sono le gemme generalmente predilette dalle donne e impiegate prevalentemente in gioielleria piuttosto che intagliate e usate come sigillo. Si tratta di pietre contraddistinte da una spiccata trasparenza o da una caratteristica opalescenza, quella delle perle e dell'opale, descritte nel dettaglio da Plinio e che appaiono esclusive delle pietre predilette dalle donne. Accanto al candore opalescente delle perle e degli opali, si trova la pietra trasparente e verde *par excellence*, lo smeraldo, al quale si accompagnano i berilli, anch'essi caratterizzati da una spiccata trasparenza in varie cromie tra le quali la più apprezzata è il verde del mare puro, seguita da altre tinte tendenti al giallo e al verde-giallo, a varie tonalità di azzurro, fino ai berilli di qualità inferiore, incolore come il cristallo ma opachi e ricchi di impurità. La gioielleria femminile preferisce dunque specialmente tonalità fredde di pietre brillanti in grado di interagire intensamente con la luce e che creano un efficace contrasto con il calore dell'oro.

A eccezione dell'opale, di cui non ci è pervenuto alcun esemplare noto forse anche a motivo dell'estrema fragilità, tutte queste pietre contano svariate attestazioni nei

gioielleria romana e non da quella ellenistica, affiancati da cristalli e granati.

422In particolare è la montatura a fare dell'anomala conchiglia una gemma a tutti gli effetti in Posidipp. 11 e 12 AB: II. 3. 6. 2 *ad locc.*

423AP IX, 746-747: II. 4. 2

424Hld. V, 14: II. 5. 1.

*realia* archeologici. Lo smeraldo, in particolare, assieme a molte pietre verdi appartenenti a diverse categorie gemmologiche che potevano facilmente essere con esso confuse<sup>425</sup>, appare frequentissimo sia come pietra da anello (solo molto raramente intagliata<sup>426</sup>) sia, soprattutto, come elemento per svariati pezzi di gioielleria, abbinato in particolar modo alle perle<sup>427</sup>. L'inattaccabile diamante vero e proprio risulta raramente impiegato, ovviamente nella sua naturale forma cristallina, soprattutto per alcuni anelli databili al III secolo d. C. (**Fig. 36**)<sup>428</sup> (ma almeno un esempio di poco più recente si può trovare tra gli oggetti del corredo della Tomba 2 di Vellerano, della fine del II secolo d. C.<sup>429</sup>), mentre appare largamente diffuso, soprattutto in gioielleria ma talvolta anche nella glittica, il berillo colore del mare, con ogni probabilità da identificare nell'acquamarina<sup>430</sup> e in

---

425 Possiamo immaginare, per esempio, che i ventitré elementi di variscite non fossero distinti dall'unico di smeraldo, della stessa forma, in una collana d'oro del III secolo d. C. conservata a New York (Metropolitan Museum of Art, 20.239).

426 *E. g.* due smeraldi indiani incastonati in anelli d'oro e databili al II secolo d. C. (Berlino, Antikensammlung, Misc. 7075 e 7076, ZWIERLEIN DIEHL 1969, 197, nrr. 559 e 560): il primo reca l'intaglio di una melagrana, il secondo di un uovo: la scelta di tali semplicissimi soggetti è stata evidentemente imposta dalla durezza del materiale.

427 Cfr. I. 2. 8. Per il contrasto cromatico tra smeraldi e perle tipico della gioielleria romana, che Plinio riconosce nel formidabile litospermo: I. 1. 7, n. 76.

428 Numerosi esemplari sono conservati a Londra presso il British Museum, *e. g.* anello d'oro con due diamanti nella loro naturale forma ottaedrica, III secolo d. C., 1917,0501.790 (LAPATIN 2015, 108, fig. 22).

429 Roma, Museo Nazionale Romano, 394563 (BEDINI 1995, 50).

430 Tra i gioielli, *e. g.* collana in oro, smeraldi e acquamarina, I-II secolo d. C. (New York, Metropolitan Museum of Art, 25.192.1). Tra gli intagli, la nota acquamarina con il ritratto di Giulia figlia di Tito firmato da Euodo (ora in una montatura carolingia con oro, perle e zaffiri, Parigi, BnF, Cabinet des Médailles, 2089, ZWIERLEIN DIEHL 2007, nr. 484 e LAPATIN 2015, 248-249, nr. 101, cfr. IV), effigiata anche su un berillo verdazzurro con inclusioni giallastre (Boston, Museum of Fine Arts, 98.742), e quella con il ritratto di Giulia Domna (New York, Metropolitan Museum of Art, 25.78.90). Da una rapida scorsa dei materiali conservati nei principali musei sembra di poter registrare una certa preferenza per l'uso del berillo-acquamarina per intagli (e piccole sculture in pietre preziose: GAGETTI 2006, 87) raffiguranti imperatrici o figure mitologiche femminili: tale preferenza potrebbe legarsi al carattere spiccatamente femminile di questa pietra. La vistosa eccezione della testa di Eracle con clava firmata da Gnaio (Londra, British Museum, 1867,0507.318) potrebbe essere giustificata dal peculiare legame che il dio

alcuni smeraldi o pietre verdazzurre e trasparenti. Esso viene solitamente preservato nella sua naturale forma a prisma esagonale e, perforato, infilato e montato come perla in una catena d'oro o legato a pendente (**Fig. 37**)<sup>431</sup>, conferma l'esattezza dell'osservazione di Plinio. Egli ricorda infatti come i berilli fossero tagliati in forma esagonale da ingegnosi artefici perché il loro colore acquistasse lucentezza dal riflesso degli angoli (anche se riporta l'opinione di alcuni – per la verità corretta – che quella fosse la forma naturale del berillo) e riferisce che gli Indiani li indossavano in forma cilindrica infilati in crini d'elefante (tranne quelli perfetti che, lasciati intatti, si imbrigliavano d'oro a una delle due estremità), mentre secondo alcuni forati e attraversati da un filo d'oro diventavano più belli, perché la loro trasparenza era esaltata dall'assottigliamento delle pareti e l'oro vi aggiungeva fulgore<sup>432</sup>.

La gioielleria romana certo sfruttava tutte le pietre disponibili e attestate nella glittica. Tra di esse, quelle in assoluto più apprezzate in ogni epoca sono quelle trasparenti in grado di interagire con la luce, come ametiste<sup>433</sup>, granati<sup>434</sup>, zaffiri<sup>435</sup>, quarzi<sup>436</sup>.

---

intrattiene con la sfera femminile, alla quale garantisce una speciale protezione (in particolare tramite amuleti come il “nodo di Eracle” e la clava, su cui DASEN 2015, 185-188).

431 Un esempio particolarmente efficace è la collana del già citato corredo di Crepereia Tryphaena (Roma, Musei Capitolini, Centrale Montemartini, AC 468), che presenta trentacinque prismi (conservati) di berillo forati e attraversati da un filo d'oro che li connette come pendenti a una catena dello stesso metallo.

432 *NH XXVII*, 76-79.

433 *E. g.* collana con ametiste ovali incastonate in oro connesse l'una all'altra da elementi dorati con piccoli smeraldi quadrati incastonati (fine II secolo d. C., Londra, British Museum, 1917,0601.2749, WALKER-BIERBRIER 1997, 210, nr. 170).

434 *E. g.* collana con granati cuoriformi in castoni d'oro da una tomba del II secolo d. C. da Mentana (Roma, Museo Archeologico Nazionale, 128031, BEDINI 1995, 100).

435 Catene d'oro con vaghi di zaffiro sono presenti, *e. g.*, nei corredi funebri delle già citate sepolture della Mummia di Grottarossa (Roma, Museo Nazionale Romano, 168190) e della defunta della Tomba 2 di Vallerano (Roma, Museo Nazionale Romano, 414059), che comprendeva anche due bracciali gemelli in oro con zaffiri (414070 e -71) e tre anelli con numerosi zaffiri (394562; 414056; 414057).

436 *E. g.* orecchini d'oro emisferici costellati da numerosi cristalli di rocca rotondi dalla Villa B di Oplontis (Napoli, Museo Archeologico Nazionale, 73326) e orecchini d'oro con grossa perla di

Meno diffuse le pietre variegata e opache, sebbene non manchino esempi di vaghi a bande, soprattutto nella primissima età imperiale (**Fig. 38**)<sup>437</sup>, *sardoniches* e *sardae*-corniole dal consueto taglio a cerchi concentrici e rarissimi coralli<sup>438</sup>. Appare chiaro però come Plinio non sia allontanato dalla verità indicando in smeraldi, berilli e perle le gemme preferite secondo il senatoconsulto delle matrone romane. Con l'eccezione del diamante (e dell'opale?) esse sono effettivamente le più apprezzate nella gioielleria, non solo per possibili ragioni legate alla maggiore facilità di approvvigionamento ma anche e soprattutto perché particolarmente adeguate per creare il forte contrasto cromatico prediletto dal gusto romano. Tonalità fredde e brillanti - in contrapposizione ai toni caldi, lattiginosi e bruni delle appena traslucide od opache gemme tipiche dei sigilli - che ben contrastano fra loro (si pensi al fortunatissimo abbinamento di perle e smeraldi) e con l'oro che ne costituisce il complemento. Gemme che, come testimoniano i ritratti del Fayum, si apprezzavano anche in forte contrasto piuttosto che in *pendant* con le tonalità dell'abito indossato<sup>439</sup>.

---

cristallo di rocca (da Cipro, I-II secolo d. C., New York, Metropolitan Museum of Art, 74.51.3620).

Può darsi che il cristallo fosse facilmente scambiato per il rarissimo e non lavorabile diamante.

437E. g. collana d'oro con vaghi di agata (nera a bande bianche), smeraldo, corniola e, al centro un grosso *cabochon* di granato in una pesante montatura d'oro affiancata da due protomi leonine (I secolo d. C., New York, Metropolitan Museum of Art, 95.16.13). La policromia e lo stile della collana sembrano ancora pienamente inseriti nel gusto tardoellenistico ed etrusco-italico, mentre la preferenza per i vaghi zonati si accorda alla contemporanea passione per le gemme zonate di derivazione italica.

438E. g. rispettivamente una coppia di massicci bracciali d'oro ritorti con sardonice tagliata a tronco di cono incastonata all'interno di un imponente elemento ottagonale (Berlino, Antikensammlung, 30219.500, HIGGINS 1980<sup>2</sup>, tav. 62 B), bracciale analogo al precedente ma con elemento ovale e corniola a tronco di cono (III secolo d. C., New York, Metropolitan Museum of Art, 1995.539.13, HERRMANN *apud RECENT ACQUISITIONS* 1996, 12-13) e collana in oro, corallo e malachite (?) dal tesoretto di Lione, nascosto verso l'inizio del III secolo d. C. (Lione, Musée de la Civilisation Gallo-Romaine, BEDINI 1995, 108, nr. 102).

439Rosso e rosa sono le tonalità predilette dalle donne ritratte (sebbene si incontrino anche giallo, verde, blu e viola: BORG 2009, 70). Non è forse un caso che la nobildonna del ritratto da er-Rubayat, che porta al centro del suo *collier* una rara pietra aranciata, abbia scelto di abbinarlo a una poco comune tunica color carta da zucchero. La pietra aranciata, il cui contorno è evidenziato da una spessa banda bruna, potrebbe forse essere una corniola o piuttosto un

### I. 3. 3. 9 *Fiori di gemme*

Un ulteriore gruppo di documenti che va tenuto in considerazione per completare la mappatura degli *usus* delle gemme nell'antichità è quello relativo all'impiego di pietre preziose come decorazione di ambienti e (forse) oggetti d'arredamento di notevole impegno.

Si tratta di testimonianze davvero eccezionali, che documentano un uso delle pietre preziose senz'altro di primo piano (almeno nell'immaginario se non nella concretezza materiale, certo appannaggio di pochissimi) e destinato, per le sue caratteristiche, a una sopravvivenza estremamente ridotta: è parso dunque opportuno dedicare le prossime pagine a una discussione approfondita delle caratteristiche e delle implicazioni suggerite da questi contesti.

Come si è accennato in precedenza, trattandosi di gemme perlopiù prive di intaglio è infatti verosimile che tali apparati decorativi siano andati incontro a un destino particolarmente distruttivo. Al centro di questo gruppo di materiali resta un'unica testimonianza concreta, proveniente dagli Horti Lamiani, estremamente frammentaria e incerta, affiancata da due raffigurazioni di un analogo apparato in affreschi di area vesuviana. A questi si aggiunge una quarta testimonianza, quella del ninfeo della Domus Transitoria sul Palatino, che pur con alcune sostanziali differenze sfoggia una decorazione ispirata ai medesimi modelli, ponendosi quasi a metà strada con la sua forma ibrida tra la concretezza dei materiali dagli Horti Lamiani e il *trompe-l'oeil* delle pitture vesuviane.

Gli affreschi permettono di ricostruire nella maniera più completa l'addobbo prezioso, ora disintegrato in miriadi di pietre sciolte e minuscoli frammenti dorati, che doveva sicuramente impreziosire un edificio (imperiale?) sito sulla sommità dell'Esquilino ma, probabilmente, anche altri immobili di gran pregio la cui decorazione è andata invece del tutto perduta<sup>440</sup>.

Si tratta di due affreschi risalenti entrambi alla metà del I secolo a. C., l'uno ancora

---

*sardonyx* dal tipico taglio a tronco di cono che ne evidenzia le bande concentriche, attestato ma infrequente nella gioielleria sia rappresentata che concreta (su questo e altri ritratti: *supra* n. 21).

440CIMA 1986, 127.

*in situ* presso la Villa A (“Villa di Poppea”) di Oplontis (**Fig. 39**)<sup>441</sup> e l’altro dalla cosiddetta Villa di Publius Fannius Synistor di Boscoreale (**Fig. 40**)<sup>442</sup>. I due noti affreschi, destinati a impreziosire rispettivamente un triclinio e un *cubiculum*, presentano complesse e fantasiose prospettive architettoniche tipiche del secondo stile pompeiano<sup>443</sup>. Sulle pareti si sovrappongono illusionisticamente strutture di diverso tipo: porticati colonnati, pareti decorate, finestre, porte, tempietti, recinti, complessi edifici e, nel caso di Boscoreale, una scena “naturale” con una grotta dedicata al culto di Diana-Ecate, anch’essa però fortemente antropizzata dall’inserimento di due grandiose fontane e dalla costruzione di un belvedere pergolato sulla sommità. In entrambi i casi, nel primo dei livelli illusionistici prospetticamente finti dalla pittura, sono rappresentate colonne (giallo-dorate a Oplontis e scarlatte a Boscoreale) avvolte da complessi racemi vegetali che si fingono dorati e dai quali sbocciano fiori “metallici” il cui bottone centrale è reso con gemme, rosse e azzurre a Oplontis (**Fig. 41**), verdi, azzurre e porpora a Boscoreale (**Fig. 42**)<sup>444</sup>. Nel caso di Boscoreale, le medesime colonne impreziosiscono le piccole *tholoi* che si intravedono, dietro varie cortine di edifici, sulle pareti lunghe del *cubiculum*.

Le due serie di colonne, seppur rese in maniera diversa (quelle di Oplontis in uno stile preciso e dettagliato, quelle di Boscoreale con pennellate movimentate e allusive) riproducono lo stesso modello, tanto che le forme dei fiori sono le medesime e i fusti delle colonne sorgono da un ciuffo di foglie d’acanto dorate. Delle gemme raffigurate si è voluto in entrambi i casi indicare la trasparenza, tramite ampie zone d’ombra interne alla pietra particolarmente evidenti a Oplontis

---

441Gli affreschi si trovano nel triclinio 14. Le colonne gemmate ornano i due lati lunghi dell’ambiente (pareti est e ovest: parte della parete est, danneggiata, è stata ridipinta dopo una cinquantina d’anni da un pittore coinvolto nella realizzazione di affreschi di terzo stile nella villa ma che ha cercato di riprodurre al meglio le preesistenti pitture di secondo stile: GEE 2016, 89).

442Gli affreschi, provenienti dal *cubiculum* M, si trovano a New York, Metropolitan Museum of Art, 03.14.13a-g.

443E in particolare della sua fase I C: LING 1991, 25-26. Un approfondito studio del *cubiculum* di Boscoreale in LEHMANN 1953, 82-131.

444Sull’imitazione di racemi metallici e gemme nelle pitture romane tardorepubblicane: MULLIEZ 2014, rispettivamente 125-126 e 129-132.

(**Figg. 43 a-d**), e la luminosità, descritta con netti tocchi di bianco che fingono al contempo il rilievo delle pietre. Anche queste gemme floreali sono cinte da spessi castoni diligentemente dipinti. Una particolarità risiede nel fatto che tra le gemme dipinte compaiono alcuni tagli che non solo non corrispondono a quelli attestati archeologicamente – in particolare quelli a losanga – ma che soprattutto niente hanno a che vedere con la forma del bottone che dovrebbero fingere: si tratta di un'arguta denuncia dell'artificialità della già artificiale (poiché dipinta) finzione metallica delle volute fiorite alla quale concorre anche il fatto che il portentoso rampicante generi fiori diversi, nella forma delle gemme-bottoni, nel loro differente colore e nella disparata foggia delle corolle metalliche<sup>445</sup>.

Le colonne gemmate di Oplontis e Boscoreale svelano a quale tipologia di addobbo prezioso debbano essere ricondotti i numerosi frammenti di rame dorato e le centinaia di gemme rinvenute nel 1879 in un'area corrispondente a quella occupata nell'antichità dagli Horti Lamiani, che ospitarono in particolare la grandiosa residenza dell'imperatore Caligola. Se gli affreschi possono offrire un'idea d'insieme della macro-struttura di queste decorazioni, impossibile da ricostruire sulla base dei soli frammenti, questi pur minuti lacerti sono invece in grado di svelare preziosi dati sui materiali e sugli accorgimenti tecnici che rendevano evidentemente possibile nella realtà quello che a Oplontis e Boscoreale si era potuto solo dipingere.

Si tratta di un ricchissimo gruppo di frammenti tra i quali si annoverano fasce di rame sbalzato e dorato con decorazioni di vario tipo in alcuni casi impreziosite dall'inserimento di gemme (di cui talvolta restano solo i fori per l'inserimento dei castoni) e numerosi frammenti di elementi vegetali (ma anche ali forse di uccelli e bucrani), corolle, racemi e foglie ritagliati in lamine di rame dorato (**Figg. 44-46**). In molti casi anche questi elementi vegetali inglobano gemme incastonate, mentre svariate gemme ci sono state preservate sciolte e, viceversa, numerose

---

<sup>445</sup>Questo gioco sull'artificialità dei (finti) rampicanti dorati si inserisce all'interno di un complesso gioco tra *ars* e *natura* (si noti che, sulla parete di fondo del *cubiculum* di Boscoreale le colonne racemate si sovrappongono ai tralci d'edera e all'uva – anch'essi dipinti, ma naturalistici – che crescono presso una grotta che sembra naturale ma che a ben vedere è fortemente alterata dall'intervento umano) che per il *cubiculum* di Boscoreale è evidenziata da PLATT 2017, 102-116.



incastonature sono rimaste prive di pietre. A questi elementi si somma un gran numero di chiodi di svariate tipologie e molti tubicini distanziatori, spesso dorati, nonché un nutrito gruppo di lastrine d'agata di varia forma, alcuni elementi di cristallo di rocca grossomodo cilindrici e forati al centro, con ogni probabilità pertinenti alle zampe di un mobile di lusso, e alcune lastrine di corniola e cristallo intagliate<sup>446</sup>. L'insufficienza dei dati di contesto e la dispersione di parte del materiale è di ostacolo a una sicura ricostruzione della destinazione di tali frammenti e di una altrettanto affidabile cronologia: la possibilità che essi fossero pertinenti a un ambiente del palazzo di Caligola è una probabile ma indimostrabile ipotesi<sup>447</sup>. Gli elementi forati in cristallo di rocca hanno portato a ipotizzare che tutte le decorazioni appartenessero a un mobile di estremo pregio (una *kline* o un trono), ma nulla indica che tutte le pietre e i frammenti metallici fossero destinati alla decorazione di un medesimo oggetto. La lavorazione delle lamine metalliche, poco accurata nella resa dei dettagli, dimostra che tale apparato mirava a un grandioso effetto d'insieme basato sulla policromia delle pietre e sulla luminosità del rame dorato che avrebbe tratto beneficio da una visione non ravvicinata: sulla scorta delle colonne gemmate di Oplontis e Boscoreale e di numerosi esempi di cornici e racemi dorati in affreschi dal secondo al quarto stile si è ritenuto che gli elementi vegetali e le fasce decorate, che dovevano essere fissate tramite chiodi e cilindretti distanziatori a pannelli o elementi di legno rivestiti a loro volta di lastre di rame dorato lisce, appartenessero a decorazioni di pareti o soffitti<sup>448</sup>. Una decorazione di lusso che, come le colonne gemmate di area vesuviana, è stata accostata alla *tryphe* invadente delle residenze e degli apparati cerimoniali ellenistici (il padiglione di Alessandro a Susa e il suo carro funebre presentavano colonne dorate e argentate decorate da racemi d'acanto dorato o pietre preziose<sup>449</sup>).

---

446Di questo ricchissimo gruppo di materiali solo una selezione è ora esposta presso i Musei Capitolini.

447LA ROCCA 1986, 32.

448CIMA 1986, 113-115.

449Rispettivamente Ath. XII, 538d e D. S. XVII, 27, 2. Altre testimonianze letterarie di queste esuberanti decorazioni (e qualche possibile reminiscenza archeologica) in LEHMANN 1953, 85-87.

Al di là del riconoscimento del preciso oggetto d'arredo o della specifica decorazione architettonica alla quale appartenevano le lamine dorate e le pietre, tale insieme di materiali costituisce una testimonianza di primo piano, nonché finora senza paralleli, di un ulteriore uso delle pietre preziose oltre a quelli per noi "canonici", ovvero glittica, gioielleria e, secondariamente, suppellettili di pregio<sup>450</sup>.

Le gemme recuperate (o meglio, quelle che si sono potute rintracciare in tempi recenti nell'Antiquarium Comunale) ammontano a ben quattrocentoquindici esemplari (alcuni sciolti, altri ancora imbrigliati nell'incastonatura, altri incastonati e inglobati negli elementi metallici). Il loro numero doveva essere però di molto superiore, come testimoniano i tanti castoni privi di gemme, almeno il doppio<sup>451</sup>. I minerali impiegati offrono un catalogo pressoché completo delle gemme che Plinio descrive in più stretta relazione all'uso dei suoi contemporanei. Pur nella consapevolezza che almeno metà delle gemme sono andate perdute, si può notare che, in accordo con i gusti testimoniati da Plinio per la sua epoca, la quasi totalità delle specie scelte sono trasparenti o traslucide. Una vistosa eccezione è rappresentata dai quarantasette lapislazzuli, gli "zaffiri" di Teofrasto, di Posidippo e di Plinio, apprezzati per la dispersione di pagliuzze "d'oro" nel loro fondo oltremare. Un materiale che, inadatto all'uso sigillare<sup>452</sup>, non trovò che un limitatissimo impiego nella glittica antica (a eccezione delle "gemme magiche", dove esso fu associato ad Afrodite e sfruttato nelle pratiche della magia erotica<sup>453</sup>). Il colore in assoluto più rappresentato è il verde, quello della pietra più numerosa, ovvero il delicato peridoto (od olivina, il *topazus* e forse anche il *chrysolithus* di Plinio<sup>454</sup>, che conta centotré esemplari) e dei quarzi microcristallini verdi (probabilmente la *iaspis* verde, trentasei), a cui si aggiunge un singolo berillo verde e un singolo esemplare di quarzo avventurina. Segue il viola dell'ametista

---

450Le considerazioni che seguono si basano sull'accurata pubblicazione dei materiali di CIMA 1986, alla quale si aggiunge, per un'analisi mineralogica di alcuni esemplari, MARTINI 1986.

451CIMA 1986, 121.

452NH XXXVII, 120.

453Sulle "gemme magiche": III. 3. 4.

454NH XXXVII, 107-109. Sull'identificazione del peridoto con il "topazio" antico: DEVOTO-MOLAYEM 1990, 83-86 e THORESEN 2017, 186-189, che ritiene che anche nel *chrysolithus* sia da riconoscere il peridoto.

(settantacinque) e il porpora del granato (il *carbunculus*<sup>455</sup>, cinquantatré esemplari), quindi il blu opaco dei lapislazzuli (al quale si aggiunge quello trasparente di uno zaffiro e di un'acquamarina) e il bianco-azzurro e il bianco-marrone del calcedonio (trentadue), imitato da alcune gemme vitree (quattordici), e la trasparenza del cristallo di rocca (ventuno). Due quarzi citrini (i *chrysolithi* di Plinio<sup>456?</sup>) sono gli unici rappresentanti del colore giallo. Le pietre più comunemente impiegate nella glittica, ovvero le *sardae*-corniole e i variegati *sardoniches* (con le bande trasversali), compaiono in numero decisamente inferiore (rispettivamente venti e quattordici) all'interno delle decorazioni vegetali di rame dorato. Purtroppo, data la frammentarietà della decorazione, non si possono ricostruire gli accostamenti scelti per combinare i colori: solo alcune decorazioni a fascia o che presentano una successione di moduli decorativi conservano ancora le gemme e mostrano la preferenza per raggruppamenti di pietre dello stesso tipo.

Appare comunque chiaro che si sono preferite gemme raramente sfruttate nella glittica romana. Il *topazus*-peridoto, qui presente in altissimo numero, si incontra difatti solo molto raramente nella glittica, e anche il granato, l'ametista, il cristallo e il quarzo citrino non sono tra le pietre più diffuse: di contro le gemme preferite dalla glittica, le *sardae*-corniole e quelle associabili ai *sardoniches*, compaiono in numero nettamente minore. Anche dal punto di vista del taglio, le pietre - come già quelle raffigurate sulle colonne di Oplontis e Boscoreale - presentano accanto ai tagli classici della glittica anche forme peculiari. Troviamo difatti gemme quadrangolari o, specialmente, a goccia e triangolari. Quanto alle pietre sciolte e a quelle di cui è possibile individuare la forma, si può notare che piatte sono le gemme di lapislazzuli e corniola (ma anche alcuni cristalli, calcedoni e il quarzo avventurina) e che a *cabochon* singolo o doppio sono le pietre trasparenti come il peridoto. La montatura appare piuttosto particolare e alquanto complessa: un alto cilindro di rame accoglie la pietra sulla sua sommità, dove essa è imbrigliata da una

---

455NH XXXVII, 92-98 (e forse anche l'*anthracitis*, NH XXXVII, 99) di Plinio e l'ἄνθραξ di Teofrasto: DEVOTO-MOLAYEM 1990, 75.

456NH XXXVII, 126. Il *chrysolithus* potrebbe però essere identificato con varie pietre dalle tonalità dorate e trasparenti (sull'aspetto del *chrysolithus*, cfr. anche Orph. *Keryg.* 37; Prop. II, 16, 44 e IV, 5, 21; Ov. *Met.* II, 109; *Dig. Iust.* XXXIV, 2, 19, 17).

spessa corona liscia di metallo dorato. Tale pesante montatura limita fortemente la luminosità delle pietre, che non possono essere attraversate dalla luce (se non parzialmente nel caso dei tagli a *cabochon* delle gemme trasparenti, le uniche in grado di trarre qualche vantaggio da queste più dispendiose forme). Una laminetta d'oro o d'argento aderisce al retro delle pietre trasparenti (cristalli, peridot, acquamarine) per esaltarne la luminosità e per mascherare i recessi della montatura, che sarebbero stati altrimenti visibili in trasparenza disturbando la limpidezza e il colore delle pietre.

Tra gli altri elementi parte del prezioso "tesoretto" compaiono anche alcune gemme intagliate, tutte frammentarie: una *sarda*-corniola con figura femminile con fiore, una *sarda*-corniola con ratto di Europa, una lastrina di cristallo con pantera femmina e una con rosetta: le dimensioni dei frammenti (specialmente quelle dei cristalli di rocca) portano a escludere la possibilità che si tratti di gemme da anello. Esse non sembrano trovare una collocazione plausibile nel poco che si può ricostruire dei racemi e delle cornici gemmate, e non sembra possibile indovinare quale fosse la loro funzione originaria. Forse erano parte del mobile a cui appartengono probabilmente gli elementi forati di cristallo di rocca o forse facevano parte della decorazione di qualche altro oggetto.

Non è chiaro quale funzione avessero le duecentosessantacinque lastre di agata, lucidate su un solo lato, caratterizzate da forme irregolari e bordi non levigati (esse erano evidentemente parte di una composizione nella quale elementi metallici coprivano i contorni), né quale fosse il loro eventuale legame con la decorazione di rame dorato e gemme (forse le lastre di agata colmavano gli spazi tra i racemi gemmati? Forse l'agata faceva parte di un pezzo d'arredo, come gli elementi forati di cristallo di rocca, o costituiva la copertura di una finestra?): in ogni caso, si trattava di una decorazione che puntava ogni effetto sulla spiccata *varietas* della pietra. Il gruppo di materiali comprendeva anche, secondo le notizie del giornale di scavo, alcuni "esagoni di pasta con stella dorata" che sono stati riconosciuti in un gruppo di lastre d'ambra ottagonali, esagonali e quadrate, con motivi a stella sottolineati da applicazioni di foglia d'oro: forse parte di un mobile o anch'esse inserite tra i racemi metallici, si tratterebbe di un uso dell'ambra finora non attestato.

Tornando ai racemi metallici gemmati, analogamente alle colonne di Oplontis e Boscoreale la montatura è una componente piuttosto appariscente nell'economia del prezioso addobbo, tanto che essa viene spesso ulteriormente sottolineata da pesanti e numerosi elementi decorativi. In uno dei frammenti più estesi (**Fig. 47**), costruito attorno a un peridoto ovale tagliato a *cabochon*, la già appariscente montatura della pietra viene ulteriormente amplificata da una larga orlatura perlinata (posta peraltro a una certa distanza dalla montatura), da un giro di minute palmette a rilievo e da un'ulteriore orlatura perlinata (stavolta sbalzata e non applicata) dalla quale si dipartono ampie ramificazioni con quel che rimane di foglie frastagliate. Appare chiaro, in questo e in altri casi, come sia la gemma il punto focale attorno al quale si organizza il disegno della decorazione<sup>457</sup> o, meglio, la gemma con la sua imponente montatura, che non sembra assumere la forma di una vera e propria corolla come invece ci saremmo aspettati dalla preziosa mimesi vegetale.

Qui come a Oplontis e Boscoreale l'incastonatura è indispensabile alla gemma, esattamente come avveniva nella gioielleria ellenistica, che costringeva le sue gemme in pesanti castoni a differenza della più libera gioielleria romana. Questo avviene anche nella letteratura, e la maggior parte degli epigrammi su gemme a noi noti amano giocare su questo elemento e sulla sua valenza costrittiva<sup>458</sup>, un elemento che Posidippo ha saputo caricare di ulteriori e profonde valenze simboliche<sup>459</sup> e che sembra dunque necessario a definire la gemma come tale specialmente in età ellenistica: la montatura viene dunque puntualmente evidenziata anche negli affreschi e nelle realizzazioni concrete che imitano le celebri stravaganze del lusso di Alessandro, dei diadochi e dei loro successori.

Nei festoni dorati degli Horti Lamiani, le gemme tra racemi e foglie occupano idealmente il posto dei fiori (o delle bacche) ma tramite la disposizione e soprattutto grazie all'evidente incastonatura si è voluto negare ogni – anche apparente e giocosa – finzione di naturalezza.

Le colonne gemmate di Oplontis e Boscoreale e le decorazioni degli Horti Lamiani

---

457CIMA 1986, 113.

458Cfr. II. 3. 4 e II. 4. 2 e 8. Al di fuori della poesia epigrammatica: II. 5. 1.

459Cfr. II. 3. 4 e II. 3. 6. 1-3 *ad* Posisipp 4, 6, 7, 11 e 12 AB.

sono gli esempi più eclatanti di un particolare uso delle gemme, quello delle decorazioni architettoniche e parietali<sup>460</sup>, che conta però molti altri esempi in affresco, seppur decisamente meno appariscenti: il *cubiculum* B della Villa della Farnesina presenta grossi *cabochons* rossi dalla vistosa incastonatura dorata tra motivi simmetrici geometrico-vegetali verdi affrescati all'interno di grandi riquadri gialli, mentre nella Casa di Augusto sul Palatino gemme dipinte impreziosiscono molti particolari delle pareti e, in particolare, compaiono alternativamente rosse e verdi nei fregi con calici floreali, grifoni e corone egizie a due piume del *cubiculum* superiore (**Fig. 48**)<sup>461</sup>. Nella stessa Villa A di Oplontis troviamo un'ulteriore e davvero particolare rappresentazione di gemme: negli affreschi in quarto stile della parete ovest del porticato che corre lungo la grande piscina<sup>462</sup>, due piume di pavone fuoriescono da un *kantharos* metallico assieme a rami popolati di animali che vanno a delimitare i pannelli che si susseguono nella decorazione della lunga parete. L'elemento tondo sulla sommità della piuma viene chiaramente rappresentato come una gemma, una verde e una blu, con tanto di castone dorato illuminato da tratti di bianco e trasposizione del riflesso interno alla pietra grazie a tocchi di colore più scuro (**Fig. 49**)<sup>463</sup>.

Da queste rappresentazioni interamente affrescate si distaccano le pareti e le volte decorate secondo le convenzioni del quarto stile di alcuni ambienti del ninfeo della Domus Transitoria<sup>464</sup>, rinvenuto sotto il *triclinium* della Domus Flavia. Essi

---

460Sulle decorazioni parietali in materiali preziosi, autentici o solo dipinti: DUBOIS PELERIN 2007, in particolare sulle gemme 114-116.

461CARETTONI 1983, 405, figg. 10-11 e tav. 14, 3-4. Si tratta, evidentemente, di una rielaborazione del disco solare che spesso accompagna nell'arte egizia la corona a due piume (e. g. la corona indossata dalla regina Ankhesenamun sullo schienale del celebre trono di Tutankhamon conservato presso il Museo Egizio del Cairo).

462GEE 2016, 95.

463Sulle code del pavone come "gemmate" e. g. Phaedr. III, 18; Colum. VIII, 11, 8; NH X, 43; Mart. III, 58, 13 e XIII, 70, 1.

464Abbandonati dopo una breve fase d'uso a seguito dell'incendio del 64 d. C. e successivamente tagliati dalle poderose fondazioni della Domus Aurea, i cosiddetti "Bagni di Livia" furono scavati in parte nei primi decenni del Settecento e poi all'inizio del Novecento sotto la direzione di Giacomo Boni. Allo stato attuale risulta difficile ricostruire molte caratteristiche del complesso e del suo apparato decorativo, per l'insufficienza dei dati di scavo e per i danni ai quali è andato

presentano una decorazione ibrida nella quale le cornici e i racemi metallici sono rappresentati ad affresco con effetto tridimensionale mentre le gemme in essi incastonate sono autentiche gemme realizzate in vetro. La lunetta e la volta dell'ambiente A 4 (**Figg. 50 e 51**), oggi staccate e conservate presso l'Antiquarium del Palatino<sup>465</sup>, presentano ricche bordure che imitano in affresco girali e volute dorate a tema floreale popolate da piccole figure (pantere, delfini, grifoni, putti, mostri marini...) finte anch'esse in metallo dorato. Tali fregi sono ravvivati da una profusione di piccoli fiori dorati che presentano al centro un bottone di scuro vetro blu (in rari casi che disturbano la simmetria del disegno esso è azzurro, e almeno in un caso rosso cupo: forse un restauro, antico o moderno?) volto evidentemente a imitare una gemma di lapislazzuli o zaffiro. Gli incroci delle fasce scarlatte che dividono lunetta e volta in sezioni quadrate e rettangolari sono evidenziate da rosette dorate - in questo caso realizzate in stucco - anch'esse dotate al centro di una grossa gemma vitrea blu. Come dimostrano alcuni esemplari rinvenuti sciolti (**Fig. 52**), tali gemme vitree sono incastonate in un supporto di bronzo dotato di una sorta di grosso ago (simile a una grossa puntina da disegno) che, infilato nell'intonaco ancora fresco, doveva permetterne la tenuta. Anche altri dei sei ambienti che si affacciavano sul cortile del ninfeo presentavano un'analogha decorazione con racemi floreali metallici dipinti arricchiti dall'inclusione di gemme vitree: la volta dell'ambiente A 3, con analoghi racemi fioriti (ma le gemme sono andate perdute, evidentemente asportate in seguito all'esplorazione settecentesca), e il piccolo ambiente A 5, con racemi dorati disposti in file rettilinee (**Fig. 53**)<sup>466</sup>.

Le gemme di vetro non sono le uniche "gemme" nella decorazione di questi ambienti. Accanto ai rami fioriti di gemme blu del vano A 4 si trovano difatti quadretti oblungi dipinti, di cui si fingono in prospettiva le antine di chiusura, che

---

incontro dopo la sua prima scoperta. Sugli scavi e sull'organizzazione degli ambienti: CARETTONI 1949 e BASTET 1971. Sul programma iconografico delle scene epiche che compaiono nei vari ambienti: BASTET 1972 e DE VOS 1990.

465Roma, Museo Palatino, 381404, 381405 e 381406. Alcuni frammenti gemmati dal ninfeo si trovano presso il Museo Nazionale Romano, Palazzo Altemps.

466Dalle fotografie di questo ambiente in TOMEI 2011, 131, figg. 17-18 si intravede un'unica gemma di colore scuro, forse identica a quelle dell'ambiente A 4.

presentano figure bianche su fondo azzurro (analoghi elementi, ma su fondo nero, si ritrovano nella volta di A 5), esattamente come bianche su fondo azzurro sono le figure di due medaglioni circolari (gli unici conservati) circondati da cornici d'oro dipinte (**Fig. 54**). La decorazione del vano A 2 sviluppa diffusamente questo tema disponendo ordinatamente sulla volta medaglioni dal fondo dorato con ciò che rimane di coppie di eroti originariamente realizzati in stucco bianco alternati a quadrati che includono dischi bianchi con immagini di satiri e menadi<sup>467</sup>: quasi una trasposizione pittorica della tecnica del cammeo, arricchita dall'oro, che va a sommarsi alle autentiche gemme incastonate nelle pareti dei vari ambienti.

Il complesso decorativo particolarmente sfarzoso del ninfeo della Domus Transitoria appare un antesignano delle volte ricche di colori sgargianti, stucchi e dorature degli ambienti della Domus Aurea scavati sul Colle Oppio, tanto che è stato attribuito anch'esso al genio di Famulo<sup>468</sup>, il pittore che, secondo la testimonianza di Plinio, realizzò gli affreschi della grandiosa residenza neroniana<sup>469</sup>: le sue volte gemmate sono state a più riprese accostate alla descrizione della Domus Aurea di Svetonio, che la testimonia ricca d'oro e decorata di gemme e madreperla<sup>470</sup>. Le bordure floreali del ninfeo sono formalmente

---

467Di questi secondi elementi solo uno è rimasto *in situ*, degli altri trentuno ventotto sono stati rintracciati nei magazzini del Museo Archeologico Nazionale di Napoli (DE VOS 1990, 173-176).

468DE VOS 1990, 182.

469Sul pittore della Domus Aurea, il cui nome oscilla nei codici tra Famulus, Fabullus, Amulius (più probabile Famulus: CROISILLE 1985, 227): NH XXXV, 120, dove si racconta che la sfarzosa residenza di Nerone fu come una prigione per la sua arte, poiché realizzò poco altro oltre alle sue ricche decorazioni. Plinio lo definisce *gravis ac severus idemque floridus et umidus*, una combinazione di termini propri della critica d'arte apparentemente in contrasto fra loro (da qui varie correzioni del testo). Un contrasto che solitamente si aggira riferendo i primi due aggettivi al contegno del pittore, solito dipingere poche ore al giorno *cum gravitate* tanto da indossare la toga anche sui ponteggi, oppure ipotizzando che ci si riferisca ai colori *austeri e floridi* (il punto sulle varie proposte in CROISILLE 1985, 227-229, alle quali si aggiunge DE VOS 1990, 182 che, nell'ipotesi di attribuire a Famulo/Fabullo anche gli affreschi del ninfeo della Domus Transitoria, riferisce questi contrastanti termini alla combinazione di scene epiche classicheggianti con altre più frivole dipinte in uno stile vibrante e inquieto).

470Svet. Nero 31, 2: *in ceteris partibus cuncta auro lita, distincta gemmis unionumque conchis erant*. Resti di incassi metallici per l'alloggiamento di gemme analoghe a quelle del triclinio della Domus Transitoria si trovano nella Volta Dorata (80) e nelle volte delle alcove dell'ambiente 123



analoghe a quelle delle colonne di Oplontis e Boscoreale e ad alcune delle decorazioni in rame dorato degli Horti Lamiani, e l'esibita artificialità di questi precedenti è qui portata alle estreme conseguenze: gli innaturali fiori dorati dal bottone blu (ove ancora presente), organizzati in trine rigorosamente ordinate e simmetriche, sono gioielli prima che fiori, come quelle corone gemmate che, con le gemme che sorgono simmetricamente all'interno di una vistosa incastonatura da foglie reali o dorate, tanta fortuna ebbero nell'immaginario e di conseguenza nell'arte romana<sup>471</sup> prima di essere assunte e ampiamente sfruttate dall'iconografia cristiana<sup>472</sup>.

Tutti questi casi dimostrano come ci fosse un rapporto preferenziale tra gemme e fiori, che è del resto un *topos* tipico della letteratura<sup>473</sup>, ma la scelta di forme e colori innaturali e la loro combinazione su una stessa "pianta" punta ad amplificare ulteriormente l'esibita artificialità di questa metafora letteraria e visiva. Nel ninfeo del giovane Nerone, a Boscoreale, a Oplontis e in quella che fu forse la reggia di Caligola, che siano dipinte o reali le pietre preziose non sono fiori, ma sono chiaramente rappresentate o allestite come gemme, e dai racemi dorati non spuntano fiori di gemme ma gemme vere e proprie per le quali la corolla dorata è solo una più elaborata incastonatura. A ragione dunque si lamentava Lucrezio di

---

(MEYBOOM-MOORMAN 2013, 122 e 143, n. 174; sulla collocazione delle gemme nella Volta Dorata: 200, nell'ambiente 123: 243).

471Due esempi si trovano nella stessa villa A di Oplontis, nel grande *atrium*, e uno nella cosiddetta villa di Publius Fannius Synistor di Boscoreale, nel peristilio E (l'affresco, molto rovinato, si trova a Napoli presso il Museo Archeologico Nazionale).

472Tra gli esempi più antichi, la corona gemmata compare sul trono dell'Etimasia e tra le mani / zampe del Tetramorfo nell'arco trionfale della Basilica di Santa Maria Maggiore e personaggi che offrono corone gemmate sono raffigurati nell'abside e sull'arco trionfale (frammenti) della Basilica dei Santi Cosma e Damiano, a Roma, anche se la presenza più invasiva di questo elemento è senz'altro la doppia teoria dei Santi e delle Vergini di Sant'Apollinare Nuovo a Ravenna, che reggono ciascuno tra le mani una corona di foglie dorate con grossa gemma al centro (un modello base che viene talvolta variato nella teoria dei Santi). Sulle gemme nell'immaginario e nell'iconografia tardoantica e bizantina: IV.

473Alcuni esempi di "prati fioriti di gemme" in TRINQUIER 2006, 244-245 e, come metafora poetica, in ROBERTS 1989, 47-55: fiori e gemme, strettamente legati fra loro in virtù del loro vario e brillante colore (e il significato originario di *gemma* è quello di "germoglio"), divengono metafore intercambiabili per lo stile oratorio e letterario.

un'epoca nella quale si vedevano addirittura *gemmis florere arbusta*<sup>474</sup>, un'epoca che, con buona pace del poeta, era allora solo ai suoi timidi inizi. I racemi gemmati di Oplontis, Boscoreale e degli Horti Lamiani e ancor più le simmetriche successioni di gemme e racemi "metallici" della Domus Transitoria sembrano una versione artificiale di quello stravagante litospermo che tanto affascinava Plinio o, piuttosto, il modello d'oreficeria che la natura deve per forza aver imitato creando quella curiosa piantina.

### I. 3. 3. 10 *Il paesaggio gemmato del mosaico di Palestrina*

Per concludere questa rassegna di oggetti eterogenei - intagli e gioielli, suppellettili di lusso e affreschi, mummie agghindate e rame fiorito di cristalli e zaffiri - ciascuno in grado di apportare una diversa prospettiva (e soprattutto nuovi interrogativi) rispetto all'uso e alla percezione delle gemme nell'antichità, non può mancare quella che è forse la più antica<sup>475</sup> rappresentazione figurata di gemme, quella del celebre mosaico nilotico dall'antica Praeneste (**Fig. 55**)<sup>476</sup>. Nella fantasmagorica "mappa" del corso del Nilo, dalle sorgenti montuose fino al delta di Alessandria, l'alto corso del fiume è popolato di animali, vegetali e minerali descritti con una cura quasi didattica (alcuni animali sono anche accompagnati da didascalie) tra i quali scorrazzano gruppi di minuscoli cacciatori indigeni dalla pelle scura (**Fig. 56**). In contrapposizione con questa natura selvaggia, il Medio e Basso Egitto sono ricchi di templi ed edifici presso i quali si svolgono cerimonie, sacrifici, processioni, banchetti, attività di pesca e agricoltura attesi da moltitudini

---

474Lucr. V. 912.

475La datazione del mosaico, che oggi vediamo in una forma completamente diversa rispetto a quella originaria dopo numerosi danni, tagli, restauri e ricomposizioni, oscilla tra la piena età ellenistica e l'età adrianea a seconda delle interpretazioni: una datazione alla fine del II secolo a. C. sembra imporsi a motivo della somiglianza tecnica con mosaici dell'epoca come quello di Alessandro dalla Casa del Fauno di Pompei (MEYBOOM 1995, 16-19 e 91-95, con una rassegna delle varie proposte alle pagine 217-218, n. 58). Esso deriverebbe però da una o più pitture del III secolo a. C. (MEYBOOM 1995, 106 e COARELLI 1990).

476Palestrina, Museo Archeologico Nazionale.

di persone. Nell'angolo in basso a destra, in una scena molto rimaneggiata e mutilata a causa della travagliata storia post-antica del mosaico, l'arrivo in pompa magna di un re e di una regina tolemaici accolti all'interno di un sontuoso padiglione.

Nel panorama selvaggio dell'alto corso del Nilo, sulle rocce e le rupi che caratterizzano il paesaggio si staccano una trentina (ma solo la metà sembrano originali<sup>477</sup>) di oggetti fortemente protrudenti: si tratta dei minerali che naturalmente si rinvengono in quelle zone<sup>478</sup>, rappresentati, assieme agli animali e alle piante, in questa sorta di enciclopedia scientifica illustrata su cui però si poteva anche camminare.

Sembra quasi di essere di fronte a un'illustrazione approntata per un trattato sulla geografia e sulle risorse naturali dell'Egitto tolemaico come quello, in versi, che Dionigi Periegeta compone allargandolo a tutte le terre conosciute e mantenendo viva, ancora in età adrianea, la grande tradizione ellenistica della letteratura geografica ed etnografica. Nella sua *Periegesi* il poeta alessandrino dimostra un interesse davvero speciale nei confronti delle pietre preziose, che supera quello comune agli altri scrittori di geografia<sup>479</sup>. Le pietre, numerose e di ogni tipologia e colore, costellano la poetica descrizione del paesaggio naturale, concentrandosi in particolare presso il corso dei fiumi e sui monti dei paesi più lontani ed esotici<sup>480</sup>.

---

477BELARDI 1974, 339.

478Sulle varie interpretazioni avanzate a proposito di questi oggetti, nei quali in passato si sono volute riconoscere addirittura conchiglie ma che ora si considerano invariabilmente minerali preziosi, e sulle fonti relative allo sfruttamento minerario dell'Alto Egitto e della Nubia: MEYBOOM 1995, 222-223, n. 4, che ipotizza che tali pietre possano essere identificate in granati, diaspri e malachiti (ma gli ultimi due sono inutilizzati nella glittica ellenistica!), forse le stesse pietre rosse e verdi raffigurate tra le offerte provenienti dalla Nubia in vari monumenti egiziani.

479LIGHTFOOT 2014, 150.

480È possibile osservare come nei testi geografici ed etnografici i minerali siano spesso trattati in maniera isolata oppure posti alla fine di una sezione o di una sottosezione, quasi contribuissero da un lato a delimitare i confini geografici e dall'altro a marcare lo sviluppo del testo, una tendenza rintracciabile anche rispetto ad alcune delle gemme descritte da Dionigi: LIGHTFOOT 2014, 151-152.

Di tali pietre, distinte con grande competenza<sup>481</sup>, si mette in luce l'eleganza e la bellezza, una bellezza che rimane però tutta confinata nella natura e che, come negli altri testi geografici, non viene mai mostrata nella sua forma artificialmente raffinata: manca il passaggio che dal *lapis* descritto nel proprio ambiente naturale porterà grazie all'intervento dell'artefice alla *gemma* pronta per essere apprezzata e usata, spesso molto lontano dal suo luogo d'origine, da uomini e donne con uno spiccato gusto per le cose belle<sup>482</sup>. Le *iaspides*, gli "zaffiri", i berilli, le ametiste, i cristalli e le altre tante pietre<sup>483</sup>, più o meno note, tratteggiate con cura nel poema rimangono dunque intatte nelle loro remote terre d'origine, l'Asia in particolare, e fungono esclusivamente da brillante ornamento della natura, della quale esaltano la rigogliosa e spontanea bellezza<sup>484</sup>.

Il mosaico di Palestrina certo beneficia, specialmente nella sua parte superiore ma anche e soprattutto nell'organizzazione generale, di questo vivo interesse sviluppato durante l'età ellenistica per la conoscenza e la descrizione del paesaggio, naturalmente ricco di esseri viventi e risorse vegetali e minerali.

È però proprio il confronto con i testi geografici a mostrare come l'approccio alle gemme del mosaico di Palestrina – o del suo eventuale modello più antico – presenti una caratteristica alquanto significativa. L'aspetto delle pietre disseminate sulle rocce che fanno da sfondo all'alto corso del Nilo non corrisponde difatti a quello dei minerali allo stato naturale ma piuttosto a quello che essi acquisiscono una volta sottoposti a un'accurata lavorazione. Le pietre difatti presentano tutte la medesima forma ovale, con minime differenze nelle dimensioni, e grande attenzione è stata posta nel sottolineare con minute tessere di diversi colori le sfumature interne del minerale, che appare invariabilmente traslucido, e in particolar modo la convessità della sua forma, rilevata da un riflesso di tessere bianche (**Figg. 57 e 58**). L'ovale di ogni pietra è inoltre circondato da uno o più giri di tessere di colori differenti, in particolare di una tinta gialla che talvolta presenta tocchi di bianco che ne fingono una lucentezza metallica. Pur nell'ambiente

---

481Del resto Dionigi fu autore anche di un perduto lapidario, di cui ci restano pochi frammenti (*supra* n. 373).

482Temi, questi, prediletti dai *Lithika* posidippeï. Sul legame tra i due poeti: LIGHTFOOT 2014, 154.

483Un elenco delle diverse specie in AMATO 2005, 72-73.

484LIGHTFOOT 2014, 152 e 155-156.

selvaggio e indomito, tali minerali non sono già più *lapides* ma piuttosto *gemmae* a tutti gli effetti<sup>485</sup>, regolari e politi *cabochon* ovali imbrigliati in un vero e proprio castone e “appoggiati” sulle rocce multicolori dell’alto corso del Nilo come le gemme concrete sembrano talvolta “appoggiate” sugli elaborati gioielli ellenistici all’interno delle loro vistose incastonature. Mentre le piante e soprattutto gli animali sono descritti con uno spiccato intento naturalistico<sup>486</sup>, i minerali invece non solo si presentano (necessariamente) fuori scala ma soprattutto ricevono una forma quanto mai lontana dallo stato naturale suggerito dal paesaggio selvaggio, più adeguata al gusto dei banchettanti raffigurati mentre suonano, brindano e levano i loro *rhyta* sotto un rigoglioso pergolato di viti o dei cortigiani che attendono l’arrivo del sovrano all’ombra del padiglione imperiale tra un dispiegamento di suppellettili dorate e argentate nella parte inferiore del mosaico. Il mosaico di Palestrina mostra quanto fosse imprescindibile nell’immaginario ellenistico l’idea della gemma come trasparente e in grado di interagire profondamente con la luce, tagliata a *cabochon* e rigorosamente imbrigliata da un castone dorato: all’epoca della realizzazione del (probabile) dipinto da cui fu tratto il mosaico, o solo pochi decenni prima, Teofrasto definiva le gemme, apprezzate particolarmente se trasparenti, “pietre da cui si ricavano σφραγίδια”<sup>487</sup>. Immagine così radicata che anche quando si vuole rappresentare lo stato precedente della *gemma*, quello del *lapis*, non si riesce a trovare una differente modalità, anche in una composizione di così alta qualità e notevole intento realistico.

---

485BELARDI 1974, 346-347, notando la peculiare forma dei minerali, ritiene che l’intento fosse quello di rappresentare un minerale specifico, ovvero la *callaina* (turchese), che Plinio (*NH* XXXVII, 110) descrive *oculi figura extuberans leviterque adhaerescens nec ut adnata petris, sed ut adposita*. A parte il fatto che sarebbe strano che la rappresentazione del mondo minerale si limitasse a un’unica specie a fronte dell’autentico catalogo descritto per quello animale e vegetale, il colore dei minerali rappresentati è vario (specialmente verde e rosso) e mai del colore della turchese, che Plinio descrive *e viridi pallens*. Sull’identificazione dei minerali rappresentati, che sembrano includere non solo o non tanto quelli naturalmente presenti in Etiopia ma simboleggiare in generale le ricchezze minerarie delle regioni meridionali e orientali: TRINQUIER 2007, 30-32.

486Tanto che è stato possibile ricondurre ogni animale, anche quelli all’apparenza più incredibili, a specie reali: SALARI 2006.

487Sulle gemme di Teofrasto: I. 2. 11.

## I. 4

### Per concludere

Nella prima parte di questo studio si sono delineate le caratteristiche principali della materia minerale come percepita nell'antichità: per le sue intrinseche caratteristiche, essa assume funzioni diverse anche indipendentemente dalla sua (eventuale) elaborazione artistica.

La materia, il colore, la *varietas*, il *decor* fanno sì che talvolta *una aliqua gemma*, come una brillante goccia di natura distillata, offra la pienezza della maestà naturale alla contemplazione umana in una forma accessibile ma non per questo meno intensa. Inserita nelle dinamiche della società romana, non è esclusivamente l'intaglio o la lavorazione a destinare una gemma a una specifica clientela e a un preciso uso, ma tale destinazione è in un certo grado già innata nel minerale stesso. Contano le sue caratteristiche fisiche (in particolare, l'essere adatto o meno a realizzare sigilli) ed estetiche (specialmente trasparenza e tonalità), secondo un sistema che sembra trovare corrispondenza nel "codice" cromatico antico e nella differenza fisiologica tra uomo e donna.

Le distinzioni evidenziate nelle pagine precedenti sono desunte dalle modalità della trattazione di Plinio, nella quale elenchi e gerarchie hanno quasi il valore di una definizione, e le abbiamo trovate confermate da altri testi del medesimo *milieu* culturale: gemme femminili, gemme maschili e probabilmente, sebbene gli indizi siano più labili, anche gemme "nuove" e "greche", rimaste ai margini del sistema simbolico delle gemme romane (ma certo non per questo meno apprezzate). Il fatto che in Grecia non si sembri seguire il medesimo "sistema", specialmente quanto all'opposizione tra pietre maschili e femminili, ci conferma la sua essenza specificatamente romana.

Poi, naturalmente, nell'ornamento e nell'esibizione delle insegne del proprio ruolo sociale più che in ogni altra faccenda umana, su tutto dominano i capricci della moda e dei tempi, come Plinio stesso non manca di osservare. Dobbiamo quindi

considerare tali differenziazioni come indicative, nient'altro che tendenze dominanti in un campo nel quale ciò che davvero conta in ultima analisi è il gusto e l'inappellabile arbitrio del singolo. Un'effimera preferenza può concludersi nell'esperienza dell'attimo o dare origine a una moda seguita anche per decenni, come quella delle gemme vitree verdi e blu di età augustea. Una moda poi, se le circostanze sono propizie, può affermarsi a tal punto da divenire parte dell'iconico dominio del classico, pronta a essere a sua volta sfidata da nuove mode che si definiscono come tali proprio nella loro provocazione nei confronti del passato. Così avvenne forse ai *sardonyches* di Scipione, il cui uso fu prima innovativo, quindi tradizionale (tanto che il *sardonyx* rimase per secoli la gemma *par excellence* dell'uomo romano), finché fu affiancato ma mai obliterato da nuove e audaci soluzioni.

Le rapide incursioni tra i materiali da un lato mostrano come sia necessario per una piena e corretta comprensione delle gemme tenere conto anche delle condizioni effettive e variabili della loro fruizione, sulle quali influiscono tagli e montature. Dall'altro lato, casi particolari come le stravaganti gemme vitree verdi e blu e la decisa affermazione dei diaspri, fenomeni rivoluzionari nei materiali concreti ma apparentemente invisibili nelle fonti, aprono scenari inaspettati e complicano la dinamica tra testimonianze archeologiche e letterarie.

Sicuramente moltissimo resta da fare in questa direzione: solo uno studio specifico e di amplissimo respiro delle preferenze diacroniche dei diversi materiali potrebbe confermare appieno il quadro che è stato qui possibile solo accennare e ipotizzare grazie a fugaci accenni nella letteratura scientifica e a circospette perlustrazioni dei cataloghi oppure, al contrario, ribaltarli anche sostanzialmente. Comunque sia, la sorprendente divergenza che talvolta si registra tra l'evidenza materiale e i dati ricavabili dalle fonti dovrebbe spingerci ad arricchire di nuove prospettive da un lato l'interpretazione dei materiali glittici concreti e dall'altro quella dei passi letterari che parlano di gemme. Le osservazioni avanzate nelle pagine precedenti a proposito delle differenze di uso e significato dei diversi minerali ci suggeriscono che, quando si è scelto di indicare la specifica pietra – un'occorrenza come si è detto relativamente rara nella letteratura repubblicana e altoimperiale e quindi evidentemente carica di significato – la tipologia di pietra scelta risponde

verosimilmente all'evocazione di un sistema di valori abbastanza preciso, che si vuole più o meno consapevolmente richiamare, arricchendo il testo di una serie di implicazioni che dovrebbero essere prese in considerazione per un'attenta interpretazione del passo<sup>1</sup>.

Del pari, se un intaglio sfrutta una pietra piuttosto che un'altra, il materiale scelto può esserci d'aiuto nell'interpretare la destinazione della gemma, integrando il significato riconosciuto a quel determinato materiale con quello che possiamo immaginare fosse attribuito al soggetto del sigillo. Indizi labili ma particolarmente preziosi, per una classe di materiali così tremendamente avara quanto a dati di contesto. Pietre maschili e pietre femminili, ma anche pietre "esotiche": non solo per la *sarda*-corniola ma anche per lo *iaspis*-calcedonio Plinio ci testimonia un'aura di atavica "grecità" che poteva essere volutamente ricercata ed esibita nella preferenza per questi materiali nei gioielli e negli intagli concreti (e, naturalmente, letterari).

Assieme, fonti letterarie e archeologiche possono così concorrere fruttuosamente a una migliore comprensione dell'approccio a questo tipo di materiali nell'antichità, materiali che, peraltro, come vedremo nella successiva sezione di questo studio, presentano un peculiare bilanciamento di *materia* e *ars* rispetto ad altre branche dell'arte antica. Anche sotto questo aspetto, la curiosa coesistenza ai grandiosi albori della glittica romana di una linea tradizionale e locale che sembra sbilanciare questo rapporto a favore della *materia* minerale a discapito del godimento dell'*ars* dell'intaglio e di una seconda, derivata dall'Oriente ellenistico, che invece predilige materiali (seppur brillanti e d'impatto) in grado di far risaltare le raffinate creazioni degli ultimi artisti ellenistici, apre prospettive inaspettate che

---

1 I principali passi coinvolti (specialmente in Lucrezio, Virgilio, Mecenate, Ottaviano Augusto, Properzio, Ovidio, Seneca, Petronio - con Publilio? -, Persio, Lucano, Stazio, Marziale, Giovenale, Apuleio, con le varie testimonianze relative a varie epoche della *Historia Augusta*) sono stati richiamati specialmente nei paragrafi I. 2. 8-9; I. 3. 2. 3-4 e I. 3. 3. 1-4, pur senza scendere nel dettaglio della poetica e degli intenti di ogni singolo autore, analisi che avrebbe esulato dagli intenti del presente lavoro. I testi epigrammatici greci (e le loro rielaborazioni latine) relativi alle pietre preziose saranno discussi in II. 4: in essi, come si è accennato, non sembra essere attivo il medesimo sistema di valori relativo ai singoli minerali identificabile nella cultura romana.



testimoniano quanto tale rapporto tra *materia* e *ars* sia tutt'altro che fisso e immutabile.

Plinio stesso, come Posidippo, ci indica quanto sia errato limitare lo studio delle gemme alla sola glittica, e il rapido sguardo a "usi" delle gemme che esulano da quelli che noi consideriamo canonici ha voluto superare, almeno idealmente e nei limiti imposti da questa sede, l'eccessiva frammentazione che quasi sempre ha caratterizzato la storia degli studi. Al contempo, si è voluto mostrare quanto possa essere falsata la nostra percezione dell'uso e dell'apprezzamento delle gemme nell'antichità a seconda del destino più o meno conservativo di ciascuna classe di oggetti.

Unica rappresentazione iconografica finora nota di pietre preziose nel loro paesaggio naturale, il Nilo gemmato di Palestrina è il documento più adeguato per accompagnarci da questa prima sezione alla successiva. Essa sarà focalizzata sulla fortuna letteraria delle pietre preziose e sulla loro lavorazione artistica in rapporto alle caratteristiche della materia, tema piuttosto indagato dalla poesia negli stessi luoghi e forse anche nei medesimi anni in cui fu messo a punto l'eventuale modello alessandrino del mosaico di Palestrina. Il mosaico sintetizza difatti alcuni dei temi più importanti che si sono fin qui evidenziati a proposito della concezione antica delle pietre preziose come *gemmae*. Esse sono oggetti ibridi nei quali convive l'espressione più potente e irrefrenabile della *maiestas* della natura e, allo stesso tempo, la massima costrizione e regolamentazione – tramite la concreta e metaforica imbrigliatura dorata del castone – di quella medesima energia naturale. Che si tratti di caratteristiche inscindibili e complementari nella definizione ontologica di questi straordinari oggetti è dimostrato dal fatto che la *gemma* mantiene la sua naturalità primigenia di *lapis* anche imprigionata nel complesso gioco delle relazioni umane e che al contrario il *lapis*, intatto nel suo ambiente naturale, è comunque raffigurato come una *gemma* a tutti gli effetti. E tramite la metafora del fiore, che già Lucrezio aveva sfruttato in chiave moralistica, le decorazioni di Boscoreale e Oplontis, degli Horti Lamiani e della Domus Transitoria sul Palatino giocano proprio su questo labile confine, traendo anche da questa congenita e dinamica duplicità di *natura* e *ars* continuamente ribaltate l'una nell'altra il motivo più seducente della loro *luxuria*.



II

*ARS E MATERIA*



Dopo aver cercato di dare una risposta, nella sezione precedente, alla fondamentale e non così scontata domanda “che cos’è una *gemma?*”, in questa sezione si affronterà il delicato rapporto tra arte e materia che caratterizza specificamente le pietre preziose e che, in un certo senso, si pone alla base stessa della loro consistenza ontologica. Se nei capitoli precedenti si è prestata più attenzione alla *materia* (e ai differenziati *usus* sociali che nobilitano il *lapis* in *gemma*), rimangono ora da affrontare gli aspetti più propriamente riconducibili all’*ars*. Come è ovvio, non può esserci nessuna *ars* senza una *materia* sulla quale esprimersi (e questo è un assunto particolarmente essenziale nella concezione antica dell’opera d’arte), ma nel caso delle pietre preziose può esistere, l’abbiamo già visto nell’*incipit* del trentasettesimo libro della *Naturalis Historia*, un godimento estetico per una *materia* intatta dall’*ars*. Quest’ultima, anzi, talvolta deve cedere il passo alla bellezza e alle qualità intrinseche della materia minerale o, almeno, saperle valorizzare senza mai oscurarle. La “storia delle gemme” di Plinio può così iniziare con una pietra intonsa, e Posidippo accosta alle realizzazioni dei grandi incisori di corte alcuni *mirabilia* naturali, fonte di un genuino stupore quale quello che secoli dopo coglierà Claudiano di fronte a una goccia d’acqua intrappolata in un limpido cristallo.

I primi due capitoli saranno dedicati all’arte di incidere e lavorare le gemme nell’antichità, com’è delineabile dalle fonti scritte e dal fenomeno delle firme d’artista riscontrabile nei materiali concreti. L’assenza di una vera “storia dell’arte” glittica – se un concetto simile poté mai avere un significato rispetto al mondo antico – in confronto a quanto avviene per altre arti, come pittura e scultura, è particolarmente evidente nei libri mineralogici di Plinio che, anche in questa sezione, saranno il migliore punto di partenza.

I restanti capitoli saranno consacrati alle *ekphraseis* di pietre preziose – forse, più correttamente, testi *che parlano* di pietre preziose – che, non numerose ma particolarmente incisive e dense di significati per la loro natura di testi letterari e poetici, sveleranno con maggior evidenza i caratteri dell’approccio antico a questa classe di materiali. Gli ormai leggendari *Lithika* di Posidippo di Pella, che segnarono l’acme o forse l’inizio dell’interesse antico per le pietre preziose (e forse non solo di quello letterario), rivelano prospettive inattese su questi oggetti particolarmente

attraenti per l'estetica ellenistica. Posidippo ci svela aspetti per noi insoliti del lavoro dell'incisore che, assieme a quelli ricavabili dalla trattazione pliniana, mettono in discussione la nostra percezione della glittica antica come una successione di soggetti e di stili, non sempre legata a un'adeguata considerazione della materia, del taglio, della montatura e delle loro interazioni reciproche.

Seppure l'effettiva influenza dei *Lithika* sulla scarsa letteratura litologica antica pervenutaci non possa essere individuata con sicurezza, dal confronto con essa da un lato emergono i caratteri tipici di questo sottogenere letterario (in particolare dell'epigramma litologico) e con essi quelli della visione antica delle pietre preziose, dall'altro affiorano le peculiarità che distinguono gli epigrammi del poeta di Pella da quelli confluiti nel nono libro dell'*Anthologia Palatina*, maggiormente legati ai canoni generali dell'*ekphrasis* di opere d'arte.

La descrizione di una sontuosa ametista intagliata nelle *Etiopiche* di Eliodoro di Emesa rimane per noi la più ricca *ekphrasis* di una pietra preziosa pervenutaci ed esplicita i reciproci rapporti tra arte e materia naturale. La descrizione di un cratere di cristallo nel *Leucippe e Clitofonte* di Achille Tazio ricrea forse a parole la metamorfosi cromatica e luministica del vetro dicroico, autentica gemma artificiale che *fit e non nascitur*, come direbbe Plinio. Tale "gemma" riproduce ed estremizza nell'in-naturalità della creazione umana la vitalità trasformativa riconosciuta già da Plinio alle pietre preziose, espressione del più immobile dei mondi naturali, quello minerale, eppure paradossalmente dotate di una vivacità e di un dinamismo che permette loro di interagire a tutti gli effetti con l'uomo e l'ambiente circostante, custodendo in sé della vita non solo la parvenza.

## II. 1

### L'arte delle gemme nella *Naturalis Historia*

Se nella precedente sezione abbiamo indagato la trattazione pliniana delle gemme principalmente dal punto di vista della *materia* (con tutti gli usi e le classificazioni a essa legati), in apertura a questa seconda sezione l'attenzione sarà focalizzata sull'*ars* delle gemme nel trentasettesimo libro della *Naturalis Historia*. Un libro, questo, quasi puntualmente escluso da chi si è occupato della "storia dell'arte" pliniana e che compare solo sotto forma di frammenti nella pionieristica edizione-traduzione di K. Jex-Blake accompagnata dal commento storico-artistico di E. Sellers (*The Elder Pliny's Chapters on the History of Art*, 1896) e ancora nella *Storia delle arti antiche* di S. Ferri (1946). Le pochissime notizie estrapolate dal trentasettesimo libro sono significativamente relegate nelle pagine marcate nel primo caso *Appendix* e nel secondo *Fragmenta*. Si suggerisce così come Plinio riguardo alle gemme non offra alcuna "storia dell'arte" ma al massimo qualche incidentale notizia vagamente "storico-artistica" che possa completare il quadro, decisamente più ricco e organico, da lui tracciato nei libri precedenti per pittura e scultura<sup>1</sup>. Anche gli studi più recenti, che hanno beneficiato di decenni di dibattito

---

1 JEX BLAKE-SELLERS 1896, 224-225 selezionano per la loro edizione solamente un passaggio di *NH* XXXVII, 8: *Polycratis gemma, quae demonstratur, intacta inlibataque est; Ismeniae aetate multos post annos apparet scalpi etiam smaragdos solitos. Confirmat hanc eandem opinionem edictum Alexandri Magni, quo vetuit in hac gemma ab alio se scalpi quam ab Pyrgotele, non dubie clarissimo artis eius. Post eum Apollonides et Cronius in gloria fuere quique divi Augusti imaginem simillime expressit, qua postea principes signant, Dioscurides*. FERRI 2011<sup>4</sup>, 342-343 ripropone il medesimo passo, aggiungendo i soggetti dei precedenti sigilli di Augusto e quelli degli altri personaggi della storia romana (escludendo dunque quello dell'uomo di Intercazia con la sconfitta del padre da parte di Scipione Emiliano) tratti da *NH* XXXVII, 9-10. È significativamente escluso l'*achates* con le Muse appartenuto a Pirro, al quale Plinio dedica un'accurata descrizione, evidentemente perché Plinio lo definisce prodotto non dall'arte umana ma dalla natura stessa, così come la roccia-gemma di Prometeo, il *sardonyx* liscio di Policrate

su Plinio e sull'arte antica, passano spesso sotto silenzio il trentasettesimo libro o, al massimo, lo ritengono quasi un'appendice, dal punto di vista "storico-artistico", dei precedenti libri XXXIV-XXXVI<sup>2</sup>.

Questo relativo disinteresse per il libro trentasettesimo si può in parte spiegare – specialmente per gli studi più datati – con il generale pregiudizio che le cosiddette "arti minori" hanno dovuto affrontare (e a volte affrontano tutt'ora) per una serie di ragioni legate esclusivamente alle convinzioni sociali ed estetiche moderne. L'oreficeria, la gioielleria, la glittica e tutte quelle arti consacrate alla realizzazione di opere, spesso a carattere anche funzionale, che hanno nel materiale prezioso un motivo del loro prestigio hanno subito un progressivo disinteresse negli studi e sono andate incontro a una netta quanto arbitraria separazione dalle arti "maggiori" - pittura, scultura e architettura - del tutto anacronistica rispetto allo statuto e all'apprezzamento di tali oggetti nell'antichità<sup>3</sup>. Ma tale relativo silenzio della critica può spiegarsi anche con le peculiarità della trattazione dell'*ars* di lavorare e usare i minerali preziosi delineata da Plinio, che appare alquanto disomogenea rispetto a quanto avviene nei precedenti libri a proposito di metalli, pietre e terre<sup>4</sup>.

Prima di procedere con questo primo capitolo, un'avvertenza. Parlare di "storia dell'arte" riguardo ai libri mineralogici della *Naturalis Historia* è da sempre una

---

(registrato solo per il richiamo in apertura a *NH* XXXVII, 8 come introduzione all'"editto" di Alessandro), le prime dattiloteche, le ricchezze del trionfo di Pompeo, origine del lusso delle gemme a Roma. Sono altresì esclusi tutti gli *exempla* relativi alle gemme "improprie" e all'opale di Nonio, assieme alle varie fugaci testimonianze che si incontrano nel corso del libro a proposito di impieghi di minerali preziosi per sculture e ai passi nei quali Plinio dà indicazioni sulla lavorazione di determinate gemme. Per le notizie fornite da Plinio in *NH* XXXVII, 8 e negli altri passi sopra accennati: II. 1. 2.

2 Una situazione ben evidente nel saggio-commento sui libri "storico-artistici" della *Naturalis Historia* di ISAGER 1991. Lo studioso certo dedica al trentasettesimo libro un apposito capitolo e una scelta di passi estremamente più ricca di quella di JEX BLAKE-SELLERS 1896 e FERRI 2011<sup>4</sup> ma, in apertura al capitolo consacrato a *NH* XXXVII, avverte che "Book 37 will only be dealt with briefly in this context as a supplement to and as a way of ending the treatment in the preceding books on the Romans' use of art and architecture" (ISAGER 1991, 212).

3 Questi aspetti sono approfonditamente indagati e discussi da LAPATIN 2015, 1-17.

4 Sull'"isolamento" di *NH* XXXVII all'interno del nucleo dei libri mineralogici: I. 2. 1.



questione alquanto spinosa sulla quale si concentra il dibattito critico sull'arte antica, ed è difficile stabilire quale sia il giusto equilibrio tra gli intenti che informano la trattazione di questi temi nell'enciclopedia<sup>5</sup> e le effettive tracce di un articolato discorso antico sull'arte di cui Plinio darebbe testimonianza tramite il ricorso a numerose fonti bibliografiche. La situazione è ulteriormente complicata dal rischio di imporre a Plinio e all'antichità in generale dei criteri e delle sensibilità riguardo all'arte e alla figura dell'artista che sono in realtà frutto delle riflessioni sociali ed estetiche moderne, ed è facile incorrere nel pericolo di un comodo anacronismo o, al contrario, di arroccarsi in posizioni eccessivamente caute che arrivano a negare del tutto all'antichità il concetto e l'apprezzamento stesso di quello che noi definiamo "arte"<sup>6</sup>. Qualunque statuto abbia avuto l'*ars* nell'antichità e qualunque tipo di riflessione critica abbiano suscitato nei contemporanei le creazioni dei grandi pittori e scultori (e gioiellieri, e intagliatori...), nei prossimi paragrafi si indagheranno i caratteri propri dell'*ars* delle gemme come delineata da Plinio, intendendo quest'*ars* e gli artisti che ne sono responsabili in senso "debole", senza addentrarci nei meandri di un complesso dibattito che, seppure in ultima analisi fondamentale anche per il nostro discorso, non può trovare spazio nei confini imposti da questo studio. Intenderemo l'*ars* come l'insieme degli interventi che l'uomo, l'artista, applica alla *materia*, e

---

5 Accanto a una serie di studi tesi a dipanare la grande storia dell'arte greca dall'apporto personale di un Plinio solitamente delineato come ingenuo *amateur*, rappresentate del gusto estetico del romano medio e critico mediocre (e. g. MOORHOUSE 1940; BIEBER 1949; DANEU LATTANZI 1982; CROISILLE 1987; HEUZÉ 1987; MICHEL 1987), la critica più recente si è concentrata specialmente sulla "storia dell'arte" dei libri mineralogici rispetto alla "filosofia" generale della *Naturalis Historia* e alla conseguente denuncia della *luxuria* e del perverso rapporto tra uomo e natura, e ha letto nella mappatura delle opere d'arte greche esibite nei templi e nei vari luoghi di Roma un'ambigua celebrazione dell'Impero e della sua potenza, accompagnata da un'opposizione tra "cattivi" e "buoni" imperatori (su quest'ultimo aspetto: I. 1, n. 11 con bibliografia). Tra i numerosi contributi, si segnalano in particolare ISAGER 1971, 1991 e 2003; ROUVERET 1987 e 1995; NAAS 1996b; GESZTELYI 2001; CAREY 2000 e 2003; DE ANGELIS 2008; DUARTE 2009; DARAB 2014a e 2014b.

6 Il dibattito è stato rilanciato in tempi recenti da TANNER 2006, e la varietà delle posizioni a riguardo è ottimamente rappresentata dagli interventi raccolti in PLATT-SQUIRE 2010 (ai quali si aggiungono SQUIRE 2015a e PLATT 2016).

indagheremo in questo capitolo e nei successivi le modalità dell'interazione tra le due componenti: un rapporto, comune a tutte le branche della produzione artistica, che riguardo alle pietre preziose acquisisce un ruolo del tutto particolare e decisamente centrale, tanto da divenire un tema prediletto dalla letteratura relativa alle gemme.

### II. 1. 1 *Arte e materia nell'opera d'arte*

La dinamica tra *materia* e *ars* è certo fondamentale, nella creazione e nella percezione di qualunque opera artistica, in tutta la storia della creatività umana fino ai nostri giorni. Ma tale dinamica è stata oggetto di una speciale attenzione nell'antichità classica, e all'interno di tale rapporto la *materia* ha spesso goduto di un ruolo decisamente più importante rispetto a quello che le viene solitamente riconosciuto in tempi moderni. Riguardo a pittura e scultura, tale importanza della consistenza materica dell'opera d'arte non è solo intuibile nella trattazione di Plinio, che organizza, anche in accordo con il suo progetto enciclopedico, la sua "storia dell'arte" in base ai prodotti naturali sfruttati dalle diverse tecniche artistiche, ma è parte integrante dell'approccio antico alle opere d'arte<sup>7</sup>. Quanto alla pittura, il rapporto tra materia e arte in un'opera artistica è stato oggetto di un vivace dibattito dal punto di vista giuridico. Sia che si trattasse di mere esercitazioni retoriche sia che tali questioni rispecchiassero casi effettivamente discussi in tribunale, appare chiaro come il dipinto – composto dalla *materia* della *tabula* e dall'*ars* del pittore – fosse giudicato in maniera completamente differente rispetto, per esempio, a una casa costruita su un terreno o a una scrittura, anche in preziose lettere d'oro, su un supporto di pergamena. Se in questi ultimi casi la creazione, benché dispendiosa, rimane accessoria rispetto a quella del "supporto" materiale (e, quindi, la proprietà della casa e della scrittura non è riconosciuta a chi

7 Tanto da essere spesso sottolineata dall'opera d'arte stessa: *e. g.* STEINER 2015, 24-26 (cfr. anche OSBORNE 2010, 173-174). La centralità della materia rispetto all'opera d'arte è presupposta da numerosi testi letterari (specialmente epigrammi) che giocano sulla contrapposizione tra la vitalità che l'artista è riuscito a infondere nella sua opera e la materia inerte che la "imprigiona" impedendone il movimento o la fuga: PRIoux 2006 e II. 4. 1, 2 e 8.

le ha realizzate o ha pagato per la loro realizzazione ma piuttosto al proprietario del “supporto”), rispetto a un’opera d’arte pittorica questa semplice formula viene ritenuta ampiamente insoddisfacente. Come potrebbe un quadro appartenere a chi ha fornito un vile pezzo di legno piuttosto che a chi l’ha dipinto (o fatto dipingere)<sup>8</sup>? Sarebbe un’assurdità ritenere che l’opera immortale di Apelle o Parrasio cedesse a una tavola grezza di nessun valore<sup>9</sup>! Lo stesso vale per la scultura: in questo caso è Quintiliano, intento a discutere l’importanza dell’apprendimento dell’*ars* oratoria rispetto all’abilità naturale (la *materia*, potremmo dire) dell’aspirante oratore, a fornirci una chiara indicazione in tal senso. Secondo Quintiliano, a una scultura di Prassitele realizzata in una pietra da mola è certo preferibile un blocco di marmo pario grezzo. Ma rispetto a una statua realizzata da Prassitele in quel marmo pregiato, si riconosce più valore all’*ars* dello scultore che alla *materia* nella quale l’opera d’arte è stata realizzata. L’*ars* non può ovviamente sussistere senza un’adeguata *materia* su cui esprimersi, mentre la *materia* ha un valore anche in sé, come nel caso del marmo pario, anche nella sua forma grezza. Nell’opera d’arte, tuttavia, l’arte più sopraffina è più importante della materia più eccelsa<sup>10</sup>.

È un rapporto sul quale si interroga, in modo cursorio, anche Plinio. Per lui, il rapporto tra arte e materia rispetto all’opera d’arte si inserisce nella più ampia dinamica tra uomo *artifex* e natura che attraversa tutta la *Naturalis Historia* e che abbiamo delineato, in alcuni suoi aspetti, all’inizio della sezione precedente<sup>11</sup>. Che nell’opera d’arte la preziosità della materia fosse divenuta a un certo punto più ricercata dell’abilità di lavorarla<sup>12</sup>, è per Plinio un’espressione ulteriore di quella

---

8 Gaius *Inst.* II, 73-78.

9 *Dig. Iust.* II, 1, 34. Sul dibattito e sulle posizioni coinvolte: ELSNER 1998, 241-243; SQUIRE 2015a, 307-308 e in particolare, per un’approfondita discussione dal punto di vista giuridico, CALABI LIMENTANI 1958, 119-124 e DUCOS 2003.

10 *Et si Praxiteles signum aliquod ex molari lapide conatus esset exculpere, Parium marmor mallem rude: at si illud idem artifex expolisset, plus in manibus fuisset quam in marmore. Denique natura materia doctrinae est: haec fingit, illa fingitur. Nihil ars sine materia, materiae etiam sine arte pretium est; ars summa materia optima melior* (Quint. *Inst.* II, 19, 3).

11 In particolare I. 1.

12 Ovvero quando cessa di essere, oltre che materiale prezioso apprezzato di per sé, anche e soprattutto *materia ingenii*: tale rapporto “virtuoso” è evidenziato da Plinio riguardo a un mirabile tempio di Cizico, al cui interno la luce filtra dorata attraverso invisibili fili d’oro posti

*luxuria* che già portava ad adulterare le materie prime imponendo loro, come se fossero naturali, caratteristiche del tutto artificiali<sup>13</sup>. L'arte del ritratto pittorico, per esempio, si corrompe quando la materia arriva a oscurare del tutto la vera *utilitas* di tale arte, quella di eternare l'individualità e le *virtutes* del soggetto raffigurato<sup>14</sup>. Nella scultura bronzea, a fronte dell'impiego di una materia molto più scadente rispetto a quella dei grandi capolavori del passato, l'*auctoritas* di un'arte ormai decaduta è estinta, e i prezzi ormai astronomici si devono solo all'illogico prestigio della *materia*<sup>15</sup>. Lo stesso avviene per la pittura: all'*ars* pittorica si preferisce ormai la preziosità dei marmi policromi e dell'oro che ricoprono le pareti al posto dei capolavori dei maestri del passato<sup>16</sup>, e nell'ambigua opposizione tra due categorie di pigmenti, i *floridi* e gli *austeri*, è in gioco proprio un diverso rapporto tra un risultato raggiunto grazie al dispiegamento di costosa e vistosa materia piuttosto che grazie all'esercizio di raffinate e impegnative tecniche artistiche in grado di ottenere splendidi capolavori anche con materiali meno costosi e d'effetto<sup>17</sup>.

---

da un geniale architetto nelle commesse dei blocchi di pietra, *et praeter ingenium artificis ipsa materia ingenii quamvis occulta in pretio operis intellegitur* (NH XXXVI, 98).

13 In particolare I. 1. 8.

14 Non c'è più interesse per la somiglianza del ritratto, i volti dedicati nei templi su scudi di bronzo sono ormai anonimi, si scambiano addirittura le teste delle statue, *adeo materiam conspici malunt omnes quam se nosci* (NH XXXV, 4). Ciò che si lascia ai posteri non è più la testimonianza della propria virtù, ma semmai quella della propria ricchezza. In contrasto con la decadenza del presente, quanto diversi appaiono quei primi ritratti, realizzati in cera da artisti locali, che aprono la digressione pliniana sulla storia del ritratto romano (NH XXXV, 6-14)!

15 *Quondam aes confusum auro argentoque miscebatur, et tamen ars pretiosior erat; nunc incertum est, peior haec sit an materia, mirumque, cum ad infinitum operum pretia creverint, auctoritas artis extincta est* (NH XXXIV, 5).

16 NH XXXV, 2-3.

17 NH XXXV, 30. La distinzione e l'impiego delle due tipologie di pigmenti è uno dei punti più caldi sui quali da sempre si interroga chiunque si occupi di pittura antica: in qualunque modo vada intesa questa distinzione, sembra che l'opposizione tra i due tipi di pigmenti sottintenda che, nel caso dell'uso dei *floridi* (minio, armenio, cinabro, crisocolla, indico, purpurissimo), il pittore (e il committente) ottenga un risultato d'effetto grazie all'impiego di materie costose e appariscenti, con un minore concorso della sua abilità artistica. Nel caso si usino gli *austeri* (che probabilmente coincidono con i quattro colori usati nella pittura tetracromatica: melino, attico, terra di Sinope, atramento, NH XXXV, 50), la riuscita del dipinto è affidata interamente all'*ars* del

Quanto alle pietre preziose, Plinio accenna esplicitamente al rapporto tra *ars* e *materia* a proposito di quella branca dell'*ars* delle gemme che è per noi la glittica, ovvero riguardo all'apposizione dei *signa* che fungono da sigilli, in due occasioni che abbiamo già avuto modo di discutere nella sezione precedente. Riguardo alla storia degli anelli, Plinio ha notato come i capricci della *luxuria* abbiano spinto ad aggiungervi gemme preziose, e come in seguito tali gemme venissero istoriate di immagini (ma poi di nuovo la *luxuria* farà preferire gemme senza incisioni!), *ut alibi ars, alibi materia esset in pretio*<sup>18</sup>. Appare chiaro come, pur nelle continue andate e ritorni di un lusso capriccioso e vanesio, nella gemma (intagliata) fossero motivo di pregio sia l'*ars* (e qui l'intaglio non si limita al suo valore funzionale) che la *materia*. Tanto è apprezzata la *materia* che, come Plinio ripeterà anche nel poetico *incipit* del trentasettesimo libro, le gemme sono in molti casi preservate dall'apposizione dei *signa* indispensabili per svolgere la loro precipua funzione sigillare, e possono così fungere da veicolo per la contemplazione della maestà della natura<sup>19</sup>.

Ma, contrariamente a quanto si sarebbe portati a pensare<sup>20</sup>, l'*ars* delle gemme non si limita certo alle gemme intagliate, e il rapporto tra *ars* e *materia* è diversamente tratteggiato rispetto alla pittura e alla scultura, poiché la *materia* delle gemme ha un valore intrinseco, non solo economico ma anche estetico e sociale, indipendentemente dal concorso dell'arte<sup>21</sup>. L'autosufficienza estetica della materia delle pietre preziose passa anche dall'immagine della *gemmarum pictura*: da un lato, con i loro colori e la loro varietà le gemme dipingono naturalmente come

---

pittore. Sulle varie ipotesi relative a questo controverso aspetto della pittura antica, strettamente connesso ad altre e non meno ambigue problematiche, almeno LEPIK KOPACZYŃSKA 1958; POLLITT 1974, 323-324; BRUNO 1977, 47-72; CROISILLE 1985, 301-303; ROUVERET 1989, 255-265 e *passim*; BRECOULAKI 2006a; ROUVERET 2007, 624-631; FERRI 1942 e 2011<sup>4</sup>, 165-169.

18 *NH* XXXIII, 22. Questo passo è stato discusso in I. 2. 5.

19 Sull'*incipit* di *NH* XXXVII, in particolare I. 2. 1.

20 *E. g.* ISAGER 1991, 212: "here (*sc. NH* XXXVII) as well Pliny deals with art, in this case the carving of images in precious stones".

21 Sul ruolo e l'importanza delle opere sontuarie nell'antichità e sulla maggior ricchezza di significati e valori veicolati da tali opere grazie all'impiego di materia preziosa, con la sua policromia, la mobile luminosità e talvolta la provenienza esotica: LAPATIN 2015, 1-17.

pigmenti sgargianti la superficie della terra (*gemmarum pictura tam multiplex*<sup>22</sup>) o le erbe dei campi<sup>23</sup>, così come impreziosiscono le rive del Nilo nel mosaico di Palestrina o la mappa poetica tracciata dalla *Periegesi* di Dionigi di Alessandria<sup>24</sup>. Dall'altro lato, come se fossero materia pittorica per la realizzazione di opere d'arte, le gemme vengono abilmente sfruttate da accorti artisti che giocano sul particolare appropriarsi, da parte della gioielleria e della glittica, di tecniche e risultati che appartengono sia alla scultura che alla pittura<sup>25</sup>.

## II. 1. 2 *L'ars delle gemme nella Naturalis Historia*

Ma in che cosa consiste *l'ars* delle gemme nella *Naturalis Historia*? L'incerto contorno tracciato dalla figlia di Butade di Sicione seguendo la *silhouette* del suo innamorato proiettata sul muro, origine della pittura e della toreutica<sup>26</sup>, nel trentasettesimo libro trova il suo corrispettivo in una grezza pietra della rupe del Caucaso alla quale fu incatenato Prometeo: come già era stato riportato all'inizio della storia degli anelli nel trentatreesimo libro<sup>27</sup>, il titano fu costretto a portarla al dito incastonata in una maglia di ferro della catena che lo avvinceva come ricordo della punizione che gli veniva generosamente commutata da Zeus<sup>28</sup>. Accantonando come leggendaria questa mitica proto-gemma, Plinio fa iniziare la vera storia delle gemme con quella che considera la più antica (o almeno, la più antica di cui è a

---

22 *NH* II, 207: I. 3. 2. 1.

23 Il fortunato pastore del *Culex* gode delle innocue ma opulente ricchezze che la terra spontaneamente mette a disposizione (*florida cum tellus, gemmantis picta per herbas, / vere notat dulci distincta coloribus arva, Culex* 70-71, cfr. TRINQUIER 2006, 344), mentre l'asino Lucio presagisce speranzoso l'imminente fioritura delle rose *quod ver in ipso ortu iam gemmulis floridis cuncta depingeret et iam purpureo nitore prata vestiret* (*Apul. Met.* X, 29). Sul rapporto tra fiori e gemme: I. 3. 3. 9.

24 Su questi argomenti: I. 3. 3. 10.

25 Su questo aspetto: II. 2. 5. Sulla *gemmarum pictura* del mosaico: IV.

26 *NH* XXXV, 151. Sulla nascita della pittura, avvenuta a Sicione o a Corinto tracciando il contorno di ombre umane, anche *NH* XXXV, 15.

27 *NH* XXXIII, 8.

28 *NH* XXXVII, 2.

conoscenza), quella incastonata nel celebre anello di Policrate<sup>29</sup>. Una gemma che Plinio per ben due volte testimonia liscia e intatta (un *sardonyx*, se è davvero quella in mostra nel tempio della Concordia dove Livia l'ha dedicata incastonata in un corno d'oro). Quindi quell'*achates* con Apollo e le Muse appartenuto a Pirro che, come abbiamo visto, si riteneva prodotto senza nessun intervento umano ma solo grazie all'abilità della natura<sup>30</sup>. Gli *auctores* ai quali Plinio attinge nel tracciare la sua panoramica sull'uso delle gemme non ricordano, a suo dire, altre gemme famose fino a quelle *multae* e *fulgentes* del flautista Ismenia<sup>31</sup>. Ismenia, come Plinio riporta, è protagonista di un aneddoto relativo a uno smeraldo *ubi erat scalpta Amymone* che il flautista acquistò a Cipro: quando si vide restituire parte del prezzo della gemma (due pezzi d'oro su un originario prezzo di sei), Ismenia inaspettatamente si lamentò dello sconto, poiché la diminuzione del prezzo significava un'equivalente diminuzione della *dignitas* della gemma. Le gemme di Ismenia permettono a Plinio di ricordare come il possesso di più gemme fosse una passione tipica dei musicisti, in competizione fra loro anche in questa forma di *ostentatio*<sup>32</sup>: vittime ne sono Dionisodoro, contemporaneo e rivale di Ismenia, e Nicomaco, di cui si riporta che possedesse molte gemme *sed nulla peritia electae*<sup>33</sup>. Se Ismenia assieme ai suoi colleghi musicisti rappresenta in questa storia dell'uso delle gemme l'inizio del possesso di numerose pietre sgargianti e preziose che, agli occhi di personaggi discutibili come Ismenia, godono di un prestigio direttamente proporzionale al loro *pretium*, il fatto che la gemma dell'aneddoto fosse uno smeraldo con una *sculptura* richiama nuovamente nella trattazione di Plinio l'intatta prima gemma di Policrate. Lo smeraldo di Ismenia dimostra che alla sua

---

29 *NH* XXXVII, 3-4. Plinio ha già fatto riferimento alla storia di Policrate in *NH* XXXIII, 27. Sulle caratteristiche della gemma: I. 2. 5, II. 2. 1 e 6 e, a proposito di Posidipp. 9 AB, II. 3. 6. 3 *ad loc.*

30 Cfr. I. 1. 5.

31 *NH* XXXVII, 6: *nec deinde alia, quae tradatur magnopere, gemmarum claritas exstat apud auctores, praeterquam Ismenian choraulen multis fulgentibusque uti solitum, comitante fabula vanitatem eius...*

32 Sull'uso da parte dei musicisti di sfoggiare molti anelli brillanti per accrescere il fascino della *performance*: I. 2. 9.

33 *NH* XXXVII, 7. Sia Dionisodoro che Nicomaco sono ricordati solo da Plinio. Su Ismenia invece cfr. I. 2. 3, n. 104.

epoca si era arrivati a intagliare addirittura gli smeraldi, pietre che Plinio descriverà nel seguito della sua disamina come preservate dall'incisione per le loro speciali proprietà ottiche<sup>34</sup>. A riprova di questo fatto, Plinio riporta l'editto di Alessandro che, secondo la formulazione da lui presentata<sup>35</sup>, vietò di intagliare il suo ritratto nello smeraldo a chiunque eccetto che a Pirgotele, *non dubie clarissimus artis eius*<sup>36</sup>.

Con Pirgotele, il primo incisore nominato da Plinio, l'*ars* delle gemme ha già trovato il suo massimo esponente, e solo pochi nomi sono subito aggiunti, quelli di Apollonide e Cronio, che *post eum in gloria fuere* e quindi di colui che *divi Augusti imaginem simillime expressit, qua postea principes signant, Dioscurides*<sup>37</sup>. Il soggetto del sigillo di Augusto apre la strada a una lista di soggetti raffigurati sui sigilli di altri personaggi del passato romano: la resa di Giugurta per Silla e per un anonimo individuo di Intercazia il duello tra Scipione Emiliano e il proprio padre, sconfitto, oggetto di una battuta di spirito di Stilone Preconino<sup>38</sup>, per tornare quindi ai sigilli di Augusto. Egli in un primo tempo si serviva di una sfinge, e un identico sigillo parimenti scovato tra gli anelli della madre era stato affidato ai suoi amici per sigillare a suo nome quando si trovava lontano da Roma durante le guerre civili (per questo chi riceveva editti e lettere con quel sigillo diceva che la sfinge portava enigmi, così come la rana di Mecenate era motivo di panico in occasione della raccolta delle imposte)<sup>39</sup>. Dopo le sfingi e prima del suo ritratto realizzato da Dioscuride, un ritratto molto somigliante che divenne poi il sigillo dei suoi

---

34 Cfr. I. 2. 3.

35 Sull'“editto” di Alessandro, che Plinio ha già richiamato in *NH* VII, 125 accostando all'incisore Pirgotele anche Lisippo per la scultura e Apelle per la pittura: *infra* nn. 73-76.

36 *NH* XXXVII, 8.

37 *NH* XXXVII, 8. L'effigie di Augusto *Dioscuridis manu scalpta* fu utilizzata come sigillo dagli imperatori successivi almeno fino all'epoca di Svetonio (*Aug.* 50, 1), che riporta analogamente a Plinio i soggetti dei precedenti sigilli di Augusto. Secondo il resoconto di Svetonio, l'intaglio di Dioscuride fu adottato dall'imperatore nell'ultimo periodo della sua vita. Sui sigilli di Augusto (le sfingi e il ritratto dell'imperatore, di cui si tace il nome dell'incisore, usato anche dai suoi successori tranne Galba) anche *D. C.* LI, 3. 6-7.

38 *NH* XXXVII, 9-10. L'uccisione dell'uomo di Intercazia da parte di Scipione è ricordata anche da *Liv. Perioch.* XLVIII: *provocatore barbarum tribunus militum occidit.*

39 *NH* XXXVII, 10. Sulla “duplicazione” del sigillo di Augusto: I. 2. 6.



successori<sup>40</sup>, Augusto scelse un'effigie di Alessandro<sup>41</sup>.

Conclusa la breve disamina degli incisori celebri e dei sigilli di personaggi famosi, l'ultima parte di questa sezione introduttiva del libro trentasettesimo indaga le modalità e i momenti nei quali le gemme si sono diffuse per la prima volta a Roma. Innanzitutto, le collezioni di più gemme, le dattiloteche, di nome e origine straniera: la prima fu posseduta a Roma da Scauro, figliastro di Silla, e non ve ne furono altre fino a che Pompeo dedicò in Campidoglio quella di Mitridate, molto inferiore a quella di Scauro. Seguendo l'esempio di Pompeo, altre dattiloteche furono dedicate nei templi di Roma: sei da Cesare nel tempio di Venere Genitrice e una da Marcello nel tempio di Apollo Palatino<sup>42</sup>.

Il trionfo è del resto in tutta la *Naturalis Historia* il mezzo grazie al quale (o meglio, per colpa del quale) si insinuano a Roma i principali e più pericolosi beni di lusso<sup>43</sup>. Perle e pietre preziose non fanno eccezione: *victoria tamen illa Pompei primum ad margaritas gemmasque mores inclinavit, sicut L. Scipionis et Cn. Manli ad caelatum argentum et vestes Attalicas et triclinia aerata, sicut L. Mummi ad Corinthia et tabulas pictas*<sup>44</sup>. Quel trionfo di Pompeo ha tanto influito sulla passione romana per i beni di lusso che Plinio decide di citarne *verbatim* gli atti, elencando e descrivendo le svariate meraviglie di oro, gemme e perle che i suoi concittadini videro sfilare in processione quel fatidico giorno<sup>45</sup>: l'ultimo posto è riservato al macabro ritratto

---

40 *NH* XXXVII, 8.

41 *NH* XXXVII, 10.

42 *NH* XXXVII, 11.

43 Il rapporto tra la creazione e l'espansione dell'impero romano e l'introduzione della *luxuria* a Roma nella *Naturalis Historia* è al centro dell'analisi di CAREY 2000, ripresa in CAREY 2003, 75-101. Sul trionfo come rappresentazione davanti al popolo romano delle terre lontane su cui Roma ha stabilito il proprio dominio: MURPHY 2004, in particolare 129-164.

44 *NH* XXXVII, 12. Di Gneo Manlio e del suo trionfo dopo la vittoria in Asia Minore (187 a. C.) che introdusse per la prima volta a Roma arredi da banchetto di bronzo Plinio ha già parlato in *NH* XXXIV, 14 (cfr. *e. g.* anche Liv. XXXIX, 6-7). Il trionfo di Lucio Scipione Asiatico su Antioco III di Siria (189 a. C.) è ricordato anche in *NH* XXXIV, 148: 1.400 libbre di argento cesellato e 1.500 di vasellame d'oro sfilarono nella processione. Il trionfo di Lucio Mummio dopo la vittoria su Corinto (146 a. C.) è ricordato da Plinio in più occasioni: per l'introduzione a Roma dei dipinti (*NH* XXXV, 24) e delle statue (*NH* XXXIII, 149) e in relazione ai bronzi corinzi (*NH* XXXIV, 12).

45 *NH* XXXVII, 12-17.

interamente realizzato in perle di Pompeo, che suscita in Plinio una feroce critica nei confronti di un personaggio che, se non fosse per questo grottesco eccesso di *luxuria*, godrebbe di tutta la sua stima<sup>46</sup>. Un eccesso talmente mostruoso da giustificare quasi altri eccessi nell'uso delle perle, come quelli di Caligola, che ne ornava i *socci*, e di Nerone, che le poneva su scettri, maschere di scena e lettighe<sup>47</sup>. Ma anche riguardo a recipienti potori e suppellettili gemmati, nonché agli anelli con gemme traslucide, il precedente del lusso smodato di Pompeo ha reso scusabile ogni eccesso<sup>48</sup>.

Il fatto che il trionfo di Pompeo abbia introdotto per la prima volta a Roma gli oggetti di murra<sup>49</sup> segna la conclusione della storia delle gemme pliniana e il passaggio al nucleo più consistente del libro, con la descrizione dei diversi minerali distinti secondo i gruppi e le tipologie che abbiamo precedentemente individuato e analizzato nel dettaglio<sup>50</sup>. Ma tutto il libro è costellato di notizie sull'uso dei minerali preziosi descritti: modalità di taglio e lavorazione, esemplari speciali per grandezza o qualità, *exempla di luxuria* che coinvolgono vari personaggi della Roma contemporanea e che pongono l'accento sul *furor* sfrenato a cui ha portato la smodata passione per le gemme ("improprie" e "proprie")<sup>51</sup>. Tali *exempla di luxuria*,

---

46 NH XXXVII, 14-17. Sull'indignazione di Plinio riguardo al ritratto di perle di Pompeo, che arriva a sostituire direttamente l'uomo con la materia preziosa preannunciandone la tragica fine: CITRONI MARCHETTI 1991, 282-285. Sulla critica dell'uso delle femminili perle da parte di uomini, in Plinio e altri autori: I. 2. 8, n. 251.

47 NH XXXVII, 17.

48 NH XXXVII, 17.

49 Sulla murra e sulla sua identificazione: I. 3. 3. 1.

50 Per l'organizzazione di NH XXXVII: I. 2. 3.

51 Cifre folli pagate per singoli esemplari di murra (NH XXXVII, 20), un ex console che arriva a rosicchiare i bordi del suo calice pagato 70.000 sesterzi, aumentandone così perversamente il valore con i segni tangibili di quell'*amor* (NH XXXVII, 18), i frammenti di una coppa di murra infranta - sempre di proprietà del medesimo bizzarro console - esposti in un'urna come fosse il cadavere di Alessandro (NH XXXVII, 19)... Un *furor* sfrenato è scatenato anche dal cristallo: un mestolo pagato 150.000 sesterzi da una matrona nemmeno ricca (NH XXXVII, 29), le coppe di cristallo infrante da Nerone per "punire" i suoi contemporanei (NH XXXVII, 29, per Svet. *Nero* 47, 1 sono *scyphi* con scene omeriche), mentre quanto all'inutile ambra, nella quale piace solo la consapevolezza del lusso (I. 3. 3. 3), una statuetta d'uomo intagliata nella preziosa resina costa più di molti uomini in forza (NH XXXVII, 49). Sulle gemme "improprie" e il loro uso: I. 3. 3. 1-3.

come si è in precedenza rilevato, si concentrano tutti nelle descrizioni delle prime pietre presentate, specialmente quelle “improprie”, murra, cristallo e ambra<sup>52</sup>.

Tutta la “storia dell’arte glittica” che eventualmente possiamo rintracciare nelle pieghe del trentasettesimo libro si limita ai pochi intagli di Ismenia, Augusto, Silla, Mecenate e dell’uomo di Intercazia, i nomi dei maestri di quest’arte sono solo quelli di Pírgotele, Apollonide, Cronio e Dioscuride, quasi che l’arte di intagliare le gemme nascesse già perfetta con l’incisore di Alessandro, *non dubie clarissimus artis eius*.

Quella che si tratteggia all’inizio del trentasettesimo libro, più che una “storia dell’arte glittica” è una storia delle gemme (o meglio, dell’*admiratio*, dell’*auctoritas* e dell’*amor* delle gemme<sup>53</sup>) e del loro uso, che procede dalla roccia di Prometeo alle gemme di Policrate e di Pirro, entrambe non lavorate, la prima perché liscia e la seconda perché prodotta *non arte sed naturae sponte*. L’interesse è quindi posto sull’inizio della passione per le pietre preziose (dopo il primo caso eclatante di *amor* offerto da Policrate) e sull’abitudine di possederne più di una: le gemme tante e splendenti (ma talvolta scelte senza criterio) di Ismenia e dei suoi colleghi musicisti e quindi la dattilotecca di Scauro e le altre dattiloteche dedicate sempre più numerose nei templi di Roma. Il fatto di possedere più di una gemma denuncia chiaramente che l’interesse non è più (solo) quello funzionale<sup>54</sup>, e segna inconfutabilmente l’inizio della passione per le gemme come oggetti socialmente, economicamente ed esteticamente connotati, già anticipata da Policrate e pienamente compiuta dal trionfo di Pompeo, che permette di fissare addirittura il giorno esatto (30 settembre 61 a. C.) dell’inizio dell’ossessione per gemme, perle e murra presso i Romani.

Ma l’interesse per le gemme non ha necessariamente a che fare con il loro intaglio: ciò che pone alcune gemme addirittura al di fuori del sistema di prezzi che regola il

---

L’opale di Nonio, valutato due milioni di sesterzi e motivo della sua proscrizione da parte di Marco Antonio (NH XXXVII, 81-82), è l’unico *exemplum* di *luxuria* relativo a una gemma “propria”.

52 Cfr. I. 2. 4.

53 *Quae fuerit origo (sc. delle gemme) et a quibus initiis in tantum admiratio haec exarserit...* (NH XXXVII, 2) e *his initiis (sc. la gemma-pietra di Prometeo) coepit auctoritas in tantum amorem elata...* (NH XXXVII, 3).

54 Cfr. I. 2. 6.

possesso e l'apprezzamento di ogni bene di lusso<sup>55</sup> e le rende veicolo privilegiato per contemplare la maestà naturale è la loro *varietas*, i colori, la *materia*, il *decor*, tutte qualità eminentemente naturali. I *signa* assumono nella discussione di Plinio un valore eminentemente funzionale: sono il fine per cui si usano le gemme (*quae causa gemmarum est*) ma non sono imprescindibili nel loro apprezzamento. Talvolta, anzi, rischiano di ostacolarlo<sup>56</sup>. Si è già ampiamente sottolineato, in precedenza, come le prime e più costose gemme “proprie”, quelle di preferenza riservate all'uso femminile, fossero impossibili da incidere, per la loro durezza o per la loro delicatezza, o, in alcuni casi, fossero volontariamente risparmiate dall'incisione<sup>57</sup>. Il sandastro, poi, costa molto proprio perché non può essere lavorato e la draconzia, che viene ricercata con complessi e pericolosi stratagemmi, una volta estratta dal cervello del serpente *nec postea politur aut artem admittit*<sup>58</sup>. L'intaglio, sul quale per secoli si sono focalizzati gli studi glittici, non è certo indispensabile a una gemma per essere considerata tale, ma lo è solo per l'uso sigillare. Certamente, quando Plinio ricorda l'esimio Pirgotele, l'*ars* dell'incisore di Alessandro è appunto quella di scolpire una figura (in questo caso, il ritratto del sovrano sugli smeraldi), così come quella di Dioscuride, autore del ritratto somigliante di Augusto. E siamo portati a ritenere lo stesso anche per Apollonide e Cronio.

Nel corso del libro, tuttavia, quando Plinio fa riferimento alla lavorazione di determinati minerali, l'*ars* è di solito quella di nascondere eventuali imperfezioni della pietra o di esaltarne speciali caratteristiche (addirittura, come nel caso dei *carbunculi*-granati, fino al punto di imporle caratteristiche che naturalmente non avrebbe<sup>59</sup>). I difetti del cristallo sono abilmente occultati dagli *artifices* con la cesellatura, mentre i blocchi perfetti e trasparenti come l'acqua di mare vengono risparmiati da ogni decorazione e i recipienti che ne sono ricavati, i pregiati

---

55 Sul prezzo come motivo di apprezzamento degli oggetti di lusso: CITRONI MARCHETTI 1991, 273 e 277.

56 Sul rischio nella letteratura critica di limitare l'uso e l'interesse antico per le gemme alla sola glittica: I. 3. 1.

57 Cfr. I. 2. 8.

58 *NH*, XXXVII, 158. Sulla draconzia e il sandastro: I. 2. 10, n. 319 e I. 2. 12.

59 *NH* XXXVII, 98.

*acenteta*, esibiscono l'originaria purezza del minerale<sup>60</sup>. Da questi e altri casi<sup>61</sup>, appare chiaro come, riguardo alla *materia* delle gemme, il compito dell'*ars* sia spesso quello di assecondare e/o migliorare le caratteristiche naturali di quella *materia*, che nella maggior parte dei casi ha già in sé un valore economico, estetico e sociale bastevole a giustificarne il prezzo e il prestigio.

Le *cochlides* sono purgate di ogni impurità e tagliate assecondando le macchie e le vene *artificum ingenio*, al fine di ottenere un prodotto che sia il più appetibile per il mercato<sup>62</sup>. Le pietre *variae* perdono il nome con cui sono note di solito (*sardonyx?* *Onyx?* *Achates?*) per essere messe in vendita come espressioni della natura stessa con il nuovo nome di *physis*, dopo che la *calliditas ingeniorum* le ha trasformate in una *novitas*<sup>63</sup>. Per le *cochlides* e le pietre *variae*, l'eccezionale abilità degli *artifices* è quella di creare un oggetto "naturale" nel quale l'*ars*, pur massicciamente presente, non possa essere riconosciuta: pietre, queste "*physis*", veicolo della *naturae admiratio*, che come abbiamo ipotizzato potrebbero corrispondere ai cammei, oggetti dotati di uno speciale bilanciamento tra materia naturale e *ars* umana<sup>64</sup>. Nel cammeo l'artista si limita a portare alla luce l'immagine già naturalmente presente negli strati variegati della *materia* litica, assecondandone con ingegno e scaltrezza (*calliditas*) le peculiarità<sup>65</sup>. Di fronte a un cammeo come (probabilmente) l'*achates* di Pirro, qualunque fosse la consapevolezza dell'entità dell'"aiuto" offerto dall'*ars* umana a quella naturale, era la *materia* a detenere il merito della raffigurazione

---

60 Sui recipienti di cristallo: I. 3. 3. 2.

61 Sulla modificazione artificiale dei minerali in *NH XXXVII*: I. 2. 12.

62 *NH XXXVII*, 194.

63 *NH XXXVII*, 195.

64 Cfr. I. 2. 12. Sulla difficoltà di riconoscere cammei nelle *ectypae sculpturae* di *NH XXXVII*, 173: I. 2. 7.

65 Nella realizzazione di un cammeo, l'artista non solo deve seguire le diverse stratificazioni colorate della pietra, uniche in ogni esemplare, ma deve anche essere pronto ad adattare la composizione per assecondare caratteristiche del minerale che possono rivelarsi solo in corso d'opera, come avviene nel Cammeo Gonzaga (San Pietroburgo, Hermitage H 291, III secolo d. C. o più tardi?, ZWIRLEIN DIEHL 2007, 62-65 e LAPATIN 2015, nr. 103). In questo caso, forse, la testa di Phobos è stata aggiunta in corso d'opera dall'incisore, una volta scoperto che lo strato bianco nel quale aveva già progettato di intagliare il *gorgoneion* era in realtà molto più spesso di quanto appariva all'inizio: LAPATIN 2015, 116.

artistica, la cui precisione e correttezza, negli *insignia* opportunamente abbinati a ciascuna Musa come nei gruppi di moda nella Roma del suo tempo, stupisce enormemente Plinio<sup>66</sup>.

### II. 1. 3 *Le fonti di Plinio e la trattatistica sulle gemme*

Se bronzo, marmo e terre sono oggetto di specifiche *artes* volte a raggiungere la perfetta mimesi della natura tramite tecniche sempre più raffinate messe a punto grazie al concorso di varie personalità artistiche, possiamo ritenere che anche le gemme fossero oggetto di un'analogia *ars*, e che a tale "arte delle gemme" fosse riconosciuto uno statuto simile a quello di pittura e scultura? Come abbiamo visto, una parte importante dell'arte delle gemme è quella di esaltare e perfezionare la materia stessa e le sue caratteristiche naturali. Ma quanto alla glittica vera e propria, essa è davvero, come l'arte di Pirgotele nella versione pliniana dell'editto di Alessandro, sullo stesso piano di scultura e pittura?

Una lettura del trentasettesimo libro della *Naturalis Historia* ci porterebbe a dare una risposta sostanzialmente negativa a questa domanda, tanto poco spazio è dedicato, rispetto ai libri precedenti, all'arte di intagliare le gemme e tanto saltuaria è la disamina di tale arte. Un dubbio nasce spontaneo: si tratta esclusivamente di una scelta di Plinio oppure il trentasettesimo libro riflette una tendenza più generale, tale da indicarci che la glittica nell'antichità (come avviene in tempi recenti) fosse considerata un'arte "di serie B" o addirittura nemmeno un'arte – qualunque fosse lo statuto dell'"arte" nell'antichità - e che quindi scarsa o nulla fosse la trattatistica disponibile a riguardo? Possiamo immaginare che tale

---

66 Un profilo maschile accigliato appare tra le venature porpora della breccia del larario della Casa degli amorini dorati di Pompei (VI, 16, 7): ma la pietra, con i suoi giochi di venature, è solo dipinta e interamente frutto dell'*ars* umana! In un caso come questo, l'artisticità intrinseca alla *materia* litica è oggetto di un vero e proprio scherzo: l'*ars* umana riproduce la *materia* naturale, che ha sua volta è finta riprodurre "spontaneamente" una raffigurazione di solito frutto dell'*ars* umana, in un caleidoscopio di rimandi speculari che gioca proprio sulla spontanea capacità della materia litica (e quindi della natura) di agire come un pittore o uno scultore (cfr. I. 2. 12, n. 447): PLATT 2016, 75.

valore accessorio dell'*ars* glittica rispetto a una *materia* già godibile (o addirittura meglio godibile) in sé travalicasse le convinzioni di Plinio e il ruolo contemplativo e trascendentale che egli riconosceva alle gemme nella sua enciclopedia?

Per il trentasettesimo libro, Plinio fa esplicito riferimento, nel corrispondente indice del primo libro o direttamente nel corso della sua disamina, a una cinquantina di *auctores*<sup>67</sup>. Molti, fra loro, non sono altrimenti noti e le uniche indicazioni sulle loro opere provengono dalle notizie fornite nel corso della discussione pliniana. Tra questi *auctores* contiamo numerosi poeti (specialmente nella lunga e accesa discussione sulle origini dell'ambra), storici, geografi, paradossografi e autori di opere di vario tipo il cui interesse per le pietre preziose era probabilmente secondario, limitato alla descrizione dei minerali preziosi che si incontrano in una determinata regione, alla descrizione dei sigilli di personaggi famosi o di gemme coinvolte in aneddoti o notizie di vario genere. A molti degli *auctores* del trentasettesimo libro si possono però far risalire dei lapidari, dei Περὶ λίθων: per la quasi totalità note solo dalle fugaci citazioni di Plinio, sembra che il carattere di tali opere fosse di tipo naturalistico, medico, magico<sup>68</sup>. Niente di paragonabile, tra le fonti sporadicamente ricostruibili per il trentasettesimo libro, a quei trattati dedicati a pittura e scultura ai quali Plinio attinge a piene mani nei libri precedenti, come quelli di Senocrate di Sicione e di Duride di Samo, fonti di primo piano rispettivamente per i libri XXXVI e XXXV, i cui frammenti faticosamente e talvolta arbitrariamente strappati alla *Naturalis Historia* costituiscono il nucleo più cospicuo di ciò che oggi possiamo ricostruire della "critica d'arte" ellenistica<sup>69</sup>. Non sembra che Plinio abbia potuto fare affidamento su

67 KÖNIG-HOPP 2007<sup>2</sup>, 250-257.

68 Per fare un esempio, Sotaco (IV secolo a. C.), che sappiamo essere autore di un Περὶ λίθων (Apollon. *Mirabilia* 36, 1), viene da Plinio esplicitamente richiamato come *auctor* in più occasioni (NH XXXVII, 35; 86; 90; 135; 158): basandoci sulle citazioni di Plinio e sul frammento preservato da Apollonio, possiamo ipotizzare che il suo trattato comprendesse accurate descrizioni dei minerali e delle loro sottospecie, assieme a notizie sulla formazione e i luoghi d'origine accompagnate da eventuali utilizzi medici e magici. A Sotaco Plinio deve il resoconto delle modalità di rinvenimento della draconzia o draconite (su cui cfr. Posidipp. 15 AB: II. 3. 6. 2 *ad loc.*). Sui diversi caratteri dei lapidari nell'antichità (che non si limitano a quelli propriamente "magici", che saranno discussi in III. 3. 1-2): HALLEUX-SCHAMP 1985, XIII-XXXIV.

69 Per una panoramica sugli scrittori e i trattati "d'arte" nell'antichità e sulle problematiche a essi

trattati specificamente dedicati all'arte di incidere e lavorare le gemme e all'opera degli artisti che hanno portato a un avanzamento della tecnica in quel settore fino ad arrivare alla corale messa a punto di una serie di competenze che rendono perfetta quell'*ars*, un processo registrato nei libri precedenti per scultura e pittura<sup>70</sup>. Per i grandi nomi della glittica ricordati da Plinio non viene citato nessun *auctor*, e lo stesso avviene per i sigilli di illustri personaggi del passato che, possiamo immaginare, potevano essere di qualche interesse anche per testi estranei alla trattatistica d'arte<sup>71</sup>.

L'impressione è che Plinio si sia cimentato nel tracciare lui stesso la storia dell'uso delle gemme in Grecia e specialmente a Roma, basandosi su singole e sporadiche notizie di gemme, sigilli e incisori spigolate da numerose fonti di diverso tipo: dopo la gemma leggendaria di Prometeo e quella dell'anello di Policrate, Plinio mostra di procedere per gemme famose (*post hunc anulum regis alterius in fama est gemma...*) con l'*achates* di Pirro: *nec deinde alia, quae tradatur magnopere, gemmarum claritas exstat apud auctores* a eccezione delle numerose e splendide gemme di Ismenia e dei suoi colleghi musicisti. È un caso fortuito ma fortunato, Plinio commenta, che tra le gemme più importanti rintracciate nelle fonti con le quali ha aperto la sua disamina si trovino quelle dei musicisti, per poter mostrare ai lettori come condividano la passione sfrenata per le pietre preziose con quei loschi personaggi. Lo smeraldo di Amimone trascina con sé l'osservazione che una volta si apprezzavano gemme lisce, e che a un certo punto la *luxuria* portò a incidere anche gemme che di solito si preservano dall'incisione (smeraldi). Il medesimo smeraldo di Ismenia richiama quindi Pirogotele, Alessandro e gli altri incisori fino a Dioscuride, e quindi i sigilli di personaggi della storia romana, prima di passare al vero e proprio inizio della passione per le gemme a Roma con le dattiloteche e il trionfo di Pompeo. Gli *exempla* che costellano la disamina dei primi minerali preziosi (le gemme "improprie" in particolare) sono tutti presi dalla contemporaneità di Plinio e dei suoi lettori, veri e propri *auctores* loro stessi per

---

connesse, almeno SETTIS 1993; LAPATIN 2012 e DE ANGELIS 2015.

70 TANNER 2006, 235-246.

71 I soggetti dei sigilli di Augusto e il nome dell'incisore Dioscuride sono del resto oggetto dell'interesse di uno storico come Svetonio (*supra* n. 37). Sui sigilli di personaggi famosi noti dalle fonti: RICHTER 1956, XXI.



questa parte del trattato<sup>72</sup>. Anche la mitica gemma di Policrate, del resto, è un *sardonyx* ed è liscia proprio in base alla testimonianza diretta del pur scettico Plinio, ed è così anch'essa trasferita dal passato quasi mitologico del tiranno di Samo al presente di Roma e dei lettori dell'enciclopedia. E l'incisore di Alessandro, Pirgotele, viene forse associato proprio per iniziativa di Plinio<sup>73</sup> a Lisippo e Apelle nel famoso "editto" che il sovrano avrebbe emanato per regolamentare la riproduzione della sua effigie nei differenti *media*<sup>74</sup>. Così facendo, Plinio non solo ha potuto "creare" un significativo e autorevole parallelo per la coppia Augusto-Dioscuride<sup>75</sup> che introdurrà subito dopo, ma accompagnando Pirgotele *non dubie clarissimus artis eius* ai grandi Apelle e Lisippo, anche loro i più insigni nella loro *ars*, ha anche più o meno consapevolmente riconosciuto all'arte glittica uno statuto

---

72 Sugli *exempla* tratti dalla contemporaneità e sul significato che essi rivestono nel marcare l'uso e la conoscenza a Roma di determinati materiali rispetto ad altri: I. 2. 4.

73 STEWART 1993, 27 e 29-30 ritiene improbabile che Plinio abbia associato di sua iniziativa Pirgotele all'editto di Alessandro, con tanta sicurezza e per ben due volte, senza basarsi su nessuna fonte. La formulazione di *NH* VII, 125 richiamerebbe a suo parere *verbatim* quella di *Hor. Ep.* II, 1, 237-241, priva del nome dell'incisore, che Plinio avrebbe aggiunto traendo la notizia da una fonte diversa. Sia che Plinio abbia aggiunto di sua iniziativa all'editto il nome di quello che sapeva essere l'incisore di Alessandro sia che si fosse imbattuto in una versione "estesa" dell'editto che comprendeva anche l'incisore, non attestata in precedenza e non destinata a fortuna successiva (con un'unica eccezione: *infra* n. 76), la situazione non cambia: Plinio rimane isolato nell'includere la glittica accanto a scultura e pittura in un editto che, sia che fosse reale sia che fosse erroneamente attribuito ad Alessandro, forniva un canone delle espressioni artistiche al servizio dei potenti.

74 Alcune fonti (la più antica delle quali è *Cic. Fam.* V, 12, 7) parlano di una preferenza di Alessandro per Apelle e Lisippo, mentre un'altra tradizione (attestata per la prima volta da *Hor. Ep.* II, 1, 332-344 e seguita da Plinio in *NH* VII, 125 e XXXVII, 8) si riferisce a un vero e proprio editto del sovrano. STEWART 1993, 21-41, tramite un'accurata analisi delle fonti, ipotizza che tale editto non risalga ad Alessandro ma a qualche sovrano ellenistico particolarmente preoccupato di tutelare l'immagine di Alessandro (e la propria): in via del tutto ipotetica, per la notizia di questo editto Plinio potrebbe aver attinto all'opera dello storico alessandrino Clitarco (III secolo a. C.), molto sfruttata per *NH* VII dove compare la prima delle due occorrenze pliniane dell'editto. In questo caso, l'editto potrebbe essere stato "creato" alla corte di Tolomeo I (STEWART 1993, 27, n. 58).

75 STEWART 1993, 36 ipotizza che Plinio aggiunga il nome di Pirgotele per introdurre il tema che più l'interessa, ovvero quello dell'arte glittica a Roma e dell'incisore di Augusto, Dioscuride.

analogo a quello di pittura e scultura, uno statuto che forse non ebbe mai nei medesimi termini tanto che, nelle altre molteplici testimonianze relative all'editto, il campione della glittica Pirgotele è invariabilmente assente, a parte un'unica eccezione che forse risente di questo passo pliniano<sup>76</sup>. E, forse, Pirgotele stesso è stato da Plinio riconosciuto come il più eccelso artista nel suo campo proprio per essere stato l'incisore di Alessandro, un fortunato sovrano che per celebrare ed eternare la propria immagine aveva potuto contare sugli artisti, Lisippo e Apelle, che avevano portato ciascuno la propria arte al massimo livello di perfezione<sup>77</sup>.

Nel trentasettesimo libro, Plinio sembra dunque rielaborare autonomamente materiale tratto in forma slegata dalle sue fonti, mentre per molte notizie è egli stesso, con i suoi lettori, il principale *auctor* della sua storia delle gemme, che è una storia specialmente romana. Se fosse stato vivo e consistente, nell'antichità, un filone di studi specificamente dedicato all'uso delle gemme, all'arte di inciderele e ai suoi sviluppi, molto probabilmente Plinio, così attento a registrare nella sua monumentale enciclopedia non solo ogni aspetto della natura ma anche ogni mezzo per sfruttarne creazioni, nonché la principale bibliografia in merito, non avrebbe certo mancato di darne riscontro.

Per completare questo quadro, dovremo prendere in considerazione nei prossimi capitoli gli altri testi - di ben altra natura e intenti rispetto alla trattazione pliniana - dedicati alle pietre preziose e alla loro lavorazione<sup>78</sup>, dopo un capitolo dedicato agli

---

76 Tra le numerose fonti per l'“editto”, precedenti e successive rispetto a Plinio (STEWART 1993, 360-362, TT 51-58, anche *supra* n. 74), Pirgotele sarà associato ai celebri colleghi pittore e scultore solamente da Apul. *Fl.* 7, che sottolinea come l'editto rispondesse al desiderio del sovrano di tramandare fedelmente ai posteri il proprio aspetto, controllando e limitando la sua riproduzione nei tre differenti *media*. La terna di Apuleio prevede però Policlete (*sic*) al posto di Lisippo. Su questo grossolano errore, la cui responsabilità non è chiaro se ricada su Apuleio o su qualche sbadato copista: TODD LEE 2005, 88 e 91.

77 STEWART 1993, 36.

78 Saranno esclusi da questa sezione i lapidari propriamente magici. Essi certo si focalizzano sul soggetto (ed eventualmente la formula magica) da incidere sulla superficie di un determinato materiale per sprigionarne, potenziarne e indirizzarne i poteri magici, ma si tratta di un'*ars* magica che, sebbene strettamente legata alle proprietà naturali della materia litica, è ovviamente molto diversa da quella di Pirgotele o Cronio: lo scopo è “solo” funzionale, e per quanto talvolta nei lapidari si registrino espressioni di meraviglia non solo per i poteri ma

artisti incisori noti dalle fonti letterarie (davvero pochi, in aggiunta ai quattro già ricordati da Plinio) e dalle firme presenti su di una ridottissima percentuale degli intagli archeologicamente sopravvissuti. Saranno infatti tali testi, in particolare gli epigrammi di Posidippo, a permettere di delineare con maggior chiarezza il rapporto tra *ars* e *materia* rispetto alle gemme come percepito nell'antichità, e si troveranno confermate alcune delle caratteristiche evidenziate nello sfuggente resoconto di Plinio. Innanzitutto, come il *signum*, per quanto ovviamente indispensabile per sigillare, non fosse imprescindibile per l'apprezzamento di una gemma, tanto che (forse) non esistette mai una storia dell'arte glittica, e forse nemmeno una piena percezione della glittica come *ars* alla pari di pittura e scultura. In secondo luogo, come il compito dell'artista non si limitasse assolutamente all'(eventuale) incisione di un *signum*, come saremmo portati a credere anche grazie al monopolio proditoriamente detenuto dalla glittica nella storia degli studi<sup>79</sup>, ma comprendesse anche (e in alcuni casi, soprattutto) il taglio e la montatura della pietra: non solo intagli dunque ma anche gioielli e suppellettili. Tagli e montature che devono essere studiati ed eseguiti nella maniera migliore per esaltare le caratteristiche naturali della pietra. Per esempio, di Cronio, citato da Plinio tra i pochi illustri incisori successivi a Pirgotele, Posidippo non descrive alcun *signum*. All'abilità di Cronio si deve invece quello che sembra essere un κέρας patorio intagliato in un minerale prezioso<sup>80</sup>, il taglio (non necessariamente l'intaglio) della pietra bionda della fanciulla Niconoe e probabilmente la montatura della medesima pietra in un raffinato κάθεμα<sup>81</sup> che permette al naturale bagliore color miele della gemma di interagire con la pelle bianca della sua proprietaria.

---

anche per l'aspetto e la bellezza di una determinata pietra, l'interesse verso le gemme non è mai di tipo estetico. Sull'uso medico-magico delle gemme e sull'interazione tra *ars* magica e materia minerale: III.

79 Cfr. I. 3. 1.

80 Posidipp. 2 AB. Sull'epigramma: II. 3. 6. 1 *ad loc.*

81 Posidipp. 7 AB. Sull'epigramma: II. 3. 6. 1 *ad loc.* Il nome di Cronio è integrato da BASTIANINI-GALLAZZI 2001, 115 in Posidipp. 6, 2 AB che, secondo gli editori, potrebbe riguardare la medesima pietra descritta nell'epigramma successivo. Gli editori ritengono che la pietra di 6 AB rechi intagliata la figura di Iris, LIVREA 2002, 69-70 la figura dell'eroe tracio Heros. Per le interpretazioni dell'epigramma e dell'eventuale *signum* intagliato sulla pietra: II. 3. 6. 1 *ad loc.*

Le fonti letterarie dedicate alle pietre preziose che si esamineranno nel corso di questa sezione confermeranno i vaghi indizi che sembra di poter intuire nella trattazione di Plinio. Una gemma è apprezzata per la sua materia in sé e quando oggetto dell'interesse letterario è una gemma lavorata, l'*ars* (anche quella glittica) è sempre quella di interagire al meglio con la materia naturale della gemma: taglio, montatura, la scelta di un soggetto adatto alle caratteristiche del minerale<sup>82</sup> e l'accorta fusione dell'*ars* umana con l'*ars* naturale già presente nella pietra<sup>83</sup>.

---

82 Questo aspetto è esplicitamente rilevato da Posidipp. 14 AB: II. 3. 6. 1 *ad loc.*

83 Aspetto ben presente, in particolare, nella descrizione dell'ametista di Cariclea di Eliodoro: II. 5. 1.

## II. 2

### Gli artisti e le loro firme

#### II. 2. 1 *Gli artisti noti dalle fonti letterarie*

Con la pubblicazione, nel 2001, del *P. Mil. Vogl.* VIII 309<sup>1</sup> e della sua nutrita raccolta di epigrammi attribuiti a Posidippo di Pella è stato possibile aggiungere ai sette nomi di artisti di pietre preziose precedentemente noti dalle fonti<sup>2</sup> un ulteriore nome (o forse due), raggiungendo così un totale di otto (o nove) personalità<sup>3</sup>:

<b>Mnesarco di Samo</b>	D. L. VIII, 1
<b>Teodoro di Samo</b>	Hdt. III, 41 e Paus. VIII, 14, 8
<b>Pirgotele</b>	<i>NH</i> VII, 125 e XXXVII, 8; <i>Apul. Fl.</i> 7
<b>Apollonide</b>	<i>NH</i> XXXVII, 8
<b>Cronio</b>	<i>NH</i> XXXVII, 8; Posidipp. 2 e 7 AB <sup>4</sup>

1 A Posidippo e ai suoi *Lithika* sarà dedicato il successivo capitolo di questa sezione: II. 3.

2 RICHTER 1968, 16.

3 LAPATIN 2015, 128, n. 89 ipotizza che si possa aggiungere un ulteriore nome, quello di Satireio. Alessandrino del III secolo a. C. e citato fra le fonti di Plinio, è forse lo stesso personaggio a cui viene attribuito da *AP IX, 776* (Diodoro) un ritratto di Arsinoe II su un cristallo di rocca. Sembra però che l'epigramma si riferisca a un ritratto dipinto su cristallo (o vetro) piuttosto che a un'incisione (cfr. *e. g.* PRIoux 2006, 132, n. 15). In *Epigr. Bob.* 21, epigramma dall'incerta cronologia ma forse derivato, come molti altri della raccolta, da un più antico componimento greco, si discute un'ametista con Dioniso intagliata da Prometeo: piuttosto che del nome di un reale incisore, si tratta forse di un generico gioco sulla mancanza di previdenza nell'effigiare il dio del vino sulla pietra anti-ebbrezza per eccellenza (cfr. II. 4. 3).

4 Il nome di Cronio viene integrato da BASTIANINI-GALLAZZI 2001, 115 anche in Posidipp. 6, 2 AB (II. 3. 6. 1 *ad loc.*).

<b>Timante</b>	Posidipp. 5 AB
<b>Heros / Heron (?)</b>	Posidipp. 6 AB
<b>Trifone</b>	Adeo <i>AP IX</i> , 544
<b>Dioscuride</b>	<i>NH XXXVII</i> , 8 e <i>Svet. Aug.</i> 50, 1, 3

I più antichi incisori noti dalle fonti, Mnesarco e Teodoro, sono entrambi legati all'isola di Samo e la loro attività si colloca nel corso del VI secolo a. C. Il nome di **Mnesarco**<sup>5</sup> ci è stato tramandato non tanto per la sua attività di incisore ma piuttosto in quanto padre del filosofo Pitagora: Diogene Laerzio, che riporta la testimonianza di Aristosseno ed Ermippo, cita il suo nome e la sua professione solo per completare il quadro biografico del filosofo, senza riconoscergli alcun merito particolare<sup>6</sup>.

All'abilità di **Teodoro** figlio di Telecle di Samo è invece attribuito da Erodoto e Pausania l'intaglio di quella che possiamo considerare la più celebre gemma dell'antichità, ovvero il sigillo di Policrate<sup>7</sup>. Quanto alle caratteristiche di tale mitico sigillo, riscatto bastevole per compensare i pericoli della più sfacciata felicità, le fonti sono discordi: se Plinio, come si è visto, poteva ammirarlo incastonato in un corno d'oro nel tempio della Concordia e, seppure con un certo scetticismo, lo testimoniava liscio e di *sardonyx*<sup>8</sup>, per Erodoto e Pausania si trattava di uno

5 D. L. VIII, 1 riporta che l'incisore Mnesarco era samio secondo Ermippo (*FHG III*, 41), un tirreno per Aristosseno (*Aristox. fr.* 11a Wehrli). Secondo Neante di Cizico (*FGrHist* 84 F 29 *apud* Porph. *VP* 1), Mnesarco sarebbe stato originario di Tiro ma sarebbe stato un commerciante. Per aver portato un carico di grano nell'isola di Samo, afflitta da una grave carestia, sarebbe stato ricambiato con la cittadinanza onoraria. Neante riporta che secondo altri autori Mnesarco era un tirreno stanziato a Lemno, prima di trasferirsi a Samo e divenire cittadino di quella città.

6 Il *daktylioglyphos* Mnesarco sarebbe il padre di Pitagora secondo Ermippo, mentre secondo altre fonti, che Diogene non cita, padre di Pitagora sarebbe stato Marmaco (D. L. VIII, 1).

7 Per le fonti sull'anello di Policrate: POLLITT 1990, 215-216 (a cui va ora aggiunto Posidipp. 9 AB). Per l'episodio dell'anello di Policrate nelle varie fonti, in particolare nella *Naturalis Historia*: CITRONI MARCHETTI 2011, 147-171.

8 *NH XXXVII*, 4 e 8 su cui II. 1 *passim*.

smeraldo intagliato dal versatile artista samio. Il “Nuovo” Posidippo ci ha portato un’ulteriore testimonianza sul sigillo, ma la condizione pesantemente frammentaria dell’epigramma in questione<sup>9</sup> non permette di definire con chiarezza i caratteri della celebre gemma: un intaglio con una lira, forse, secondo alcune ipotetiche interpretazioni<sup>10</sup> che trovano sostegno in un passo di Clemente Alessandrino<sup>11</sup>. Tra le varie fonti sono solo Erodoto e Pausania a tramandare il nome dell’incisore, sempre che esso non sia andato perduto nelle lacune dell’epigramma posidippeo. Il poliedrico artista di Samo, celebre specialmente come innovatore in campo architettonico e scultoreo<sup>12</sup>, era anche particolarmente versato nella cesellatura<sup>13</sup> e nelle arti del piccolo: famosa era una sua quadriga, così minuscola, nonostante la perfezione dei dettagli, da poter essere coperta dalle ali di una mosca<sup>14</sup>.

Con un notevole salto temporale, le fonti scritte non tramandano il nome di nessun incisore fino all’epoca di Alessandro e all’età ellenistica, vera acme dell’arte delle gemme, alla quale risale il primo e più vivace interesse per le descrizioni di pietre intagliate e lavorate. Di **Pirgotele** e della sua problematica inclusione nel parimenti problematico “editto” di Alessandro si è già discusso nel capitolo precedente. Il suo nome è noto esclusivamente dai due passi pliniani e dai *Florida* di Apuleio, le uniche attestazioni dell’“editto” nella forma estesa che include anche la glittica. Plinio non è in grado di registrare nessuna gemma di quell’incisore che diventa, nella sua disamina, quasi l’incarnazione stessa della perfezione raggiunta dalla glittica accanto a pittura e scultura. Nemmeno il ritratto di Alessandro, evidentemente di grande qualità e prestigio, che Ottaviano adotta dopo le sfingi delle guerre civili viene da Plinio attribuito all’incisore prediletto del sovrano

---

9 Posidipp. 9 AB su cui II. 3. 6. 3 *ad loc.*

10 BASTIANINI-GALLAZZI 2001, 118.

11 Clem. Al. *Paed.* II, 11, 59.

12 Si veda POLLITT 1990, 27-28.

13 A lui si attribuiscono un cratere d’argento dedicato da Creso presso il santuario di Delfi (Hdt. I, 51) e un cratere d’oro appartenente al Gran Re, posto a poca distanza dalla famosa vite d’oro e pietre preziose che ne impreziosiva la stanza da letto (Ath. XII, 9).

14 *NH* XXXIV, 84 e Posidipp. 67 AB. Per un’interpretazione dei due testi: LAPINI 2007, 98-107.

macedone<sup>15</sup>. Gli si riconoscevano evidentemente più ritratti di Alessandro e, almeno a giudicare dalla testimonianza di Plinio, anche alcuni intagliati nello smeraldo<sup>16</sup>: considerate le motivazioni dell'editto, ovvero la tutela dell'immagine del sovrano, i ritratti di Pirgotele erano evidentemente ritenuti i più veritieri o comunque gli unici ufficialmente approvati da Alessandro, preoccupato di come le sue fattezze venivano tramandate ai posteri.

Subito dopo Pirgotele, Plinio nomina come massimi esperti dell'arte glittica Cronio e Apollonide, evidentemente attivi tra Pirgotele e Dioscuride, tra Alessandro e Augusto, senza ricordarne alcuna opera. Gli epigrammi di Posidippo permettono ora di situare almeno l'attività di **Cronio** presso la corte alessandrina di Tolomeo II o Tolomeo III. A tale artista Posidippo attribuisce nel suo settimo *lithikon* la lavorazione di una pietra color miele che, montata come pendente in una collana d'oro, andrà a posarsi sul candido seno di una ragazza di nome Niconoe<sup>17</sup> e quella, in Posidipp. 2 AB, di un oggetto che lo stato frammentario del testo non permette di identificare con sicurezza, ma che sembra consistere in una suppellettile da banchetto (un κέρας?) piuttosto che in un sigillo con un intaglio raffigurante tale contenitore<sup>18</sup>. Non solo un incisore dunque, come lascerebbe intendere Plinio, ma

---

15 STEWART 1993, 36 nota come tale ritratto probabilmente non recava alcuna firma, che altrimenti sarebbe stata nota a Plinio.

16 Nella forma proposta in *NH* XXXVII, 8, Alessandro avrebbe impedito a chiunque tranne che a Pirgotele di incidere il proprio ritratto *nello smeraldo*. Se Plinio ha attinto a una meno fortunata versione dell'editto che comprendeva anche la glittica (la stessa alla quale attingerà poi Apuleio, se non si ispirerà direttamente a Plinio: sulle riprese della *Naturalis Historia* nei *Florida* cfr. BERNO 2010, 699), forse la forma completa dell'editto riportata dalla sua fonte comprendeva un elenco dettagliato dei materiali nei quali i tre artisti, e solo loro, erano autorizzati a riprodurre le fattezze del sovrano: da questi Plinio avrebbe estrapolato la notizia sul materiale che gli interessava in quel contesto, lo smeraldo, falsando in parte il senso della sua fonte. O forse, se Plinio è stato il primo ad aggiungere Pirgotele alla coppia Apelle-Lisippo, era evidentemente a conoscenza di uno o più smeraldi con il ritratto di Alessandro intagliati da Pirgotele.

17 Per la discussione dell'epigramma: II. 3. 6. 1 *ad loc.* BASTIANINI-GALLAZZI 2001, 114 ritengono che Posidipp. 6 AB riguardi lo stesso gioiello di Posidipp. 7 AB (la destinataria è la medesima ragazza, Niconoe), e integrano quindi il nome di Cronio anche in Posidipp. 6, 2 AB: cfr. II. 3. 6. 1 *ad loc.*

18 Per la discussione dell'epigramma e dell'oggetto in esso descritto: II. 3. 6. 1 *ad loc.*



anche un gioielliere e un artista specializzato nelle suppellettili di lusso in minerali preziosi. **Timante** è il secondo artista il cui nome affiora dagli epigrammi di Posidippo, non noto da altre fonti: a lui si deve il *σάπειρον* destinato a Nicaia, fanciulla dagli scuri capelli<sup>19</sup>. È possibile che Posidippo riportasse il nome di un terzo incisore, **Heros** (o **Heron**), che secondo una plausibile interpretazione del sesto *lithikon* potrebbe essere l'artista che ha realizzato una seconda pietra per Niconoe: lo stato del testo non permette nemmeno di stabilire con sicurezza quali fossero le caratteristiche di questa pietra e in che cosa consistesse l'intervento dell'artista (presentava un intaglio con la figura di Iris? Si trattava di un prisma in grado di riflettere la luce sotto forma di arcobaleno?<sup>20</sup>).

Stabilita grazie a Posidippo una cronologia per Cronio, possiamo ragionevolmente ipotizzare che **Apollonide**, il cui nome non è tramandato da nessun'altra fonte e che Plinio nomina prima di Cronio, fiorì tra Pirgotele e il collega celebrato nei *Lithika*, di cui fu forse contemporaneo.

La morbidezza del tratto e il realismo della figura intagliata sono invece qualità dello stile di **Trifone**, incisore del berillo indiano con Galene descritto da Adeo in un epigramma tramandato dall'*Anthologia Palatina*<sup>21</sup>. La cronologia dell'artista è legata a quella, incerta, del poeta al quale è attribuito l'epigramma<sup>22</sup>. Nonostante le varie incertezze, sembra possibile che i componimenti di Adeo fossero inclusi nella *Corona* di Filippo, e una datazione dell'epigramma tra la metà e il terzo quarto del I

---

19 Per la discussione di Posidipp. 5 AB: II. 3. 6. 1 *ad loc.*

20 Oppure, secondo LIVREA 2002, 69, Heros, divinità tracia oggetto di un culto eroico, sarebbe il soggetto dell'incisione. Per la discussione di queste alternative: II. 3. 6. 1 *ad loc.*

21 Sull'epigramma: II. 4. 1.

22 AP IX, 544 fa parte di un gruppo di epigrammi attribuiti a un Adeo senza ulteriori specificazioni, mentre ad Adeo di Mitilene è ascritto AP VII, 305 e ad Adeo di Macedonia AP VI, 228. Non è chiaro se la paternità degli epigrammi di Adeo debba essere attribuita a uno solo dei due omonimi poeti o a entrambi. Per Adeo di Mitilene è possibile fissare una cronologia alla seconda metà del III secolo a. C., e Ath. XIII, 84 ne testimonia un interesse in campo artistico, in quanto autore di un trattato sulla statuaria. All'attraente prospettiva di attribuire a tale poeta l'epigramma sul berillo intagliato sarebbe di ostacolo la cronologia del componimento, che sarebbe confluito nella *Palatina* all'interno di un gruppo di epigrammi ordinati alfabeticamente dalla *Corona* di Filippo di Tessalonica: maggiori dettagli in GOW-PAGE 1968, II, 3, che raggruppano gli epigrammi dei vari Adeo nella loro edizione-ricostruzione della *Corona*.

secolo a. C. potrebbe essere avvalorata anche grazie alla cronologia di un raffinato cammeo firmato – probabilmente – dal medesimo incisore<sup>23</sup>.

Infine, **Dioscuride**, l'ultimo incisore in ordine cronologico di cui abbiamo notizia dalle fonti letterarie, e che appartenne a quella generazione di artisti che, al servizio dei potenti della tarda Repubblica e dei primi anni dell'Impero, portarono a Roma la grande tradizione glittica ellenistica che, fondendosi con quella etrusco-italica, informò gli eclettici caratteri della nascente glittica romana<sup>24</sup>. Nonostante la posizione di estremo prestigio di cui evidentemente godette in epoca augustea, l'incisore del sigillo di Augusto e dei suoi successori è ricordato solamente da Plinio e Svetonio<sup>25</sup>. Con l'eccezione di questo ritratto, che era ritenuto straordinariamente somigliante<sup>26</sup>, sembra che nessuno dei capolavori di Dioscuride - eccelsi a giudicare dagli intagli e dai cammei sopravvissuti - abbia suscitato l'interesse di qualche poeta o scrittore. Con lui e con l'età augustea si chiude la storia dell'arte glittica nota dalle fonti letterarie, che rimane così una storia dell'arte glittica interamente greca. Non mancheranno anche in seguito testi dedicati a pietre intagliate e lavorate, anche a prescindere dalle ricette di amuleti e pietre magiche<sup>27</sup>, ma in nessun caso verrà menzionato il nome di un artista.

## II. 2. 2 *Firme d'artista I: le firme di artisti noti dalle fonti letterarie*

Le fonti letterarie sono particolarmente poche nel tramandare nomi di artisti famosi dell'antichità, e pochi dettagli sono forniti quanto allo stile e alle peculiarità di ciascuno di loro. D'altra parte, oggi possediamo numerosissimi intagli e cammei corredati dalla firma di artisti ricordati da Plinio o da altre fonti. Già dal Rinascimento e ancor più in seguito alla pubblicazione delle *Gemmae antiquae caelatae* del barone Philipp von Stosch, fu motivo di enorme vanto per i

23 Su cui II. 2. 2. Per una discussione del problema: PRIoux 2012.

24 Abbiamo accennato a queste problematiche in I. 3. 3. 4.

25 NH XXXVII, 9 e Svet. Aug. 50, 1, 3.

26 NH XXXVII, 9: *quique divi Augusti imaginem simillime expressit, qua postea principes signant, Dioscurides.*

27 Su cui III. 3.

collezionisti di antichità poter sfoggiare nelle proprie dattiloteche gemme firmate, soprattutto se riconducibili a qualche artista celebrato dalle fonti letterarie<sup>28</sup>. Di fronte a una così esuberante domanda, come è naturale artisti e falsari si sono entusiasticamente adoperati nell'offrire ai clienti un enorme numero di intagli antichi anonimi il cui prestigio e il cui prezzo venivano esponenzialmente accresciuti dall'aggiunta delle firme più richieste, nonché copie e creazioni moderne à l'antique corredate dalle firme dei grandi incisori del passato. In molti casi, anche con le più moderne tecnologie non è agevole distinguere nella cospicua massa di gemme firmate le molte spurie dalle poche genuine<sup>29</sup>. Per questo motivo e per l'insondabile naufragio di testimonianze letterarie e *realia* archeologici, cercare nelle gemme firmate conferme o smentite della fama, dello stile e delle iconografie predilette dai maestri incisori citati nelle fonti letterarie e viceversa si è sempre rivelata una tentazione tanto allettante quanto potenzialmente pericolosa.

Di **Pirgotele, Apollonide e Cronio** si contano numerosissime firme, su gemme antiche e recenti, ma nessuna sembra sicuramente autentica<sup>30</sup>.

---

28 Sulla fortuna del volume di Philipp von Stosch, *Gemmae antiquae caelatae, sculptorum nominibus insignitae ad ipsas gemmas, aut earum ectypos delineatae et aeri incisae*, Amstelaedami 1724: *e. g.* WHITELEY 1999. Celebre il caso della collezione del principe polacco Stanisław Poniatowski (1754-1833), ricca di duemilaseicoundici esemplari, che si rivelò composta da "falsi" opera di alcuni abili intagliatori moderni che nella stragrande maggioranza dei casi avevano nobilitato le gemme con l'apposizione della firma di un incisore famoso, come la corniola con il taglio del nodo di Gordio che reca la firma ΔΙΟΣΚΟΥΠΙΔΟΥ (Losanna, collezione privata) o la corniola con Capaneo fulminato da Zeus davanti alle mura di Tebe e attribuita alla mano di Giovanni Calandrelli (1784-1853) e recante anch'essa la firma dell'incisore di Augusto (Malibu, Getty Villa, 83. AL. 257. 9), o in alternativa con quello di un incisore noto da altri intagli firmati originali, come l'ametista raffigurante le ninfe che lavano il cavallo Arione e recante il nome di ΓΝΑΙΟΣ (Giappone, collezione privata), accanto a nomi scelti tra quelli di figure storiche e mitologiche dell'antichità classica. Per la collezione Poniatowski: *e. g.* WAGNER 2008.

29 Sulla passione dei collezionisti per gemme legate a illustri personaggi del passato: *e. g.* ZWIERLEIN DIEHL 2005, 322-329 e 2007, 279-280. RICHTER 1973-1974, 635-638 esemplifica attraverso alcuni casi di studio le difficoltà e i possibili indizi che possono suggerire l'autenticità o meno di un intaglio. Cfr. anche RICHTER 1956, XLII.

30 Il dibattito sembra aperto solo su una gemma firmata ΑΠΟΛΛΩΝΙΔΟΥ, una corniola frammentaria con un toro appartenuta alla collezione Stosch di cui si conserva a Würzburg un

La mancanza di genuini esemplari firmati non è stata però di ostacolo ai numerosi tentativi di ricondurre ai tre incisori intagli anonimi di ottima qualità. Quanto a Pirgotele, è molto probabile che, qualora sia sopravvissuto ad Alessandro, la sua perizia sia stata molto ricercata dai diadochi, così desiderosi di associarsi idealmente al sovrano tanto da adottarne l'iconografia. È probabile che l'incisore di corte fosse coinvolto anche nel disegno di conî monetali<sup>31</sup>, e a più riprese si sono fatte risalire alla sua influenza le prime emissioni di Lisimaco, raffiguranti Alessandro con le corna di Ammone<sup>32</sup>, assieme a un intenso ritratto del sovrano intagliato su una rara tormalina<sup>33</sup>.

---

calco in vetro. ZWIERLEIN DIEHL 1986, 95-97, nr. 142 data l'intaglio originario, di ottima qualità, tra la fine del II e l'inizio del I secolo a. C. e riconosce nel manufatto quel che resta dell'unica opera a noi giunta dell'Apollonide ricordato da Plinio: *contra* ZAZOFF 1983b, 29, n. 88, che include le gemme tra i "neuzeitliche oder umstrittene Stücke". Il nome di Apollonide, al genitivo e in latino, compare tracciato in grandi caratteri su un'ametista raffigurante la testa di un sileno conservata a Londra presso il British Museum (WALTERS 1926, nr. 1570): RICHTER 1973-1974, 632-633 riconosce nell'iscrizione latina una firma di possesso piuttosto che quella dell'artista, che avrebbe firmato in greco e in un formato meno invadente.

31 Alessandro non si fece mai raffigurare sulle monete coniate durante il suo regno, ma è possibile che Pirgotele sia stato coinvolto nella realizzazione dei suoi primi conî monetali raffiguranti Eracle (sulla sottile auto-identificazione di Alessandro con Eracle: POLLITT 1986, 26). Per il ritratto di Alessandro sulle monete del sovrano macedone e dei suoi primi successori: MØRKHOLM 1991, 27-29.

32 BOARDMAN 1970, 360.

33 Oxford, Ashmolean Museum, 1892. 1499. Nella tormalina, che non sembra di molto successiva alla morte del sovrano (*e. g.* PLANTZOS 1999, 60), si è voluta rintracciare, se non la mano di Pirgotele, perlomeno l'influenza diretta dei ritratti di Alessandro da lui realizzati. Presenta un'indecifrabile e minuscola iscrizione, verosimilmente in brahmi, e si sono a più riprese evidenziate somiglianze con le monete di Lisimaco. BOARDMAN 1970, 360 non esclude che possa trattarsi di un intaglio effettivamente realizzato da Pirgotele (seppure l'iscrizione orientale complicherebbe notevolmente la questione). Secondo le ipotesi più recenti, la tormalina si ispira alle monete di Lisimaco, mentre si ritiene meno probabile un archetipo (pirgoteleo?) comune sia alle monete che alla gemma (ZAZOFF 1983a, 199-200; PLANTZOS 1999, 60 e STEWART 1993, 321-322). La gemma, con la sua iscrizione brahmi, potrebbe essere legata al clima di convivenza tra Greci e Indiani che caratterizzò i regni di Chandragupta (che incontrò Alessandro nel 326/325 a. C.) e del nipote Ashoka (BOARDMAN 1970, 360 e STEWART 1993, 322-323).

All'unica firma autentica di **Trifone**<sup>34</sup>, protagonista dell'epigramma di Adeo, si è già accennato in precedenza: si tratta di un cammeo in onice<sup>35</sup> raffigurante le nozze mistiche di Eros e Psiche, datato tra la fine dell'età repubblicana e la prima età imperiale (**Fig. 59**)<sup>36</sup>. Nello spazio sovrastante la scena, in eleganti e minutissimi caratteri, si legge ΤΡΥΦΩΝ ΕΠΙΟΙΕΙ. La possibilità che la firma sia stata aggiunta al cammeo in età moderna su ispirazione dell'epigramma conservato dall'*Anthologia Palatina* è esclusa: il cammeo firmato da Trifone è infatti dettagliatamente descritto in un documento del 1572<sup>37</sup>, con ben due secoli di anticipo rispetto alla prima edizione parziale dell'*Anthologia Palatina*, il cui manoscritto per tutto il Rinascimento ebbe una circolazione estremamente limitata e dalle dinamiche in parte ancora oscure. La bella pietra potrebbe dunque davvero risalire allo stesso incisore del berillo con Galene<sup>38</sup>. Il cammeo di Trifone appare stilisticamente e

34 Non mancano gemme sicuramente moderne, come quelle citate da BOARDMAN-SCARISBRICK-WAGNER-ZWIERLEIN DIEHL 2009, 31.

35 Boston, Museum of Fine Arts, 99. 101. Sul cammeo: RICHTER 1971, 150, nr. 706; ZWIERLEIN DIEHL 2005, 342 e 2007, 113 e fig. 442, con ricca bibliografia precedente; BOARDMAN-SCARISBRICK-WAGNER-ZWIERLEIN DIEHL 2009, 30-34.

36 Metà del I secolo a. C. per VOLLENWEIDER 1966, 36-37 e MICHELI 2008, I secolo d. C. per BOARDMAN-SCARISBRICK-WAGNER-ZWIERLEIN DIEHL 2009, 31 e 34.

37 Il testo è stato rintracciato da MICHELI 2008, che può così riconoscere in *Sentinum* il luogo di rinvenimento del celebre cammeo. Alla studiosa si deve un'accurata ricostruzione (da integrare a quella di BOARDMAN-SCARISBRICK-WAGNER-ZWIERLEIN DIEHL 2009, 30-35) della storia collezionistica del cammeo, che passò anche tra le mani di Pieter Paul Rubens e di George, III duca di Marlborough, e la cui fama fu accresciuta da numerose pubblicazioni e dalle creazioni delle manifatture Wedgwood. Si tratta di una dissertazione sull'avifauna dell'Appennino marchigiano stilata dal medico Costanzo Felici per Ulisse Aldrovandi e conservata presso il Fondo Aldrovandi della Biblioteca Universitaria di Bologna, Ms. 688 (cc. 1r-24v). Parlando dei colombi, inaspettatamente il medico si sofferma a descrivere la simbologia matrimoniale dell'uccello e, di qui, il cammeo di *Sentinum*, sul quale Eros stringe al petto un colombo.

38 Un secondo cammeo, non firmato, sarebbe da attribuire alla mano di Trifone per le strette somiglianze stilistiche e contenutistiche (VOLLENWEIDER 1966, 37): si tratta di un esemplare (Firenze, Museo Archeologico Nazionale, 14440), raffigurante quattro eroti che sollevano a fatica la grande clava di Eracle, mentre un quinto si tuffa dentro uno *skyphos*. A esso si potrebbe aggiungere un terzo cammeo frammentario (collezione Beverley, Alnwick Castle: VOLLENWEIDER 1966, 37, n. 68). Come nota PRIOUX 2015, 59, 60-61 e 64, sembra improbabile che la firma "ΤΡΥΦΩΝ" sul cammeo possa essere sì antica ma intrinsecamente falsa, come le

tematicamente affine ad alcuni cammei firmati o attribuibili a un altro proficuo intagliatore di età augustea, Sostrato<sup>39</sup>. Per entrambi gli artisti è stato proposto un legame con la corte alessandrina degli ultimi Lagidi e, in seguito, con la corte augustea<sup>40</sup> dove – in via ipotetica – i due artisti potevano essere giunti al seguito di importanti personaggi della famiglia tolemaica quali Alessandro Helios e Cleopatra Selene. I soggetti di questi cammei, improntati a tematiche dionisiache ed erotiche, ben si accorderebbero alla propaganda d'ispirazione dionisiaca adottata da Marco Antonio<sup>41</sup>, che potrebbe essere stata sfruttata in seguito anche dalla figlia Cleopatra Selene. Andata in sposa al sovrano di Mauretania Giuba II dopo essere stata cresciuta a Roma dalla sorella di Augusto, Ottavia, la regina sarebbe stata desiderosa di sottolineare anche in questo modo il suo legame con la stirpe Lagide da un lato e con l'illustre genitore dall'altro<sup>42</sup>. Anche l'intaglio con Galene descritto da Adeo potrebbe risalire a questa nostalgica regina: la bella nereide, intenta a placare le acque del mare in tempesta, ben si adatterebbe alla propaganda tolemaica, che presentava i sovrani come dominatori dei mari<sup>43</sup>.

Quanto a **Dioscuride**, invece, la fama di cui ha goduto in tempi antichi e moderni si rispecchia nell'imponente mole di intagli e cammei che recano il suo nome. Purgato dai numerosi esemplari sicuramente moderni, il *corpus* di gemme firmate

---

moltissime "firme" di Prassitele, Fidia, Policleto che in ogni epoca furono apposte a sculture di ogni tipologia e qualità da artisti anonimi che volevano così nobilitare il proprio lavoro (sul fenomeno: II. 2. 4): l'epigramma di Adeo e la firma sul cammeo di Boston sono infatti le uniche attestazioni del nome dell'incisore pervenuteci dall'antichità, e la sua figura non assurse mai, con ogni evidenza, al medesimo rango di quegli artisti il cui nome era ritenuto conveniente "falsificare".

39 VOLLENWEIDER 1966, 32-36.

40 Sulla possibilità che Sostrato fosse attivo alla corte augustea: SPIER 1992, 154.

41 Riguardo al cammeo di Boston, MICHELI 2008 ipotizza che possa essere stato realizzato in occasione delle nozze di Marco Antonio e Fulvia, adombrati nei mitici personaggi dell'intaglio, e spiega la sua presenza a *Sentinum* come conseguenza di un dono di Fulvia a qualche suo partigiano locale o di un riscatto versato dalla donna in fuga dopo la sconfitta di Perugia.

42 Su questi aspetti, PRIOUX 2015, che ipotizza la commissione e la composizione di cicli di *lithika* da parte rispettivamente di Cleopatra Selene e Polemone (I o II) del Ponto, entrambi sovrani clienti di Roma, ai quali si potrebbero far risalire quasi tutti gli epigrammi litologici confluiti nell'*Anthologia Palatina* dalla *Corona* di Filippo di Tessalonica (cfr. II. 4. 8, n. 90).

43 PRIOUX 2015, 66.

dall'incisore di Augusto ammonta a circa una dozzina di esemplari (**Fig. 60**)<sup>44</sup>, seppure non ci sia pieno accordo tra gli studiosi sull'effettiva genuinità di alcuni di essi<sup>45</sup>. Quanto ai soggetti raffigurati, si registra una spiccata preferenza per temi mitologici e tipi statuari dell'arte greca, in particolare per capolavori del V secolo a. C. In ogni caso, nessuna delle opere pervenuteci può essere direttamente collegata ad Augusto e al suo *entourage*. I soggetti e lo stile di questi intagli risentono di un forte classicismo, eppure Plinio, solitamente così parco di informazioni stilistiche sulle gemme che descrive, insiste sul realismo del ritratto che il celebre incisore

---

44 Il "canone" degli intagli autentici firmati da Dioscuride varia da studioso a studioso (VOLLENWEIDER 1966, 56-64 ne descrive nove; RICHTER 1971, 142-144 dieci, nrr. 664-673; ZAZOFF 1983a, 316-317 otto; ZWIERLEIN DIEHL 2007, 117-118 cinque, nrr. 460, 462, 464, 466, 467, pur rimanendo in dubbio su un sesto, nr. 459), ma un certo accordo sembra sussistere su un discreto numero di pezzi. Si tratta di: una corniola con Diomede (Chatsworth, collezione Duca di Devonshire, VOLLENWEIDER 1966, pl. 62.1; RICHTER 1971, nr. 664; PLANTZOS 1999, nr. 624; ZWIERLEIN DIEHL 2007, Abb. 464); corniola con busto di Io (Firenze, Museo Archeologico Nazionale, VOLLENWEIDER 1966, pl. 93.3; RICHTER 1971, nr. 671; ZWIERLEIN DIEHL 2007, Abb. 467); corniola con Bellerofonte e Pegaso (Boston, Museum of Fine Arts, 27.737, VOLLENWEIDER 1966, pl. 68. 6; RICHTER 1971, nr. 669 ; ZWIERLEIN DIEHL 2007, Abb. 460); corniola con Achille (Napoli, Museo Archeologico Nazionale, 254, VOLLENWEIDER 1966, pl. 63. 1, 3, 4; RICHTER 1971, nr. 666); corniola con Hermes (Cambridge, Fitzwilliam Museum, CG 165, VOLLENWEIDER 1966, pl. 66. 1-2; RICHTER 1971, nr. 667); corniola con Hermes (collocazione sconosciuta, già Londra, British Museum, Medieval Department, VOLLENWEIDER 1966, pl. 66. 3, 4; RICHTER 1971, nr. 668); frammento con resti di una figura femminile e di una maschile (collocazione sconosciuta, VOLLENWEIDER 1966, pl. 68. 7; RICHTER 1971, nr. 670); ametista con busto di Demostene (collezione privata, VOLLENWEIDER 1966, pl. 57. 1; RICHTER 1971, nr. 672; ZWIERLEIN DIEHL 2007, Abb. 466). Dubbi il vetro con busto di Amazzone (Catania, collezione Pappalardo, RICHTER 1971, nr. 673), il cristallo di rocca con Nike (Providence, Museum of Art, Rhode Island School of Design, Museum Appropriation Fund 25.094, forse moderno: PLANTZOS 1999, nr. 459), l'ametista frammentaria con testa di Eracle/Onfale (già collezione Beverley, la cui autenticità è stata messa in dubbio ma in ultimo difesa da SPIER 1991, 91, n. 2, cfr. anche PLANTZOS 1999, nr. 397). Tra le gemme genuine firmate da Dioscuride si annovera anche un cammeo raffigurante Eracle in lotta con Cerbero (Berlino, Antikensammlung, FG 11062, RICHTER 1971, nr. 665; ZWIERLEIN DIEHL 2007, Abb. 462).

45 VOLLENWEIDER 1966, 56-64; RICHTER 1971, nrr. 664-673; ZAZOFF 1983a, 316-317; PLANTZOS 1999, 96-97; ZWIERLEIN DIEHL 2007, 117-119.

realizzò come ultimo e definitivo sigillo dell'imperatore. Se non ci è pervenuto alcun ritratto di Augusto ricollegabile a Dioscuride, sono noti alcuni ritratti realizzati da un maestro che sembra aver lavorato anch'egli per l'imperatore e la sua corte, Solone, contemporaneo forse di poco più anziano rispetto a Dioscuride. Un intaglio frammentario di agata, attribuibile a Solone con un buon grado di probabilità, raffigura un Augusto dai tratti estremamente idealizzati ma inequivocabili equipaggiato con il caduceo di Hermes (**Fig. 61**)<sup>46</sup>, in *pendant* con un'Artemide (o Afrodite) che forse presenta le fattezze della sorella Ottavia<sup>47</sup>. Forse anche il ritratto di Augusto intagliato da Dioscuride adottava i medesimi criteri di quelli del collega Solone, e in tal caso Plinio apprezzerrebbe l'immediata riconoscibilità dell'imperatore che traspariva attraverso la patina idealizzante tipica dell'arte augustea<sup>48</sup>. Se l'attribuzione, a più riprese proposta<sup>49</sup>, della celebre Gemma Augustea<sup>50</sup> a Dioscuride cogliesse nel segno, potremmo immaginare i tratti di Augusto sul suo terzo sigillo molto simili a quelli dell'algida effigie dell'imperatore intagliata sull'insigne cammeo.

L'incisore di Augusto doveva godere, come è naturale, di una notevole fama se ben tre incisori, Erofilo, Illo ed Eutiche, decisero di firmare i loro cammei e i loro intagli, tutti di eccelsa qualità, dichiarandosi orgogliosamente figli (o allievi) di Dioscuride<sup>51</sup>.

---

46 BOARDMAN 1968, 19, pl. 7. Sullo stile di Solone: SPIER 1991, 94-95.

47 Londra, British Museum, 2001, 0301.1 (Ottaviano) e 1954, 1106.1 (Ottavia?).

48 Cfr. PLANTZOS 1999, 97: "Pliny (...) comments the 'excellent likeness' in which the emperor's portrait was rendered by the master. Is this an indication of Dioskourides' versatility which enabled him to combine classicizing and realistic styles, or (more likely) a confirmation that idealism was thought to be powerful in the days of Augustus and long after that?"

49 Già FURTWÄNGLER 1900, II, 258.

50 Vienna, Kunsthistorisches Museum, Antikensammlung, IXa 79.

51 Sui tre incisori cfr. *e. g.* VOLLENWEIDER 1966, 65-73. Erofilo firma un ritratto di Augusto o Tiberio (Vienna, Kunsthistorisches Museum, Antikensammlung, IX A 30), Illo, che firma vari esemplari solo con il suo nome (RICHTER 1971, nrr. 707-716, forse anche 717), si dichiara figlio di Dioscuride su un cammeo raffigurante il busto di profilo di un giovane satiro (Berlino, Antikensammlung, FG 11063), Eutiche firma un celebre cristallo di rocca con il busto di Atena (Berlino, Antikensammlung, FG 2305) dichiarando di provenire da Ege (Cilicia) e indicando così una possibile patria anche per il padre/maestro Dioscuride e per i fratelli/colleghi. SQUIRE



A riprova del dirompente fenomeno moderno della produzione di intagli firmati con i grandi nomi tramandati da Plinio e dalle fonti, **Timante**, il cui nome ai vertici della glittica antica è stato rivelato solo nel 2001 con la pubblicazione del Posidippo di Milano, non ha avuto nemmeno la soddisfazione di veder aggiungere la sua firma a qualche gemma sette od ottocentesca.

### II. 2. 3 *Firme d'artista II: come e perché firmare una gemma*

A fronte della frequenza di grandi nomi della pittura e della scultura nelle fonti scritte, questa relativa penuria di nomi di incisori sembrerebbe anch'essa indicare che l'*ars* glittica si poneva su un piano diverso rispetto a quello delle altre *artes* e che la gemma incisa non aveva forse lo stesso *status* artistico di un dipinto o di una scultura, forse anche in virtù della funzione - almeno in parte - pratica dei sigilli e del loro uso personale. Eppure, gli epigrammi di Posidippo sui gioielli di Nicaia e Niconoe certo dimostrano che il nome di un celebre artista era motivo di pregio per una gemma (o un gioiello), tanto da accrescerne l'attrattiva per chi la offriva o la riceveva in dono<sup>52</sup>.

Passando dalle fonti scritte alla concretezza dei materiali, si contano decine di gemme che recano la firma dell'artista: in totale sono stati individuati circa una sessantina di nomi<sup>53</sup>. La firma dell'intagliatore sembra più diffusa di altri tipi di iscrizione, come il nome del possessore o motti e messaggi legati alla funzione della gemma e al significato emotivo che il possessore (o il donatore) le riconosceva<sup>54</sup>.

2013, 384-385 ipotizza però che i tre incisori potessero essersi solo "appropriati" del nome del famoso incisore di Augusto, senza avere effettivi legami di parentela con lui.

52 Sugli epigrammi: II. 3. 6. 1 *ad locc.*

53 RICHTER 1956, XXXI-XLI; VOLLENWEIDER 1966, 139-141 (gemme tardorepublicane e augustee); RICHTER 1968, 14-19 e 1971, 129-135; GUARDUCCI 1974, 515-530; ZAZOFF 1983a, 439-440; ZWIERLEIN DIEHL 2005 e 2007, 549-550; MARVIN 2008, 186-194.

54 Anche gli epigrammi di Posidippo sulle gemme di Nicaia e Niconoe potrebbero fare riferimento a un'iscrizione effettivamente presente sulla pietra (o forse sul gioiello in cui è incastonata) nella quale, oltre al nome dell'incisore, poteva comparire anche quello degli altri personaggi ricordati negli epigrammi, ovvero il donatore e la destinataria del prezioso regalo. Questo sia che gli epigrammi fossero stati composti per un'occasione reale (PARSONS 2002, 131 e LELLI

Certamente, quando viene riportato il solo nome al nominativo o al genitivo<sup>55</sup>, non è agevole stabilire se si tratti di quello dell'incisore o del proprietario del sigillo. Ma che il nome sia quello dell'artista è talvolta garantito dall'occorrenza della medesima firma su più gemme con caratteristiche stilistiche omogenee o da formule più estese nelle quali al nome si accompagnano varie forme del verbo ποιέω, oppure ἔργον accanto al nome al genitivo<sup>56</sup>. Limitate in epoca arcaica e classica<sup>57</sup>, le firme si intensificano in epoca ellenistica<sup>58</sup> e poi romana<sup>59</sup>, sebbene le gemme firmate rimangano sempre nettamente minoritarie rispetto a quelle anonime<sup>60</sup>. Il periodo di maggior diffusione di gemme firmate sembra coincidere con gli inizi della glittica romana e con il suo periodo di massima vivacità e originalità (o con gli ultimi sviluppi della glittica ellenistica, che dir si voglia)<sup>61</sup>, tra il I secolo a. C. e il I secolo d. C.<sup>62</sup>, con una speciale concentrazione nel I secolo a. C.<sup>63</sup>.

---

2004a, 84-85) e che quindi si trattasse di autentici gioielli, sia che le pietre esistessero solo nella fantasia dell'autore e del lettore (*e. g.* GASSER 2015, 24). Alcuni esempi di dediche incise su gemme offerte in dono in GUARDUCCI 1974, 526-530 e, per i cammei, in HENIG 1993, 28-32.

55 Il genitivo sottintenderebbe ἔργον nel caso dell'artista (GUARDUCCI 1974, 517) e un termine riferito al sigillo, come σῆμα, nel caso del proprietario (per σῆμα come termine che designa il sigillo su alcune gemme "parlanti": PLANTZOS 1999, 18). Si ritiene generalmente che in presenza di un nome al nominativo o al genitivo senza ulteriori specificazioni si possa riconoscere il nome del proprietario nelle iscrizioni più grandi e poste in posizione preminente, mentre l'artista apporrebbe la propria firma in posizioni meno evidenti e in caratteri più minuti (RICHTER 1956, XXXII). Questo è il caso dello scaraboide appartenente a Mike, il cui nome al genitivo è più grande e più evidente della firma di Dexameno al nominativo: il nome della proprietaria identifica la nobile signora seduta intenta ad ammirarsi in uno specchio retto da un'ancella (calcedonio blu, Cambridge, Fitzwilliam Museum, CG 53, BOARDMAN 1970, 195-196; HURWIT 2015, 35). Il più delle volte è però impossibile esprimersi con sicurezza in base a questi criteri: HURWIT 2015, 34.

56 *E. g.* RICHTER 1956, XXXI.

57 Si veda l'elenco di firme di età arcaica e classica di RICHTER 1968, 17-18.

58 Un elenco in RICHTER 1968, 18-19.

59 RICHTER 1971, 131-135.

60 GUARDUCCI 1974, 517.

61 Sull'appropriazione, da parte dell'arte romana tardorepubblicana e altoimperiale, di temi, soggetti e iconografie propri dell'arte greca, almeno SETTIS 1989.

62 GUARDUCCI 1974, 521.

63 SPIER 1991, 91. Per una panoramica sulle caratteristiche e le problematiche della glittica a

Le gemme intagliate e i grandi “cammei di stato” retaggio delle corti ellenistiche, specialmente tolemaica, furono intensamente sfruttati a fini propagandistici dai personaggi coinvolti nelle vicende che segnarono l'avvento dell'Impero e l'affermazione del Princeps e del suo *entourage*<sup>64</sup>. La maggior parte degli intagli di alta qualità, a carattere sia ufficiale che personale, risalgono oltre che all'età ellenistica proprio a questo periodo, mentre dalla fine del I secolo d. C. si diradano gradualmente a vantaggio di intagli corsivi e seriali e soggetti banali e ripetitivi<sup>65</sup>: all'epoca di Plinio, dunque, nell'arte di intagliare le gemme stava per (o forse iniziava già a) manifestarsi una certa stanchezza, che forse si riflette, in qualche modo, nella sua storia dell'arte mancata. Non dev'essere dunque da imputare esclusivamente al caso il fatto che le firme di incisori pervenuteci non scendano oltre la fine del I secolo d. C.<sup>66</sup>: il periodo in cui la firma dell'artista fu evidentemente apprezzata come un valore aggiunto alla gemma si arresta poco dopo la fine dell'età augustea. La voga delle firme coincide con l'epoca delle produzioni di alto livello realizzate su commissione, spesso ispirate a tipi statuari greci, mentre con il passare del tempo, a fronte di una maggiore diffusione di gemme e intagli fra più ampi strati della popolazione, si assiste alla comparsa di soggetti più semplici e ripetitivi, di varia qualità, destinati a clienti occasionali<sup>67</sup>, e le firme conseguentemente si diradano. Le uniche commissioni di un certo livello rimangono quelle di corte, e continua la tradizione ellenistica dei grandi cammei destinati a celebrare la famiglia imperiale: con il IV secolo e l'età tardoantica, al prestigio del privilegiato connubio tra *materia* e *ars* delle pietre preziose si affiancherà quello di altri materiali, come l'avorio e l'argento<sup>68</sup>.

---

Roma nel I secolo a. C.: TOSO 2007, 3-8.

64 Sulla propaganda “glittica” tra l'età tardo repubblicana e augustea: SENA CHIESA 1989b, 2002b e 2003.

65 SENA CHIESA 2003, 414-416.

66 RICHTER 1971, 130-131 individua questo lasso temporale per le gemme romane firmate, tra la fine della Repubblica e il I secolo d. C. In molti casi è possibile datare gli anni di attività degli artisti in base ai personaggi pubblici di cui firmano il ritratto.

67 SENA CHIESA 2003, 416.

68 SENA CHIESA 2003, 417.

Il problema delle firme e, di conseguenza, quello dell'(auto)considerazione dell'artista nell'antichità è tutt'ora oggetto di studio e di accesi confronti. Il problema è ampio e complesso, perché allo stesso tempo coinvolge quello dell'identità socioeconomica dell'artista e soprattutto si intreccia all'annoso dibattito sullo statuto dell'arte nell'antichità greco-romana, sulla sua autonomia estetica, sul suo rapporto di identità o meno con la tecnica artigiana, e sulla possibilità stessa di parlare di "arte" per il mondo antico<sup>69</sup>. All'interno di questo dibattito, ancora ben lungi da una ferma conclusione, riguardo alle firme "d'artista" sono state privilegiate specialmente due classi di materiali, la scultura e la ceramica<sup>70</sup>. Le firme su gemme sono saltuariamente indagate a integrazione e confronto dei fenomeni riscontrabili per queste due classi principali<sup>71</sup>. Ci sono però alcune differenze sostanziali tra scultura, ceramica e glittica che rendono problematico considerare il fenomeno delle firme sui tre distinti *media* secondo una prospettiva unitaria. Innanzitutto l'entità del campione disponibile per la glittica ha subito la decisiva influenza di circostanze esterne che rischiano di falsare la corretta percezione del fenomeno nei confronti di altre classi di materiali: il destino decisamente più conservativo delle gemme intagliate e dei cammei rispetto ad altre tipologie di materiali deve aver influito notevolmente sulla percentuale di esemplari firmati oggi indagabili<sup>72</sup>. Inoltre, l'incisione su un intaglio è permanente, mentre possiamo aver perso ogni traccia di iscrizioni e firme su altri materiali, come il marmo, degradate nel tempo qualora fossero solo dipinte.

Le differenze più pregnanti tra queste classi di materiali si collegano però ai diversi statuti e alle diverse funzioni loro riconosciuti. Se già possono esserci difficoltà nel

69 Come accennato in II. 1.

70 Sulle firme d'artista, si vedano per esempio TOYNBEE 1951; TANNER 2006, 153-154; VIVIERS 2006; STEWART 2008, 14-18; OSBORNE 2010; MULLER DUFEU 2011, 110-117; VOLLKOMMER 2015, 111-117; HURWIT 2015. VIVIERS 2002, ricostruendo il peculiare caso del tesoro dei Sifni a Delfi, riconosce nella firma d'età arcaica non tanto una "rivendicazione artistica" dovuta all'arbitrio di chi ha realizzato l'opera quanto un riconosciuto valore aggiunto all'opera realizzata, valore che in questo caso l'artista avrebbe voluto negare ai suoi committenti, forse colpevoli di non avergli corrisposto il giusto compenso per il suo lavoro.

71 Così OSBORNE 2010, 242-243, che fonda gran parte della propria analisi su sculture e ceramiche.

72 SETTIS 1986, 478. Cfr. I. 3. 1.

considerare assieme sculture e ceramiche<sup>73</sup>, intagli e cammei si distinguono per la loro appartenenza alla sfera più intima e individuale, sebbene con ampi risvolti legali, politici e sociali, in particolare per gli intagli destinati alla funzione di sigillo personale. La presenza del nome di un'altra persona su di un oggetto così legato all'individualità del possessore, che se ne serve come "firma" per esprimere il proprio assenso e impegno in documenti e contratti o per garantire l'autenticità di lettere o l'integrità di beni affidati alla cura altrui<sup>74</sup>, è qualcosa di profondamente diverso rispetto al nome dell'artista aggiunto accanto a quello del dedicante sulla base di una scultura votiva o, soprattutto, di un ceramografo su suppellettili da banchetto. Inoltre, nel ristretto spazio della gemma, la firma assume una posizione di grande visibilità, anche quando l'artista riesce a tracciarla in caratteri minutissimi e in una posizione secondaria<sup>75</sup>.

---

73 La firma d'artista su una scultura destinata a eternare pubblicamente la fama di un atleta, di un defunto, di un eroe o a celebrare una divinità (e con essa l'individuo o il gruppo sociale committente) doveva certo avere un peso diverso rispetto alle firme di vasai e ceramografi su recipienti destinati a una funzione pratica e domestica a carattere semiprivato, oggetti potenzialmente effimeri e teoricamente privi di pretese artistiche in senso "forte", la cui abnorme importanza negli studi moderni è alquanto anacronistica rispetto all'antichità (su questo punto *e. g.* LAPATIN 2015, 9-10).

74 In particolare PLATT 2006 e 2007, 96-98.

75 Come Pergamo, la cui firma ΠΕΡΓΑ(ΜΟΣ) segue elegantemente le curve della benda di un berretto frigio all'interno della quale è effigiata, scomparendo in parte dietro al collo della testa maschile che la indossa (scarabeo di corniola, tardo V secolo a. C., San Pietroburgo, Hermitage, ZAZOFF 1983a, 139; BOARDMAN 1970, 201 e 290; HURWIT 2015, 36), o Gaio, che firma ΓΑΙΟΣ ΕΠΟΙΕΙ all'interno del collare del cane Sirio su di un intenso granato (100 a. C. circa, Boston, Museum of Fine Arts, 27. 734, RICHTER 1971, nr. 655; PLANTZOS 1999, 99, nr. 709; ZWIERLEIN DIEHL 2007, 77-78; BOARDMAN-SCARISBRICK-WAGNER-ZWIERLEIN DIEHL 2009, 139, nr. 293; LAPATIN 2015, 246, nr. 91). Quando la firma non si limita al nome ma include anche altri elementi, come verbi riferiti alla realizzazione del manufatto e/o patronimico e/o etnico, essa assume una posizione di ancor maggiore rilievo, come avviene per esempio nel celebre scaraboide con airone firmato da Dexameno di Chio (calcedonio blu, V secolo a. C., da Kerch, Crimea, San Pietroburgo, Hermitage, YU. O. 24, LAPATIN 2015, 244, nr. 84 con bibliografia precedente) o nel cristallo di rocca con il busto di Atena firmato da Eutiche, figlio di Dioscuride, di Ege (su cui *supra* n. 51, ZWIERLEIN DIEHL 1969, 169-171, nr. 456; GUARDUCCI 1974, 521-522; ZAZOFF 1983a, 317, con bibliografia precedente; ZWIERLEIN DIEHL 2007, 119-120).

Dal punto di vista pratico, si può ipotizzare che la presenza del nome dell'artista servisse da garanzia dell'unicità del sigillo, prerogativa teoricamente indispensabile del suo valore legale e tutelata da apposite leggi anticontraffazione a quanto pare facilmente aggirabili<sup>76</sup>. Un'unicità che possiamo immaginare fosse tutt'altro che scontata, a fronte del *mare magnum* di intagli spesso perfettamente identici nell'iconografia, nel materiale, nello stile, tanto da essere talvolta ricavati, nel caso delle numerose gemme vitree, in serie.

Un fenomeno curioso che caratterizza le firme su intagli è che talvolta esse appaiono dritte sulla pietra, così da apparire rovesciate nell'impressione. Tale importante circostanza rende evidente, rispetto al numero potenzialmente infinito di impressioni realizzate nella cera o nell'argilla, la derivazione di tali impressioni da un unico, prezioso e inimitabile esemplare che ogni singola impressione richiama nella sua assente fisicità originale<sup>77</sup>. Ma il fatto che l'iscrizione si possa leggere correttamente nella gemma piuttosto che nella sua impressione suggerisce inoltre come, perlomeno in questi casi, fosse riconosciuta una maggiore importanza all'oggetto "in sé"<sup>78</sup>, come capolavoro combinato di *materia* e *ars*, piuttosto che alla sua funzione pratica di sigillo, pur con tutte le valenze sociali a essa tradizionalmente legate<sup>79</sup>.

Sebbene alcune implicazioni delle firme su cammei e specialmente su intagli sigillari siano probabilmente destinate a sfuggirci in mancanza di ulteriori dati, è comunque chiaro come tale fenomeno testimoni dell'importanza della figura dell'artista glittico nell'apprezzamento della gemma, un fenomeno non a caso particolarmente vivace proprio nel periodo in cui si registrano le più originali e splendide opere glittiche pervenuteci. L'identità di tali artisti si amplificava, al diritto o al rovescio, nelle impressioni ricavate dal sigillo, potenzialmente infinite. Possiamo altresì immaginare che, anche senza la firma, l'identità dell'artista che

---

76 Su cui PLANTZOS 1999, 21.

77 PLATT 2006, 243.

78 Cfr. LAPATIN 2015, 122 sulla gemma con airone di Dexameno di Chio.

79 Abbiamo in precedenza descritto alcune gemme nelle quali l'intaglio rimane sostanzialmente illeggibile nel variegato materiale, di cui contribuisce a svelare le sfumature più nascoste, e altre nelle quali l'artista non si è curato della perfetta leggibilità del soggetto nella gemma "in sé": I. 3. 3. 4.

aveva realizzato gli esemplari di maggior qualità destinati a una clientela abbiente e dai gusti raffinati fosse nota o riconoscibile a chi possedeva o entrava in contatto con la gemma (o con la sua impressione). Tuttavia, come si osserva anche a proposito della ceramica, le firme non si limitano a esemplari di maggiore qualità e impegno: conosciamo oggi il nome di incisori mediocri mentre molti capolavori rimangono per noi anonimi<sup>80</sup>. E, secondo fenomeno comune alla ceramica, si può notare come non sempre il medesimo artista firmi nello stesso modo, né firmi necessariamente tutti gli esemplari a lui attribuibili<sup>81</sup>, per scelta sua o richiesta del cliente<sup>82</sup>.

Gli artisti del Settecento e dell'Ottocento che, fieri della propria realizzazione à *l'antique*, si firmavano latinizzando o grecizzando<sup>83</sup> il proprio nome, ripropongono un fenomeno che già si registrava in epoca romana, quando le firme di intagli e cammei rivelano nomi greci o, perlomeno, traslitterati nell'alfabeto greco<sup>84</sup>. Che si trattasse effettivamente di artisti greci, operanti o meno a Roma, o di nomi d'arte assunti da individui di diversa nazionalità, questo fenomeno, osservabile anche in altri *media*, testimonia sicuramente del prestigio riconosciuto alla Grecia come luogo d'origine dei materiali più pregiati, delle tecniche più all'avanguardia e delle realizzazioni più raffinate e preziose. Il nome dell'artista è garanzia (più o meno giustificata) di qualità per la gemma, e il fatto che il suo nome sia greco è motivo di ulteriore pregio<sup>85</sup>, sia che si tratti di un incisore autenticamente greco sia che si

---

80 GUARDUCCI 1974, 517.

81 Basti come esempio Dexameno, che nel caso già citato *supra* n. 75 si firma ΔΕΞΑΜΕΝΟΣ ΕΠΙΟΙΕ ΧΙΟΣ, talvolta si serve del solo nome al nominativo (come nello scarabeo di Mike, cfr. *supra* n. 55) mentre su alcune gemme che gli vengono attribuite non lascia alcuna firma (BOARDMAN 1970, 194-199). Sulle firme di Dexameno: *e. g.* RICHTER 1956, XXXII-XXXIII e HURWIT 2015, 34-36.

82 La presenza della firma sottolinea un rapporto personale, anche prestigioso, tra artista e cliente (HURWIT 2015, 38).

83 Per esempio il calcedonio con ritratto di Antinoo attribuito a Giovanni (1734-1791) o Luigi (1773-1854) Pichler, che firma ΠΙΧΛΕΡ (Malibu, Getty Villa, 83. AL. 257. 17).

84 RICHTER 1971, 129-130, che ipotizza che i pochi *praenomina* latini nascondano in realtà liberti di origine greca. Saturnino, autore di un ritratto femminile (Antonia?) ora perduto è l'unico a firmare in caratteri latini: RICHTER 1956, XXXIII.

85 PLANTZOS 1999, 83 nota come le firme della seconda metà del I secolo a. C. siano più numerose

tratti di uno pseudonimo scelto da un artigiano locale per situare il proprio lavoro nel più ricercato ed economicamente vantaggioso filone della glittica orientale<sup>86</sup>.

#### II. 2. 4 *Firme d'artista III: pittori, scultori e intagliatori di gemme*

Tra le decine di intagli e cammei firmati sopravvissuti fino ai nostri giorni, un gruppo di gemme si impone alla nostra attenzione per una peculiare e curiosa caratteristica: quella di presentare la firma di celebri artisti del passato. Un fenomeno piuttosto diffuso nella scultura<sup>87</sup>, ma che riguardo alla glittica assume un valore del tutto particolare. Se il nome del mitico e poliedrico proto-artista Dedalo celebra la perizia dell'intagliatore<sup>88</sup>, la presenza dei grandi nomi della scultura e

---

di quelle che conosciamo per due secoli e mezzo di glittica ellenistica. Tale fenomeno, parallelo a quello che si registra nella scultura dello stesso periodo, sarebbe da legare alla volontà di marcare la "grecità" di tali realizzazioni, ricercata dagli acquirenti romani.

86 Comprendere le effettive modalità di tale fenomeno è per noi alquanto difficile. Un'iscrizione sepolcrale testimonia che i *gemmarii* (tutti liberti) di una bottega sulla trafficata Via Sacra portavano nomi sia greci che latini. A giudicare dalla scarsa qualità della sgrammaticata iscrizione funeraria (*CIL* VI. 2 9435), tale bottega doveva rivolgersi a clienti occasionali e di disponibilità economica relativamente modesta e non alle *élites*. Non sapremo mai se anche questi incisori dalle scarse pretese ambissero a presentarsi come discendenti della grande tradizione artistica ellenica e se, anche quelli ricordati nell'iscrizione con un nome latino, si presentassero ai clienti con un esotico nome d'arte, che hanno però scelto di non riportare nella loro iscrizione sepolcrale. Sull'iscrizione: MARVIN 2008, 188-189. Sulle botteghe gemmarie dell'impero romano e sui vari problemi relativi alla loro organizzazione e distribuzione geografica: *e. g.* TASSINARI 2008.

87 SQUIRE 2011, 291-300, rielaborato in SQUIRE 2013, che discute le fonti letterarie (in particolare *Phaed.* V, *praef.* 1-9) ed epigrafiche relative al fenomeno. Cfr. anche SQUIRE 2015b, 186-188. Sulle firme "false" e le probabili "false" attribuzioni di opere d'arte tramandate dalle fonti: FUCHS 1999, 44-52.

88 PLATT 2006, 244 e SQUIRE 2013, 383-384. Si tratta di un granato con un ritratto maschile giovanile (forse Tito Quinzio Flaminio) databile al II secolo a. C. (Parigi, BnF, Cabinet des Médailles, de Clercq.2854, RICHTER 1968, 168, nr. 675; VOLLENWEIDER 1972-1974, I, 71-72; ZAZOFF 1983a, 207; PLANTZOS 1999, 92 e 133, nr. 611; ZWIERLEIN DIEHL 2005, 337 e 2007, 108, Abb. 427).



della pittura greca – Panfilo, Scopa, Fidia, Policletto, Sostrato<sup>89</sup> – suscita una certa curiosità: appare senz'altro singolare la scelta di accrescere il prestigio di un intaglio tramite il riferimento a un artista celebre per realizzazioni in altri *media*<sup>90</sup>. Un fenomeno alquanto insolito, soprattutto a fronte di gemme palesemente ispirate a illustri sculture del passato<sup>91</sup> che, al contrario, omettono il nome dell'artista dell'opera imitata per ostentare quello dell'incisore, come avviene nel diaspro rosso con il busto dell'Atena Parthenos di Fidia firmato da Aspasio (**Fig. 62**)<sup>92</sup>. Certo, nel caso di questo celebre intaglio, la cui squisita fattura segnala una committenza di alto livello sociale e culturale, non si sentì la necessità di esplicitare per iscritto la derivazione del modello e Aspasio, che firma altri tre intagli<sup>93</sup>, si

---

89 Tali firme si registrano su gemme databili dall'età ellenistica all'età imperiale, e specialmente nel I secolo a. C. Per un elenco di queste gemme, con riferimenti: SQUIRE 2011, 298 e SQUIRE 2013, 383.

90 SQUIRE 2013, 375-376 riscontra in via ipotetica lo stesso fenomeno anche nella pittura vascolare, con tre differenti ceramografi che si firmano "Polignoto". Il fenomeno coinvolgerebbe però anche un ceramografo, Duride: con il suo nome vengono firmati vasi realizzati da cinque diversi artisti, anche stilisticamente molto differenti da quelli genuinamente di Duride.

91 Quanto alle forme dell'ispirazione che importanti modelli scultorei e pittorici esercitarono sulla creatività degli incisori: HORSTER 1970, 45 e 110, che propende per una derivazione pressoché diretta dalla grande statuaria, e PLANTZOS 1999, 67, che nota piuttosto che "referring to such intaglios as copying sculpture types or – even more so – actual statues is not warranted by the evidence available to us. Unlike their eighteen – and nineteen-century counterparts, antique intaglios were pictorial works in their own right, not illustrations of famous pieces – a useful criterion when in doubt of authenticity". Si può ritenere che alcune gemme abbiano subito l'influenza di un certo tipo statuario o pittorico, ma non che illustrino una specifica opera, alla quale, semmai, fanno solo un generico riferimento. MARVIN 2008, 191-194, ricostruendo il caso dell'Afrodite accovacciata, nota come sia metodologicamente scorretto dare per scontato che l'iconografia proceda sempre dall'arte monumentale a quella di piccola scala e/o popolare, e come talvolta la direzione seguita dalle iconografie sia quella contraria. Di fronte alle migliaia e migliaia di esemplari sopravvissuti, sembrerebbe necessario ipotizzare una situazione più fluida, nella quale possano coesistere – per le gemme come per altre classi di materiali - questi differenti approcci.

92 Roma, Museo Nazionale Romano, Palazzo Massimo alle Terme, 52382. Sull'intaglio, VOLLENWEIDER 1966, 31; RICHTER 1971, nr. 642; ZAZOFF 1983a, 322; PLATT 2006, 234-235; ZWIERLEIN DIEHL 2007, 111-112, nr. 436; LAPATIN 2015, 246, nr. 92.

93 Sulle gemme firmate da Aspasio (e una da attribuire a un omonimo incisore del II secolo d. C.):

appropriò con disinvoltura del soggetto, secondo una tendenza riscontrabile sia in altre gemme<sup>94</sup> che nella statuaria<sup>95</sup>.

Ma l'uso, da parte di alcuni incisori, di adottare il nome di un artista celebre per opere pittoriche o scultoree può portarci anche in altre direzioni. Come prima possibilità, potremmo imputare questo ricorso ai grandi nomi di scultura e pittura come una riprova del differente "statuto" della glittica che abbiamo ipotizzato sulla base della *Naturalis Historia*. Non sono note, per esempio, gemme antiche firmate da un incisore che ritenesse vantaggioso spacciarsi per Pirgotele o Dioscuride (seppure certo i figli / allievi di quest'ultimo ritenessero motivo di vanto proclamarsi suoi discepoli) ancora dopo secoli, mentre era evidentemente nobilitante per un intaglio richiamare l'aura dei grandi artisti della pittura e della scultura.

Una seconda spiegazione per il fenomeno potrebbe essere che il nome dei grandi pittori e scultori nobiliti non tanto l'intaglio quanto, con maggiore o minore pertinenza, il soggetto raffigurato sulla sua superficie, che potrebbe essere in questo caso percepito come la trasposizione glittica di un soggetto passato attraverso la mediazione delle due arti "maggiori", pittura e scultura.

Oppure, una terza possibilità, non necessariamente esclusiva rispetto alle precedenti, ci porta a considerare lo statuto tecnicamente ed esteticamente ibrido della glittica, che partecipa sia della scultura che della pittura.

---

cfr. RICHTER 1951 e VOLLENWEIDER 1966, 30-32. Al nostro Aspasio si riconducono finora esclusivamente intagli ispirati a tipi statuari del V secolo a. C. Tra questi figura un diaspro rosso raffigurante la parte terminale di un'erma di Dioniso sulla quale appare il nome dell'incisore al genitivo (Londra, British Museum, 1814, 0704.1529). Tale iconografia avvicina la gemma di Aspasio ad altri esemplari, glittici e non, che presentano piccole varianti fra loro e che potrebbero consistere in riprese e varianti generiche di modelli più antichi piuttosto che vere e proprie copie (MATTUSCH 1996, 186). Sulle proposte relative alla cronologia dell'incisore: *infra* n. 102.

94 RICHTER 1956, XXXIII.

95 Si vedano gli esempi, con relativa bibliografia, in SQUIRE 2013, 373-374: il lisippeo Eracle Farnese firmato dall'ateniese Glicone e il busto di bronzo derivato dal Doriforo di Policleteo che presenta solo la firma di Apollonio, figlio di Archia, ateniese.

## II. 2. 5 Gemmarum pictura (*e sculptura*)

Nelle fonti letterarie l'arte di intagliare le gemme viene di solito presentata come una *sculptura*<sup>96</sup>, che sfrutta le tecniche della scultura di grande formato per realizzare piccolissime figure grazie all'asportazione diversificata della materia litica.

La glittica dal punto di vista tecnico è certamente una scultura in pietra, sebbene essa presupponga di pensare la forma da rappresentare e l'intero processo creativo in maniera completamente differente e anzi del tutto opposta rispetto alla realizzazione di statue e bassorilievi in pietra. A differenza dello scultore, l'intagliatore dovrà scavare più profondamente e rimuovere una quantità maggiore di materiale nelle parti più in rilievo nel soggetto e viceversa. Sarà poi l'impressione nella cera o nell'argilla a restaurare la logica plastica della figura, sebbene pure di fronte all'intaglio stesso l'occhio venga facilmente ingannato recependolo in rilievo<sup>97</sup>.

Ma a ben vedere, una gemma intagliata partecipa anche delle tecniche e degli effetti estetici propri della pittura. Il (solitamente) bassissimo rilievo di un intaglio (e anche la sua impressione nella cera o nell'argilla) si avvicina nell'aspetto a una pittura monocroma e chiaroscurale su uno sfondo di colore più o meno uniforme, e deve rispondere a convenzioni rappresentative analoghe a quelle della pittura. L'intagliatore deve progettare una trasposizione del soggetto tridimensionale in una forma che partecipa sia della tridimensionalità della scultura che della bidimensionalità della pittura<sup>98</sup>.

96 Gli artisti glittici ricordati all'inizio del trentasettesimo libro da Plinio sono annoverati negli *indices* come *sculptores optimi*, e gli esempi di gemme intagliate come *nobilitates sculpturae* (NH I, 37). Per i *gemmarum sculptores* anche NH XXIX, 63 e 132.

97 BOARDMAN 1970, 10, che ritiene che anche per questo motivo la corretta analisi stilistica degli intagli possa risultare compromessa qualora si studino gli oggetti concreti piuttosto che le impressioni o le riproduzioni fotografiche di queste ultime.

98 RICHTER 1956, XXXIII nota come "in fact, the gem engravers of the Roman age only differ from the sculptors of that time in that they did not reproduce the works that they copied mechanically. They had to copy freehand, like the painters, or like the sculptors who adapted earlier works in new compositions". Sulle gemme che riproducono, con maggiore o minore grado di fedeltà e rielaborazione, tipi statuari del passato: HORSTER 1970.

Sotto questo aspetto, comprendiamo meglio l'originalità creativa "rivendicata" da Aspasio, che travalica probabilmente la spensierata disinvoltura riguardo al plagio letterario e artistico tipica dell'antichità. L'incisore non solo ha dovuto ridurre una scultura di oltre dodici metri di altezza nel minuscolo spazio del diaspro<sup>99</sup> (certo un gioco voluto tra macroscopico e microscopico<sup>100</sup>) ma ha anche dovuto rielaborare profondamente il suo modello adattando una scultura a tutto tondo alle logiche di questa terza arte intermedia tra scultura e pittura. Innanzitutto, la scelta di mostrare la dea di profilo, un punto di vista piuttosto inusuale per una statua di culto, specialmente se di quelle dimensioni, è in linea con le preferenze riscontrabili nella glittica, che prediligono nella maggior parte dei casi quel tipo di angolazione. L'incisore ha quindi dovuto modificare la posizione del busto rispetto alla testa, ruotandolo leggermente verso sinistra rispetto all'originale in modo da poter mostrare al meglio gli attributi caratterizzanti della dea, l'egida e il *gorgoneion* sul petto<sup>101</sup>, una necessità imposta dall'aspetto "pittorico" della gemma e dalla sua sostanziale bidimensionalità compositiva. Queste rielaborazioni naturalmente si sommano al profondo mutamento materico e cromatico del soggetto che, celeberrimo nell'antichità specialmente per la sua eccezionale esecuzione in oro e avorio, è ora proposto in un uniforme rosso sgargiante che in niente tenta di richiamare i cromatismi originali ma che sottintende forse altri significati e simbolismi<sup>102</sup>. Queste caratteristiche fanno di quella specifica

---

99 Per la riproduzione, con significative varianti, dell'Atena Parthenos di Fidia su *media* di ogni tipo e qualità: LAPATIN 1996 e LAPATIN 2001, 2-3.

100 Il contrasto tra le dimensioni del soggetto raffigurato e il minuscolo spazio della gemma è uno dei temi prediletti nelle descrizioni di intagli pervenuteci: cfr. II. 3. 6. 1-2 (rispettivamente su Posidipp. 14 e 15 AB) e II. 4. 2 (sugli epigrammi dedicati alla *iaspis* con giovenche).

101 Mostrare chiaramente il *gorgoneion* in una prospettiva frontale è funzionale a una più immediata identificazione del soggetto, che viene tagliato subito sotto il petto escludendo gli altri accessori caratterizzanti dell'Atena Parthenos (scudo, serpente, Nike) e obliterando la posizione eretta che contraddistingueva la celebre statua. Sul linguaggio particolarmente denso di simboli della glittica, che deve concentrare molto significato in un piccolo spazio: HENIG 1990, 154-157.

102 Secondo la più recente interpretazione di ZAZOFF 1983a, 322 (sostenuta da SENA CHIESA-FACCHINI 1985, 27), la gemma di Aspasio viene datata al II secolo d. C. sulla base dell'impiego del diaspro rosso, che non trova diffusione nell'epoca precedente: si tratterebbe di una raffinata

immagine non più l'Atena Parthenos di Fidia ma l'Atena Parthenos di Aspasio, una rielaborazione che non è solo tecnica e iconografica ma pure funzionale, anche al di là del suo nuovo uso sigillare<sup>103</sup>: la mastodontica e fulgida statua criselefantina viene resa fruibile e apprezzabile per una visione intima e ravvicinata, quasi umanizzata dall'innovativa visione laterale e dal taglio sotto il seno, che conferisce alla temibile dea dal cipiglio guerriero che Fidia rappresentò in tenuta da battaglia tutta sfolgorante d'oro e d'avorio un delicato aspetto quieto e introspettivo.

La vicinanza della glittica ai modi e ai risultati della pittura non si esaurisce ovviamente con le modalità di rappresentazione del soggetto. Il colore, ovviamente, e la materia ricca di sfumature, trasparenze, cangiantismi e riflessi sono il più macroscopico punto di contatto con la pittura. Del resto, con le pietre si può *pingere*<sup>104</sup> (addirittura, Plinio descrive un pigmento ricavato *e volgi anulis*<sup>105</sup>) e i mosaici<sup>106</sup> sono *elaborata arte picturae ratione*<sup>107</sup>, realizzati con tessere colorate che in poco differiscono, in misura, materiale e colore, dalle gemme di anelli e

---

opera del classicismo adrianeo. Se invece la gemma è frutto del classicismo augusteo (come ritiene RICHTER 1951, che distingue due omonimi incisori, il nostro di età augustea e il secondo attivo nel II secolo d. C.), l'impiego assolutamente eccezionale per l'epoca del diaspro rosso si pone come una cifra stilistica del raffinato incisore (anche le altre due gemme firmate sono di questo materiale, *supra* n. 93) e potrebbe forse collegare l'attività di Aspasio alle esigenze dell'imperatore e della corte, tramite il facile collegamento tra la rossa pietra e la porpora imperiale. Sull'uso del diaspro nella glittica romana: I. 3. 3. 7.

103Sull'Atena di Aspasio come esempio dell'appropriazione individuale e privata della veneranda e celebre statua di culto e della sua autorevolezza, sotto la cui protezione e garanzia saranno posti i documenti pubblici e privati ai quali verrà apposta come sigillo: PLATT 2006, 234-235.

104NH XXXV, 3 su cui I. 1. 8. Un esempio di "pittura di gemme" riferita a oggetti tempestati di pietre preziose in Stat. *Theb.* IX, 699, *et pictum gemmis galeae iubar*.

105Tratto da una speciale creta mescolata alle polveri ricavata dalla triturazione delle gemme vitree *e volgi anulis*, il pigmento anulare veniva impiegato secondo Plinio per rendere in pittura il colorito chiaro della carnagione muliebre (NH XXXV, 48).

106Forse quelli di ciottoli o forse i raffinati *emblemata* a tessere minutissime, incastonati come quadri nel pavimento. Sulla questione: CORSO *apud* CONTE 1988, 710-721, 184. 2.

107NH XXXVI, 184. Sulla stretta dipendenza del mosaico – in età ellenistica – dalla pittura della quale era concepito come fedele imitazione: BIANCHI BANDINELLI 2016 (= BIANCHI BANDINELLI 1977), 62-63.

gioielli<sup>108</sup>.

Il cammeo è, naturalmente, la tecnica che più si avvicina a un dipinto: le forme sono delineate da due o più colori in forte contrasto reciproco, movimentate dai chiaroscuri di rilievi e incisioni e dalle velature di strati della pietra ridotti a uno spessore tale da permettere al colore sottostante di mostrarsi in trasparenza.

Ma una vera e propria tecnica pittorica viene riconosciuta anche agli intagli, e la più ricca *ekphrasis* litologica sopravvissuta fino a noi gioca proprio sull'aspetto eminentemente pittorico della gemma e dell'intaglio. La complessa scena pastorale dell'ametista di Cariclea è difatti descritta da Eliodoro<sup>109</sup> come un dipinto: i colori e le sfumature naturali della pietra sono stati sfruttati dall'intagliatore / pittore per alcuni dettagli della scena rappresentata (la tonalità del vello delle pecore e la luce del sole), così da realizzare quella che è definita, piuttosto che un intaglio (σφραγίς, τύπος, γλυφή...) <sup>110</sup> una vera e propria γραφή<sup>111</sup>, nella quale le forme sono campite di colori e sfumature diverse e sottoposte a una fonte di luce, in questo caso solare, grazie al vantaggioso concorso della natura e dell'artista<sup>112</sup>.

A seconda del materiale, delle tecniche e delle caratteristiche di intaglio o rilievo, la glittica si pone quindi come un'arte ibrida tra pittura e scultura. Questo non solo per la sua partecipazione al medesimo patrimonio iconografico e stilistico

108Cfr. Sen. *Ep.* 86, 7 che enfaticamente condanna il fatto che *eo deliciarum pervenimus ut nisi gemmas calcare nolimus* e Apul. *Met.* V, 1 *enimvero pavimenta ipsa lapide pretioso caesim deminuto in varia picturae genera discriminantur: vehementer iterum ac saepius beatos illos qui super gemmas et monilia calcant!* Sulla *gemmarum pictura* del mosaico: IV.

109Cfr. II. 5. 1.

110Posidippo, per esempio, così attento ai colori e alle sfumature dei minerali che descrive, si riferisce all'intaglio e / o al taglio delle gemme esclusivamente con termini che hanno a che fare con la scultura: γραπτήν di Posidipp. 6, 2 AB non sembra – anche per questo motivo – riferirsi a un ipotetico intaglio con la figura di Heros o Iris (cfr. II. 3. 6. 1 *ad loc.*).

111Hld. V, 14.

112Il colore naturale della pietra che viene sfruttato per rappresentare un elemento della raffigurazione intagliata è uno dei temi preferiti della letteratura di gemme, da Posidippo agli epigrammi dell'*Anthologia Palatina*. La *iaspis* celeste diventa il cielo nel quale vola Pegaso imbrozzarrito (Posidipp. 14 AB, cfr. II. 3. 6. 1 *ad loc.*), la *iaspis* verde il prato delle giovenche (*AP* IX, 746; 747; 750: II. 4. 2) e il berillo l'acqua del mare pacificata da Galene (*AP* IX, 544: II. 4. 1). Per un esempio concreto tra i tanti possibili, si pensi all'ardente Sirio effigiato da Gaio su un infuocato granato (*supra* n. 75 e I. 3. 3. 6, n. 320).

(seppure la glittica necessiti di linguaggi peculiarmente sintetici ed evocativi<sup>113</sup>): la glittica sfrutta da un lato il colore e la luminosità e dall'altro il rilievo, in una vastissima gamma di soluzioni differenti, a seconda dello stile, del materiale, della tipologia di oggetto, un ampio ventaglio di possibilità che colloca ogni singolo esemplare in una posizione differente rispetto a *pittura* e *sculptura*.

Di fronte a una gemma che è al contempo pietra da scolpire e pigmento con cui dipingere, per ottenere un'opera che è sia plastica che pittorica, non è poi così sorprendente che l'artista glittico scelga talvolta di porre la sua realizzazione sotto l'egida dei più illustri maestri della pittura e della scultura.

## II. 2. 6 *Il valore di un intaglio*

Il problema del significato della firma d'artista sulle pietre intagliate è legato alla più ampia questione dell'importanza dell'intaglio (e del taglio e della montatura) nel valore e nell'apprezzamento di una gemma. Si è già evidenziato come i caratteri della "storia dell'arte delle gemme" pliniana siano alquanto differenti rispetto a quelli della pittura e della scultura tratteggiate nella disamina mineralogica dei libri precedenti. L'interesse per l'intaglio e la lavorazione della pietra nonché per la figura dell'artista "di gemme" appaiono, allo stato attuale, confinati nella poesia epigrammatica greca (con un paio di significative eccezioni nel romanzo), che sarà oggetto dei prossimi capitoli. Ma al di fuori di questo ben definito genere letterario, la situazione si presenta decisamente più ambigua e sfuggente.

Qual era, in una gemma già di per sé preziosa ed esteticamente apprezzabile per la sua materia, il valore riconosciuto all'intervento dell'artista? Da quanto si può desumere da riferimenti più o meno oscuri disseminati in testi di diversa epoca e natura, l'intaglio rappresentava effettivamente un valore aggiunto rispetto a quello del prezioso materiale, che però doveva comunque costituire nella maggior parte dei casi la "percentuale" più consistente nel prestigio dell'oggetto. I prezzi davvero esosi delle pietre descritte da Teofrasto sono naturalmente riferiti ai minerali

---

113HENIG 1990, 154-157. Sulle modalità della trasmissione di modelli iconografici tra espressioni figurative di grande e piccolo formato: MARVIN 2008, 191-194.

grezzi, indipendentemente dalla loro trasformazione in σφραγίδια<sup>114</sup>, e Plinio, più generoso riguardo al prezzo di oggetti lavorati, non offre elementi realmente utili nello stabilire i termini di questo delicato rapporto. L'opale di Nonio era probabilmente non lavorato<sup>115</sup>, e quanto alle suppellettili di gemme "improprie" l'impressione è che il prezzo esoso fosse dettato principalmente dal materiale, come avviene per la statuetta d'uomo in ambra che vale più di molti uomini in forze a motivo del prestigio scioccamente riconosciuto all'inutile resina<sup>116</sup>. A proposito dello smeraldo con la figura di Amimone offerto a Ismenia all'esorbitante prezzo di sei aurei (poi diminuiti di un terzo)<sup>117</sup>, Plinio non lascia intendere in che misura il valore della gemma fosse calcolato in base alla pietra e in base all'intaglio (del quale non si sottolinea in alcun modo la qualità), e quando di Nicomaco si dice che possedeva molte gemme *sed nulla peritia electae*<sup>118</sup>, non è chiaro se questa *peritia* necessaria agli autentici *connoisseurs* di gemme riguardasse la qualità del minerale, dell'intaglio o di entrambi.

Quanto alla Grecia, secondo D. Plantzos "despite the old Greek practice according to which craftsmanship did not enhance value in art, at a later date the price of intaglios was quite a measure higher than the actual cost of the stone"<sup>119</sup>. Per lo studioso, tale evoluzione sarebbe per quanto possibile evidente in una categoria di testi estremamente funzionali, ovvero gli inventari dei maggiori santuari greci<sup>120</sup>, che permettono di delineare gli sviluppi cronologici del fenomeno. Essi non solo testimoniano l'abitudine di offrire gemme alle divinità, ma il modo in cui tali

---

114L'*anthrax*-granato è secondo Thphr. *Lap.* 18 la gemma più costosa, e un esemplare anche estremamente piccolo può valere quaranta stateri d'oro. L'*achates* si vende ad alto prezzo (Thphr. *Lap.* 31) mentre le collane di perle sono molto costose (Thphr. *Lap.* 36). Naturalmente, sono la rarità e l'esotismo di una pietra a influire sul costo, mentre quelle che si trovano in Grecia sono più economiche (Thphr. *Lap.* 33). Sulle caratteristiche delle gemme secondo Teofrasto: I. 2. 11.

115NH XXXVII, 81-82, su cui I. 2. 3.

116NH XXXVII, 49. Sull'uso dell'ambra: I. 3. 3. 1.

117NH XXXVII, 6.

118NH XXXVII, 7.

119PLANTZOS 1999, 107.

120Faccio riferimento all'analisi delle occorrenze di materiale glittico negli inventari dei maggiori santuari greci stilata da PLANTZOS 1999, 12-17.



oggetti sono registrati offre qualche indicazione sul valore relativo di materiale e intaglio. Negli inventari del Partenone, per esempio, compaiono varie pietre intagliate (σφραγίδες) di cui si tace sistematicamente il soggetto dell'intaglio, mentre si pone molta attenzione all'eventuale incastonatura in un anello e al materiale di tale anello. Con il passare del tempo, si nota una crescente consapevolezza riguardo ai materiali di tali gemme, mentre continua e non essere registrato il soggetto intagliato. In altri casi, i soggetti vengono registrati: così avviene, a partire dall'inizio del III secolo a. C., negli inventari dei templi di Delo, che specificano il materiale e il soggetto perlomeno di alcune tra le σφραγίδες ivi custodite. Gli inventari dei templi testimoniano dunque una situazione in lento sviluppo cronologico, registrando una maggiore diffusione e, soprattutto, un maggiore interesse per gli intagli delle pietre con il procedere dell'età ellenistica<sup>121</sup>. In un passo del *Maricante* di Eupoli (seconda metà del V secolo a. C.) tramandato da Eliano si constata come nell'opulenta Cirene anche i meno abbienti tra i cittadini portavano σφραγίδες del valore di dieci mine ciascuno<sup>122</sup>, e il commento di Eliano (invero poco chiaro) lascia intendere che solitamente il lavoro dell'incisore non fosse tenuto in gran conto, né così profumatamente retribuito come in quella città: παρῆν δὲ θαυμάζεσθαι καὶ τοὺς διαγλύφοντας τοὺς δακτυλίους. Quanto agli anelli dei cirenaici ricordati da Eupoli, non possiamo essere certi che l'esoso prezzo fosse dovuto a una gemma in essi incastonata, né tantomeno che fosse in parte legato a un eventuale intaglio.

La più chiara testimonianza sul valore dell'intaglio e del materiale proviene ancora una volta dal celebre anello di Policrate. Nella versione di Strabone, esso viene detto prezioso *sia* per la pietra *sia* per l'incisione (τὸν δακτύλιον λίθου καὶ γλύμματος πολυτελοῦς<sup>123</sup>) e, indirettamente, anche Erodoto e Pausania riconoscono un certo valore all'intaglio (e/o al taglio) attribuendolo al grande e poliedrico artista samio Teodoro<sup>124</sup>. In entrambi i casi, sebbene sia indubbio il valore riconosciuto all'intaglio, esso non è certo l'unica componente del prestigio del

---

121PLANTZOS 1999, 106.

122Ael. *VH* XII, 30 = Eup. *PCG* V F 202.

123Str. XIV, 1, 16.

124Hdt. III, 41 e Paus. VIII, 14, 8.

gioiello: Strabone è esplicito riguardo al valore della pietra, ed Erodoto e Pausania ne ricordano la tipologia, quella del pregiato smeraldo dalle peculiari *δυνάμεις*<sup>125</sup>.

Un uso anomalo di pietre intagliate è quello del “musicista” tarentino Evangelo, che si fa costruire per una rovinosa *performance* a Delfi uno strumento all’altezza della sua (ingiustificata) vanità: una cetra tutta d’oro, cesellata con immagini di Apollo, Orfeo e delle Muse e decorata *σφραγῖσι δὲ καὶ λίθοις ποικίλοις*<sup>126</sup>. Sebbene l’intero episodio, come il suo patetico protagonista e la sua *mise*, sia all’insegna dell’eccesso e del ridicolo, appare chiaro come in questo caso le *σφραγῖδες* decorassero il favoloso strumento (specialmente) in funzione dell’intaglio, dal momento che sono nettamente distinte dalle gemme lisce (*λίθοι*) che invece contribuivano allo splendore d’insieme con la *ποικιλία* dei loro colori splendenti<sup>127</sup>. Un apparato decorativo preziosissimo e certo assolutamente non convenzionale, che suscita nel pubblico meravigliato una grande aspettativa, puntualmente delusa dalle misere abilità di Evangelo che, trascinato in lacrime fuori dal teatro, si affanna a recuperare le *σφραγῖδες* che erano cadute per terra dalla cetra che era stata frustata assieme a lui.

L’analisi delle attestazioni di gemme nella letteratura latina intrapresa nel corso della prima sezione<sup>128</sup> ha mostrato come ci sia un generale silenzio quanto agli intagli. Gruppi di gemme anonime o minerali specifici richiamano con immediatezza ora il lusso e la ricchezza ora lo splendore e la varietà di brillanti colori, ma anche quando l’attenzione è posta su una specifica gemma, l’intaglio (se presente) non è mai esplicitato. Il berillo di Cinzia le sta ancora al dito bruciato dal fuoco<sup>129</sup> senza che se ne nomini alcuna eventuale incisione, così come gli acquosi

---

125Thphr. *Lap.* 8 e 23-24. All’epoca di Plinio, come abbiamo visto, si riteneva (ma Plinio è scettico a riguardo) che tale gemma fosse un *sardonyx* privo di incisione e conservato nel tempio della Concordia, quasi dimenticato tra le molte gemme che gli venivano preferite, evidentemente più vistose e appariscenti. Lo scetticismo di Plinio è forse legato all’autorevolezza del differente resoconto erodoteo: CITRONI MARCHETTI 2011, 164-165.

126Luc. *Ind.* 8. Sul legame tra gemme e *performances* musicali: I. 2. 9.

127Subito dopo Luciano precisa quali erano le gemme di cui risplendeva Evangelo: smeraldi, berilli e giacinti.

128Cfr. I. 2. 8-9.

129Prop. IV, 7, 9: I. 2. 8.

cristalli alle dita di Aretusa<sup>130</sup>, e anche tra le gemme per sigillare *par excellence*, i *sardonyches*, pure quando la presenza di un intaglio è certa nessuna parola è spesa su di esso: ciò che conta del *sardonyx* di Mancino è che sia *verus*, cinto da tre bande bianche e montato tra due pietre verdi, non la sua eventuale incisione, e di quello del disonesto condannato da Giovenale, ovviamente dotato di un *signum*, che se ne stesse chiuso nella cassetta d'avorio così che il proprietario potesse fingere che il sigillo sull'atto legale non fosse il suo. D'altro canto, gli storici ci hanno conservato notizie sui sigilli di grandi personaggi del presente e del passato<sup>131</sup>, ma l'interesse è esclusivamente sul soggetto, spesso carico di implicazioni politiche: nessuna menzione dei caratteri dell'intaglio, del nome dell'incisore (a parte le poche occorrenze in precedenza evidenziate), della tipologia e delle caratteristiche della pietra (spesso non possiamo nemmeno essere sicuri che non si tratti di un sigillo metallico). Al di fuori della poesia epigrammatica (e anche qui, solo in quella di Posidippo e Adeo) e della storia delle gemme di Plinio, solo Svetonio, Apuleio ed Erodoto riferiscono il nome di un intagliatore di gemme, e Mnesarco di Samo è salito agli onori della cronaca esclusivamente a motivo del suo celeberrimo figlio<sup>132</sup>. Al di là delle notizie su Dioscuride offerte da Plinio (e Svetonio), abbiamo però una prova lampante del fatto che a Roma l'intaglio era ammirato anche nella pietra in sé e non solo nella sua impressione e che, soprattutto, l'incisore era riconosciuto a tutti gli effetti come un artista la cui opera poteva essere oggetto di un godimento puramente estetico. E tale inequivocabile prova non ci viene dagli epigrammi di Marziale o dalle satire di Giovenale che, pur intessuti di gemme, non ne descrivono mai gli (eventuali) intagli, ma da un testo e da un contesto piuttosto inaspettato: tra le tante perversioni dell'imperatore Elagabalo, che tramite l'uso dissennato e non convenzionale di vari beni di lusso sovverte l'ordine naturale delle cose, una riguarda le gemme *scalptae* da *nobiles artifices*.

Habuit et in calciamentis gemmas, et quidem scalptas. Quod risum omnibus movit, quasi possent scalpturae nobilium artificum videri in

---

130Prop. IV, 3, 52: I. 3. 3. 2, n. 187.

131RICHTER 1956, XXI.

132Sulle fonti relative a questi incisori: II. 2. 1.

gemmis, quae pedibus adhaerebant.

*(Elagabalo) indossò gemme anche sulle scarpe, e alcune intagliate. Fatto che mosse tutti al riso, come se gli intagli dei famosi artisti potessero essere visti in gemme che erano attaccate ai piedi*<sup>133</sup>.

Come Virrone ha strappato le *iaspides* alla spada di Enea per porle sulle sue coppe<sup>134</sup> e i calici di un epigramma di Marziale hanno depredato gli anelli delle loro gemme<sup>135</sup>, lo stravagante imperatore adolescente, come tanti prima e dopo di lui<sup>136</sup>, svilisce il prestigio delle gemme ponendole sui suoi calzari. Ma in tal caso le gemme sono *scalptae*, e gli intagli sono opera di *nobiles artifices*. Per i contemporanei di Elagabalo, non è la funzione sigillare della gemma intagliata a essere annullata da questo curioso utilizzo, come (forse) quella delle gemme passate dagli anelli ai calici di Marziale, ma il godimento estetico dell'intaglio, realizzato da incisori che sono considerati antichi ed eccelsi maestri dell'arte glittica (*nobiles*). Un apprezzamento che necessita naturalmente di una visione ravvicinata e accurata<sup>137</sup>. Si tratta di una testimonianza eccezionale e alquanto sorprendente anche per l'epoca: lasciando da parte la controversa questione della cronologia (e della paternità) dell'*Historia Augusta*, questo passo ci testimonia che perlomeno all'inizio del III secolo d. C. questo apprezzamento estetico per le creazioni degli artisti glittici era assolutamente comune, pur in un'epoca che, dal punto di vista della concretezza archeologica, viene considerata di profonda decadenza per la glittica e durante la quale, anche nelle realizzazioni di maggiore qualità e impegno destinate alle esigenze della corte e delle *élites*, difficilmente si superano i confini di un

---

133Hist. Aug. *Elag.* 23, 4.

134Iuv. 5, 43-45, su cui I. 2. 10.

135Mart. XIV, 109 (anche Stat. *Silv.* I, 3, 49): I. 2. 10, n. 335.

136Come Cesare con le perle (I. 2. 8, n. 251) e Carino con i suoi calzari gemmati (Hist. Aug. *Carus, Carin., Num.* 17, 1).

137Quanto alle condizioni per apprezzare al meglio una gemma, abbiamo già incontrato (I. 3. 3. 6) un collerico φιλόλιθος che invitava ad ammirare la sua pietra alla luce del sole (Plu. *Cohib. ira* 462d). Non sappiamo se tale gemma fosse intagliata o se la luce del sole avesse solo la funzione di evidenziare al meglio le sfumature del minerale.

freddo e ripetitivo classicismo<sup>138</sup>. Possiamo immaginare che quelli finiti ai piedi del giovane imperatore fossero i raffinati esemplari realizzati per i suoi predecessori nei secoli precedenti, tra di essi forse i sigilli di Augusto o qualcuna di quelle splendide gemme di Dioscuride, dei suoi figli e di tanti altri artisti, anonimi o meno, sopravvissute fino a noi a chiara testimonianza della qualità e dell'originalità dei grandiosi inizi della glittica romana. Gemme realizzate nel periodo in cui era maggiormente diffuso il fenomeno di firmare intagli e cammei da parte di quelli che possiamo considerare i *nobiles artifices* dell'arte glittica, e che probabilmente continuavano a essere considerati tali anche all'epoca di Elagabalo. Tali gemme furono con ogni evidenza gelosamente conservate e tramandate (tipica sorte delle gemme per tutta l'antichità e ben oltre) finché Elagabalo, scovatele in qualche recesso del palazzo tra i tesori imperiali, non decise di destinarle a un uso tanto insolito da suscitare il riso dei suoi contemporanei.

Volgendo, in conclusione di questo capitolo, un rapido sguardo ai materiali concreti, è sorprendente trovare pietre di eccelsa qualità e di notevole impatto estetico dotate di incisioni cursorie e approssimative, mentre intagli di grande impegno e finezza sono stati realizzati su pietre così scadenti da chiedersi come l'incisore (o il cliente) abbia potuto ritenere conveniente impiegare così tante ore di lavorazione su un tale materiale<sup>139</sup>.

Situazioni come quelle presupposte dal "Jeweller's Hoard" di Snettisham (**Fig. 63**)<sup>140</sup> provano che alcune botteghe offrivano alla loro clientela non solo gemme già intagliate, ma anche già incastonate negli anelli, mentre possiamo immaginare che, riguardo specialmente ai pezzi di maggior impegno e ricavati in materiali di grande

---

138Su questi temi: I. 3. 3. 4.

139BALL 1950, 57.

140Il tesoretto fu rinvenuto nel 1985 a Snettisham (Norfolk) all'interno di un vaso di terracotta ed è conservato a Londra presso il British Museum (PRB P.1984.4-1.1-356). Databile alla metà del II secolo d. C., esso comprende centodiciassette corniole intagliate da tre diverse mani, pronte per essere incastonate nei numerosi anelli d'argento con il castone ancora vuoto che facevano parte del tesoretto (sette gemme sono state trovate già incastonate) assieme ad altri tipi di gioielli d'argento, monete pronte per essere fuse e strumenti di lavoro. Le gemme, lavorate all'interno della medesima bottega di gioielleria o da un laboratorio specializzato a essa collegato, presentano intagli cursori e ripetitivi con semplici motivi (su cui MAASKANT KLEIBRINK 1992).

pregio e rarità, la pietra talvolta fosse procurata dal cliente e quindi affidata all'intagliatore. Una situazione, quest'ultima, chiaramente contemplata nei *Digesta Iustiniani: 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*<sup>141</sup>.

Anche rispetto alle gemme di vetro, che costituiscono una notevole percentuale dei materiali glittici pervenutici, abbiamo già evidenziato come la facile e diffusa equazione che le vuole economici surrogati dei minerali preziosi sia tutt'altro che scontata. Al di là di casi eccezionali come quello delle gemme verdi, blu e bianche<sup>142</sup>, se è vero che nella maggior parte dei casi i soggetti erano riprodotti meccanicamente tramite matrici o punzoni di bronzo e terracotta<sup>143</sup>, si contano anche gemme vitree di alto impatto estetico, per colorazione, limpidezza della massa e accuratezza del soggetto<sup>144</sup>, di contro a incisioni frettolosamente ottenute con pochi tratti allusivi su minerali "autentici", come appunto quelle del tesoretto di Snettisham che, comunque, erano incastonate in rari e verosimilmente costosi anelli d'argento<sup>145</sup>. Sarebbe interessante sapere per quale delle due alternative il cliente sarebbe stato disposto a pagare il prezzo maggiore.

La situazione appare dunque alquanto fluida e variabile, ma sembra comunque più facile ipotizzare che, per quanto riguarda almeno le gemme destinate a una larga clientela di medio e basso livello, fosse il materiale a rappresentare la componente più interessante della gemma intagliata, assieme alla sua funzione socialmente connotata: possedere una gemma (alla quale, oltre al prestigio, si riconoscevano spesso anche poteri medici e magici<sup>146</sup>) e allo stesso tempo possedere un sigillo, con tutte le implicazioni da esso presupposte<sup>147</sup>. Che l'intaglio fosse rapidamente e

---

141 *Dig. Iust. XIX, 2, 13* (non è chiaro se questo passo vada attribuito al giurista Giuliano, citato subito prima).

142 Cfr. I. 3. 3. 5.

143 Sulle gemme vitree, e. g. MAGNI-TASSINARI 2009, 98-101.

144 Cfr. I. 3. 3. 6, n. 329.

145 MAASKANT KLEIBRINK 1992, 159.

146 Cfr. III.

147 PLANTZOS 1999, 22. A questo proposito, occorre forse precisare che questa indubbia aura emotiva relativa all'atto del sigillare e alle sue implicazioni investiva propriamente l'intaglio, mentre poteva toccare la gemma solo di riflesso. Come sottolinea PLANTZOS 1999, 22-23, le impressioni conservate da alcuni archivi ellenistici provano infatti che gli anelli-sigillo

schematicamente tracciato, e che il soggetto fosse identico a quello di altre centinaia di gemme uscite dallo stesso laboratorio o da innumerevoli laboratori disseminati in zone più o meno remote<sup>148</sup> evidentemente non era l'ostacolo che ci aspetteremmo all'uso e all'importanza legale ed emotiva attribuita al sigillo<sup>149</sup>.

Indubbiamente diversa la situazione relativa agli esemplari unici e di grande qualità frutto di commissioni di alto livello: esemplari come quelli della più raffinata glittica ellenistica e della glittica romana tardorepubblicana e altoimperiale, che più che in altri casi portano, con la firma, la traccia tangibile della centralità riconosciuta all'intaglio e all'artista che l'ha realizzato. Eccelsi capolavori di *nobiles artifices* che Elagabalo un giorno sottrarrà, con una certa dissacrante ironia, alla contemplazione dovuta al loro prestigio e alla loro bellezza. Sono queste gemme eccezionali, uniche per materia e per arte e certo non per tutti, a essere oggetto della "letteratura di gemme" i cui caratteri sono per noi intuibili da non numerose ma significative testimonianze. È ai testi letterari che bisogna rivolgersi per avere indicazioni più complete sul rapporto tra arte e materia nella glittica e nell'arte di gemme e sul ruolo dell'artista nella trasformazione della pietra in gemma, nonché sui significati più pregnanti che questo tipo di oggetti potevano rivestire nell'immaginario antico, significati che rimangono perlopiù evanescenti di fronte ai materiali concreti. Tra questi, i *Lithika* di Posidippo di Pella, composti proprio negli anni e nei luoghi in cui l'interesse per le pietre preziose si intensificò straordinariamente, rappresentano a oggi la fonte principale per comprendere la disposizione antica nei confronti di questi preziosi oggetti. A questi testi si andranno poi ad aggiungere, tratteggiate nella sezione ancora successiva, le

---

interamente metallici costituivano il dispositivo sigillare prediletto, mentre le gemme intagliate erano molto meno diffuse per questa funzione (le impressioni ricavate da anelli metallici si distinguono da quelle impresse da una gemma per la mancanza della traccia del castone). Una proporzione, quella dell'uso e della diffusione di anelli con gemme e sigilli metallici (I. 3. 1, n. 9), che non siamo in grado di ricostruire, a parte l'eccezionale caso degli archivi ellenistici, per nessuna epoca, dal momento che gli anelli interamente metallici andarono probabilmente incontro (come spesso anche gli anelli che incastonavano le gemme pervenute) a un destino altamente distruttivo (I. 3. 1).

148 "Gems for the masses" secondo la felice definizione di PLANTZOS 1999, 73.

149 PLATT 2006.

testimonianze della medicina e della magia, frutto più tardo di un approccio parallelo alle gemme che trova la sua origine nelle medesime cronologie e nei medesimi contesti.



## II. 3

### *Ekphraseis* preziose I

#### Posidippo di Pella, *Lithika*

La pubblicazione, nel 2001<sup>1</sup>, del *P. Mil. Vogl.* VIII 309 ha notevolmente rivoluzionato la nostra conoscenza dell'atteggiamento antico verso le pietre preziose e ha portato alla luce temi e interessi che ci erano in precedenza sconosciuti: è stato difatti possibile scoprire venti<sup>2</sup> epigrammi raccolti sotto il titolo di Λιθικά<sup>3</sup> che costituiscono la prima sezione<sup>4</sup> di una raccolta di componimenti raggruppati su base tematica<sup>5</sup>, forse la più antica di questo genere<sup>6</sup>.

Se numerosi indizi suggeriscono di riconoscere in Posidippo di Pella l'autore degli epigrammi tramandati dal papiro milanese<sup>7</sup>, l'organizzazione della raccolta e la sua

---

1 BASTIANINI-GALLAZZI 2001.

2 Si tratterebbe di venti componimenti, di lunghezza differente, secondo la suddivisione proposta da BASTIANINI-GALLAZZI 2001 e AUSTIN-BASTIANINI 2002, ma in più occasioni si sono sollevati dubbi sulla ripartizione dei versi. Per questo aspetto, si rimanda ai commenti dei singoli epigrammi.

3 Il titolo è integrato [λιθι]κά da BASTIANINI-GALLAZZI 2001, 110.

4 Che i *Lithika* fossero davvero la prima sezione della raccolta o meno è stato oggetto di dibattito: contrario JOHNSON 2005, 77, mentre STEPHENS-OBINK 2004, 13-14 lasciano aperta la questione. Generalmente si ritiene, con gli editori (BASTIANINI-GALLAZZI 2001, 13), che i *Lithika* siano effettivamente la prima sezione della raccolta (e. g. HUNTER 2004; LELLI 2004b e BING 2005).

5 Si tratta di nove sezioni, mentre di una decima rimangono solo tracce, per un totale di circa 110 epigrammi. Sull'organizzazione delle sezioni e sull'apparente libertà con cui alcuni epigrammi vi sono inclusi in particolare HUNTER 2002 e 2004. Sulle originali "strategie" impiegate dal poeta per creare la coesione tra i vari componimenti delle sezioni: GUTZWILLER 2004.

6 Il papiro si può datare ai decenni conclusivi del III secolo a. C.: BASTIANINI-GALLAZZI 2001, 17.

7 L'attribuzione di tutti gli epigrammi a Posidippo non è completamente sicura e si basa sulla presenza nel papiro di due componimenti già noti da fonti indirette che li collegavano esplicitamente al poeta di Pella: BASTIANINI-GALLAZZI 2001, 22-24. Una panoramica sulle

suddivisione in sezioni tematiche non sono attribuibili con assoluta certezza al poeta di Pella<sup>8</sup>.

Lasciando da parte queste questioni, per le quali sarà difficile arrivare a una risposta definitiva in mancanza di nuovi dati, questo capitolo svilupperà un'analisi dei *Lithika* tesa a indagare non tanto i significati reconditi di cui il poeta (o forse talvolta solo i suoi esegeti moderni) ha voluto investire i brillanti soggetti dei suoi componimenti ma piuttosto le caratteristiche che hanno reso possibile tale interpretazione metaforica. Del resto, sebbene in ciascun *lithikon* si intreccino temi diversi e la pietra sia delineata in contesti differenti, essa è sempre il punto focale di ogni componimento al di là delle possibili implicazioni metaforiche<sup>9</sup>. Come vengono rappresentate le gemme? Cosa distingue una *gemma* da un *lapis*? Qual è il rapporto tra natura e arte, e come viene caratterizzata la figura dell'artista e il suo intervento sulla materia minerale? Le domande che abbiamo rivolto a Plinio e che rivolgeremo a testi di diversa natura, come i lapidari magici, trovano in Posidippo risposte talvolta sorprendenti ma sempre pregnanti, che possiamo immaginare condivise da un pubblico più ampio di quello della corte alessandrina al quale il poeta si rivolgeva.

Di fronte a una così eccezionale scoperta, la bibliografia prodotta da quella che è

---

posizioni contrarie all'attribuzione a Posidippo di tutti gli epigrammi in GUTZWILLER 2005b, 2, n. 3 (in particolare LLOYD JONES 2003 e SCHRÖDER 2004). Argomenti a favore dell'attribuzione a Posidippo della totalità degli epigrammi in FANTUZZI 2002; GUTZWILLER 2004, 86, n. 12 e LIVREA 2007.

8 Potrebbe infatti trattarsi, *in toto* o in parte, di una raccolta costituita a posteriori e non dal poeta stesso. Su questo aspetto e con posizioni discordanti: BASTIANINI-GALLAZZI 2001, 24-27; LIVREA 2004; KREVANS 2005 e 2007, 141-146; GUTZWILLER 2005c; OBBINK 2005. Sull'organizzazione interna dei *Lithika* e sul suo (possibile) significato: KUTTNER 2005, FUQUA 2007 e 2008, GUTZWILLER 2005c, 299-304.

9 KREVANS 2005, 84-85 nota come tale raggruppamento - dalla studiosa attribuito a un editore piuttosto che a Posidippo - sia particolarmente notevole, dal momento che alcuni degli epigrammi dedicati a pietre preziose tramandati dall'*Anthologia Palatina* non fanno parte del piccolo ciclo litologico del nono libro (su cui II. 4) ma appaiono in altre sezioni. In essi si è scelto di valorizzare altre tematiche piuttosto che il loro carattere "litologico": così AP XII, 152, dove un giovane attraente viene paragonato al magnete, e AP V, 205, relativo a una torquilla d'ametista dedicata in un santuario (II. 4).

presto divenuta una “Posidippus industry”<sup>10</sup> è cresciuta sterminata e quasi incontrollabile, e non passa anno senza che si aggiungano ulteriori titoli<sup>11</sup>. Anche i *Lithika* hanno conosciuto un grande interesse di critica, proprio per la novità dell’argomento e per i temi che vi si intrecciano. Nella seguente analisi si ritornerà inevitabilmente su alcuni aspetti già ampiamente evidenziati, e le già note interpretazioni “metalitiche” delle pietre descritte nei componimenti potranno essere d’aiuto per capire meglio l’approccio alle gemme concrete, percorrendo in un certo senso un processo inverso rispetto a quello dell’esegesi moderna e forse anche a quello di Posidippo stesso.

### II. 3. 1 *Un’epoca brillante*

I *Lithika* aprono una privilegiata prospettiva sulla percezione delle gemme in una compagine storica, geografica e sociale nella quale le pietre preziose acquisirono un ruolo mai ricoperto prima e forse nemmeno pienamente eguagliato in seguito. Mai come allora le pietre preziose furono a un tempo oggetto di indagine scientifica e simbolo di potere, emblema di cultura e prestigio ma anche viatico per dominare le paure di questo mondo e dell’altro, rimanendo tuttavia veicolo privilegiato per la contemplazione disinteressata della bellezza naturale, minuti e brillanti crocevia nei quali natura e arte interagiscono nella forma più elevata.

Con l’Ellenismo, la ridotta gamma di minerali di età classica esplose in varietà di pietre traslucide e sature di colore: ametiste, agate, granati, berilli, peridot<sup>12</sup>, tutte pietre in grado di catturare e giocare con la luce molto più intensamente dei calcedoni lattiginosi e delle fulve corniole ai quali vanno ad affiancarsi<sup>13</sup>. Anche la diffusione di gemme in vetro, già rilevabile a queste cronologie<sup>14</sup>, testimonia di un’urgenza per questo tipo di materiali in grado di travalicare i confini delle *élites*

---

10 ELSNER 2014, 156.

11 La bibliografia su Posidippo viene periodicamente aggiornata sulla pagina web del Center for Hellenic Studies della Harvard University: <http://chs.harvard.edu/CHS/article/display/1341>.

12 RICHTER 1968, 134 e PLANTZOS 1999, 36.

13 Cfr. I. 3. 3. 8.

14 PLANTZOS 1999, 38.

più esigenti.

I minerali giunti dai più remoti angoli della terra, indossati dai personaggi della corte e ricreati con le loro esotiche provenienze nei *Lithika*, sono altrettante puntine scintillanti su di un'immaginaria carta geografica del mondo conosciuto e in gran parte dominato. Le pietre preziose segnano i lontani confini dell'impero tolemaico<sup>15</sup> che ha reso possibile la diffusione di tali lussi tra il pubblico di Posidippo: “the λιθικά map *tryphé*, luxury, as an empire fecund of gems opened up by Ptolemies I-III”<sup>16</sup>. È come se Posidippo, nei *Lithika*, tratteggiasse un paesaggio gemmato come quello che emerge a tratti dalla *Periegesi* di Dionigi di Alessandria e che trova un parallelo iconografico nel mosaico di Palestrina<sup>17</sup>: un paesaggio le cui brillanti ricchezze sono raffigurate negli epigrammi nel corso del loro viaggio trasformativo verso il centro politico e culturale, Alessandria, un tema propagandistico già sfruttato dalla dinastia achemenide<sup>18</sup>. L'ampiezza geografica si fa ampiezza cronologica in quei *lithika* dedicati ai gioielli della grande storia persiana. Tramite la dattiloteca di monili appartenuti a influenti personaggi della dinastia achemenide, i *Lithika* richiamano un passato glorioso di cui Alessandro e i

---

15 Sull'argomento in particolare BING 2005: il primo *lithikon* richiama l'India e l'Idaspe, estremo limite delle conquiste di Alessandro, e la raccolta termina con una preghiera a Poseidone (Posidipp. 20 AB) perché protegga le terre dei Tolomei. Tra questi due estremi si dipana una scia luccicante di terre, mari, fiumi, monti esotici che evoca con la concretezza degli oggetti l'intero impero di Alessandro e la sua continuità con il regno tolemaico.

16 KUTTNER 2005, 159. Simili le conclusioni di BING 2005, 120-121: “the λιθικά draw our attention right from the first to fundamental themes which figure prominently elsewhere in the scroll, illuminating important aspects of both politics and poetics, and frequently tying them together. In particular, I hope to show how the stones exemplify in their geographical distribution and social construction both the territorial and cultural/artistic aims of the Ptolemies and of their poet, Posidippus (...) the section on Stones explores and maps out a political landscape reflecting certain aspirations of sovereignty which set the tone for the whole work (*i. e.* it outlines the ‘world’ we are dealing with)”.

17 Su cui I. 3. 3. 10.

18 Si veda l'analisi di PETROVIC 2014, con suggestivi paralleli da Persepoli e Susa che mostrano come l'impero tolemaico, sull'esempio di quello achemenide, fosse concretamente rappresentato dai materiali grezzi e lavorati che giungevano nel centro regale del potere dalle lontane regioni sottoposte al suo controllo.

suoi successori hanno saputo appropriarsi, concretamente e simbolicamente<sup>19</sup>, anche attraverso l'acquisizione delle sue gemme.

### II. 3. 2 *Scienza minerale*

La disponibilità di un maggior numero di specie minerali provenienti dalle regioni più remote dell'impero di Alessandro e dai paesi ancor più remoti ai suoi confini si traduce non solo nella diffusione di questi nuovi e più abbondanti materiali nell'uso quotidiano ma anche nello sviluppo di un acceso interesse scientifico focalizzato su questi prodotti della natura. Il *De lapidibus* di Teofrasto è l'unica testimonianza sopravvissuta fino a noi del discorso scientifico sorto attorno a questa classe di materiali<sup>20</sup>, e possiamo facilmente immaginare che al Museo di Alessandria si custodissero e si studiassero *specimina* minerali provenienti da terre lontane, importati dalle più remote regioni con le quali l'impero di Alessandro e poi quello dei Tolomei erano venuti in contatto<sup>21</sup>. Un approccio che, nell'Alessandria ellenistica, convive con l'interesse medico e con quello magico per le pietre preziose, per noi testimoniati da testi e materiali di ben più tarda cronologia<sup>22</sup>.

L'interesse scientifico proprio dell'Alessandria ellenistica oltrepassa i confini della trattatistica specializzata e permea anche la produzione letteraria legata alla corte lagide, forse anche su incoraggiamento dello stesso Tolomeo II, scienziato

---

19 BING 2005, 135. QUEYREL 2010, 32 nota come i puntuali riferimenti geografici e storici dei *Lithika* siano tutti rivolti all'impero di Alessandro e alla tradizione greco-macedone e persiana, mentre manca qualunque allusione all'Egitto faraonico: il sovrano lagide intende presentarsi come erede di Alessandro piuttosto che dei faraoni egiziani. PRIoux 2008, 194-198 e 2010, 49-53 individua invece nei *Lithika* alcune complesse allusioni alla religione egiziana. Per la dattiloteca regale tracciata nei *Lithika*: KUTTNER 2005.

20 Sul *De lapidibus* di Teofrasto: I. 2. 11.

21 Sulla riflessione scientifica nell'Alessandria ellenistica si vedano *e. g.* i testi raccolti in IRBY MASSIE-KEYSER 2002. Per le scarse notizie sui trattati di età ellenistica relativi alle pietre oltre al *De lapidibus* di Teofrasto: HALLEUX-SCHAMP 1985, XIII-XXXIV.

22 Sulla letteratura magica e scientifica ellenistica riguardo alle gemme e su Alessandria d'Egitto come possibile luogo d'origine delle gemme magiche e della magia litica: III. 3. 2 e III. 3. 3, n. 139.

dilettante dall'inesauribile e vivace curiosità per le meraviglie della natura<sup>23</sup>. Negli epigrammi del papiro milanese questo interesse scientifico per il mondo circostante sembra affiorare con sorprendente intensità, a fronte della completa assenza di ogni traccia di credenze mediche e magiche<sup>24</sup>. L'alta frequenza di *hapax legomena* e termini spiccatamente tecnici, presenti in tutte le sezioni del papiro, raggiunge il suo apice proprio nei *Lithika*<sup>25</sup>, dove testimonia un'attenzione per l'aspetto scientifico della materia trattata<sup>26</sup> che non si limita ai *lithika* propriamente dedicati ai *mirabilia* della natura<sup>27</sup>. Anche in quei componimenti che descrivono pietre artisticamente elaborate e inserite in una fitta rete di significati e rapporti sociali – *gemmae* e non (più) *lapides*, quindi – si insinuano riferimenti scientifici e tecnicismi, secondo un processo per così dire opposto ma parallelo rispetto a quello che abbiamo descritto riguardo alla definizione e descrizione delle gemme nel *De lapidibus* di Teofrasto<sup>28</sup>. Nel trattato del naturalista di Ereso, l'approccio scientifico non escludeva criteri propriamente mondani come la rarità, l'esotismo, la bellezza, il costo, l'uso per distinguere una *gemma* da un *lapis*. Nei *Lithika*, pur nel tessuto di componimenti dedicati alla bellezza, al fascino e alla perfezione della lavorazione artistica, si dipana l'apparente impoeticità di stridenti vocaboli da manuale scientifico come ἡμίλιθος<sup>29</sup> o ἐναντιοεργῆς<sup>30</sup> o di mastodontici e ostici composti che indicano con precisione maniacale la sproporzione di misure

---

23 GUICHARD 2006, 130, con riferimenti. Sui profondi legami tra la scienza e l'ambiente di corte alessandrino: BERREY 2017.

24 Sulla distanza dei componimenti di Posidippo dall'interesse magico per le pietre preziose tipico del più tardo ellenismo e testimoniato dai lapidari magici: LELLI 2004b, 131.

25 Su questo aspetto: DI NINO 2010, 275-283. Per il lessico tecnico di Posidippo: SMITH 2004 e CASANOVA 2004.

26 L'analisi delle informazioni contenute negli epigrammi e del lessico dei *Lithika* dimostrerebbe non solo un'approfondita conoscenza da parte di Posidippo della riflessione scientifica sui minerali di età ellenistica (Teofrasto e non solo), ma anche una presa di posizione critica ed esplicita del poeta riguardo ad alcuni argomenti: SMITH 2004. Sull'influenza dell'indagine tecnico-scientifica alessandrina sui *Lithika*: LELLI 2004b, 134-137.

27 Posidipp. 17 AB.

28 Cfr. I. 2. 11.

29 Posidipp. 5, 2 AB.

30 Posidipp. 17, 5 AB.

gigantesche. L'impatto di un τρισπίθαμος<sup>31</sup> o un ἡμιπλεθραῖος o un τετρακαικεκοσίπηχυς<sup>32</sup> appare una cifra stilistica del "Nuovo" e del "Vecchio" Posidippo<sup>33</sup>, e crea un prezioso contrasto con la piccolezza e la preziosità raffinata tipica delle gemme e del genere epigrammatico<sup>34</sup>. Questo contrasto amplifica l'impatto del lessico del θαῦμα, che pervade tutte le sezioni del papiro ma che nella prima si esprime con maggiore intensità<sup>35</sup>. Una meraviglia che passa anche attraverso la descrizione di oggetti preziosi ricavati in materiali nuovi ed esotici: la conchiglia madreperlacea dell'undicesimo e del dodicesimo componimento è qualcosa di mai visto prima, e Posidippo vi si riferisce con la prosaicità didattica di un cartellino da laboratorio (οὖνομα μαργαρίτις<sup>36</sup>), offrendola a una curiosità intellettuale che ha qualcosa di scientifico. Subito si pensa alla novità che la perla rappresentava per Teofrasto, che analogamente a Posidippo ne riportava il nome come qualcosa di potenzialmente sconosciuto ai suoi lettori<sup>37</sup>.

### II. 3. 3 Poikilia e percezione

Più di tre secoli dopo i *Lithika* di Posidippo e in un contesto completamente

31 Posidipp. 8, 7 AB.

32 Posidipp. 19, 5 e 13 AB.

33 DI NINO 2010, 285.

34 A giudicare dagli esempi pervenutici, sembra che l'*ekphrasis* di pietre preziose presenti un rapporto assolutamente privilegiato con questo genere letterario (cfr. II. 3. 4 e II. 4).

35 Le occorrenze nei *Lithika* superano quelle delle altre singole sezioni del papiro: sono raccolte in GUICHARD 2006. Lo studioso nota come l'interesse tutto ellenistico per il meraviglioso e il paradossografico fosse però pressoché assente nella letteratura epigrammatica nota prima della pubblicazione del papiro milanese. L'insistenza sul meraviglioso, nei *Lithika* e nelle altre sezioni, sarebbe funzionale all'intento encomiastico di Posidippo, e andrebbe a rafforzare e giustificare la celebrazione dei Tolomei come sovrani, dei e legittimi successori di Alessandro. KREVANS 2005 individua nei trattati paradossografici e didattici in prosa ellenistici il modello per l'organizzazione e la titolatura delle sezioni del papiro, che sembra avere il meraviglioso come principale criterio organizzativo (in particolare nei *Lithika* e negli *Oionoskopika* che aprono la raccolta).

36 Posidipp. 11, 3.

37 Thphr. *Lap.* 36.

differente, Plinio riconoscerà nelle *gemmae* la più completa e accessibile forma della *naturae maiestas* costretta in un minuscolo volume<sup>38</sup>. Tale percezione delle pietre preziose è diretta conseguenza della *varietas* che le contraddistingue, *varietas* che rispecchia quella, suprema, della natura stessa, alla quale Plinio dedica l'intera sua opera e che risveglia la sua più sincera emozione<sup>39</sup>.

La *ποικιλία* è una caratteristica focale anche per le gemme poetiche di Posidippo. Tutta la natura è chiamata a raccolta nei *Lithika*, i monti, i fiumi, le spiagge, il mare, il cielo, l'etere, le stelle, le nubi, l'arcobaleno, il sole, la luna, sia che siano direttamente associati alla pietra sia che ne siano il luogo d'origine<sup>40</sup>. E i *Lithika* stessi sono caratterizzati dalla *ποικιλία*<sup>41</sup> delle situazioni e dei "gioielli" descritti, che vanno dalle gemme cesellate con infinita acribia agli interi paesi ostaggio dei capricci di Poseidone, dai raffinati gioielli donati dagli innamorati alle loro leggiadre amanti fino alle sfarzose suppellettili da mensa, passando per i monili che furono di re e regine e i *mirabilia* di pietre dalle incredibili capacità o che si scovano nella testa di un serpente.

E, come nella *Naturalis Historia* e in gran parte delle testimonianze antiche sulle pietre, tali oggetti posseggono una peculiare vitalità luminosa e la capacità di interagire con chi li ammira e li rigira fra le mani, a dispetto della loro proverbiale immobilità inanimata<sup>42</sup>. Anche la triangolazione artista / committente / destinatario (talvolta le due ultime figure coincidono) è materialmente concretizzata nelle vive parti del corpo coinvolte nel processo trasformativo della pietra: la mano dell'artista, il dito, il braccio, il seno dei committenti e delle

---

38 *NH* XXXVII, 1.

39 In particolare I. 2. 1.

40 Per questi motivi GUTZWILLER 2005c, 299-305 riconosce nei *Lithika* una "cosmologic poetry", che rappresenta un mondo naturale in trasformazione e che, tarata su una scala umana, è percepibile nel quotidiano.

41 Per ELSNER 2014 la *ποικιλία* è la chiave di lettura dei *Lithika* ed è strettamente legata anche alla luminosità cangiante delle pietre e, metaforicamente, all'intricata rete di rapporti sociali tra sovrano, cortigiani e artisti / poeti di corte a cui Posidippo alluderebbe nelle sue poesie litologiche. Sulle dinamiche di corte e l'esaltazione dei sovrani e delle sovrane tolemaiche alla luce degli epigrammi del "Nuovo Posidippo": AMBÜHL 2007.

42 Cfr. I. 3. 2. 1, n. 44.



destinatario<sup>43</sup>, come se la pietra assumesse diversi statuti a seconda della parte del corpo umano alla quale viene concretamente associata<sup>44</sup>.

I numerosi deittici<sup>45</sup>, l'insistenza sull'azione del guardare<sup>46</sup>, i giochi di luce e sfumature<sup>47</sup> nei quali le pietre si esibiscono davanti agli occhi di chi le osserva incantato o sulla pelle di chi le indossa mostrano come le pietre di Posidippo esistano solo nel loro rapporto con l'uomo<sup>48</sup>. Dietro alle brillanti protagoniste dei *Lithika* si svelano altri coprotagonisti, la corte alessandrina e il suo sovrano<sup>49</sup>, e si inscena il rapporto tra uomo e materia minerale che caratterizza il discorso antico sulle gemme<sup>50</sup>.

---

43 Il dito è invariabilmente associato ai gioielli maschili, il seno e il braccio a quelli femminili. Un'eccezione la sarda di Posidipp. 8 AB, che non è stata approntata né per il dito né per il collo di una donna ma, enorme e sospesa a una catena, alternativamente per il collo di un uomo o di una statua oppure per essere sospesa a una parete.

44 Per un'interpretazione della fisicità dei soggetti coinvolti: ELSNER 2014, 164.

45 PETRAIN 2005, 335.

46 Le differenti sfumature del "guardare" si connettono alla varietà di approcci nei confronti delle pietre: c'è il guardare obiettivo - sebbene strabiliato - dell'osservazione scientifica (Posidipp. 17 AB), la vista soprannaturale dell'artista-Linceo (Posidipp. 15 AB), lo sguardo luminoso e umido dell'eroticismo - e dell'ebbrezza? - (Posidipp. 3 AB), l'invito a considerare la meraviglia di una realizzazione umana o naturale (Posidipp. 18 AB).

47 Sulla speciale attenzione alla luce e al colore nei *Lithika*, elementi innovativi dell'estetica ellenistica: ZANKER 2004, 62-63.

48 QUEYREL 2010, 32: "chaque épigramme a pour thème le regard porté sur la pierre; autrement dit, l'œuvre d'art n'existe que dans le regard du spectateur ou, plus largement, du public ... cette invitation à entrer dans des poèmes illuminés, «Illuminations» avant la lettre, est évidemment une invitation à parcourir par la mémoire la brillante histoire des pierres, mais elle se fait de manière visuelle par la participation du lecteur- spectateur au spectacle d'un monde chatoyant, d'où l'insistance mise sur les effets d'illusion, d'aveuglement éventuellement, ou encore d'illumination: les pierres vivent en agissant sur le spectateur; elles lui rappellent une histoire et le font entrer dans un monde de couleurs et d'émotions".

49 QUEYREL 2010, 47: il fatto che le opere d'arte siano descritte come presenti implica che esse siano rappresentate in rapporto con il celebrato sovrano lagide, attorno al quale ruota una società di cui egli è il principale centro di gravità.

50 Sul colore e la vitalità delle gemme nella *Naturalis Historia*: I. 3. 2. 1.

#### II. 3. 4 *Arte glittica: trasformazione sociale e poetica*

Uno dei temi principali dei *Lithika* è quello della trasformazione del *lapis* in *gemma*: la pietra, descritta intatta nel suo ambiente naturale (fiumi, mari, spiagge, monti, la testa di un serpente), viene seguita nel corso del processo che la trasforma in una gemma artisticamente elaborata e inserita nelle dinamiche sociali della corte<sup>51</sup>. Un processo che consiste nella lavorazione e nell'incisione da parte dell'artista e in particolare nell'atto dell'incastonatura, che "doma" la naturalità selvaggia del *lapis* rendendola fruibile e apprezzabile, in una forma ordinata e artisticamente esaltata, al destinatario della *gemma*<sup>52</sup>.

Ciascuna delle pietre tratteggiate nei *lithika* mantiene al contempo il suo stato di *lapis* naturale e di *gemma* lavorata, esattamente come avviene - ma in direzione opposta! - per i *lapides-gemmae* del mosaico di Palestrina, dei quali si sintetizza il processo trasformativo presentandoli sì come *lapides* nel loro ambiente naturale, ma già tagliati, politi e addirittura incastonati come *gemmae*, forma nella quale verranno apprezzati dai cortigiani che banchettano festosi sotto un pergolato e accolgono i sovrani presso un sontuoso padiglione nella parte bassa del mosaico, che corrisponde al delta del Nilo e quindi all'Alessandria di Posidippo e del suo pubblico<sup>53</sup>.

Nel processo di trasformazione artistica e sociale che coinvolge i *lithika* posidippeï è stata rintracciata a più riprese una decisa metafora letteraria e poetica. Da un lato, l'accento viene posto sulla figura dell'artista e sul suo intervento di trasformazione della materia grezza, che adombrerebbero il poeta e la sua attività al servizio dei potenti e della corte<sup>54</sup>. Dall'altro, la gemma stessa è intesa come simbolo di una determinata tipologia di poesia, nella fattispecie quella

---

51 Si tratta di un "journey of transformation" (SCHUR 2004, 119), "the journey from physical source to cultural application" (BING 2005, 125). Su questo processo trasformativo, oggetto in particolare di Posidipp. 5-7 AB, tratteggiato anche in Posidipp. 11 e 12 AB e significativamente "mancato" in Posidipp. 16 AB, si rimanda al commento dei singoli epigrammi.

52 Il tema della "cornice" e le sue diverse implicazioni estetiche e filosofiche nell'arte e nella letteratura dell'antichità classica sono oggetto degli interventi raccolti in PLATT-SQUIRE 2017.

53 Cfr. I. 3. 3. 10.

54 ELSNER 2014.

epigrammatica<sup>55</sup>, e l'intera raccolta litologica varrebbe come manifesto della *λεπτότης* e del meraviglioso contrasto di scala su cui si fonda l'estetica ellenistica<sup>56</sup>. L'artista è concretamente presente in molti componimenti: può essere una personalità specifica (Cronio<sup>57</sup>, Timante<sup>58</sup>, Heron?<sup>59</sup>) oppure una figura anonima<sup>60</sup>, un'artista archetipico e generale piuttosto che generico<sup>61</sup>. Il suo ruolo di trasformatore della materia è reso dai verbi del *γλύφειν*<sup>62</sup>, e l'attenzione verte sulle mani esperte che lavorano la materia minerale<sup>63</sup>, sulla vista capace di tanta minuzia<sup>64</sup> e sullo spirito arguto che ha saputo adeguare perfettamente l'arte alla materia<sup>65</sup>. Al di là delle possibili letture metaforiche di questi elementi<sup>66</sup>, va notato come l'attenzione posidippea per l'artista di gemme, tanto insistita da sfiorare l'invadenza, sia qualcosa di insolito ed eccezionale. Come abbiamo visto nei capitoli precedenti, la letteratura antica è estremamente parca di notizie rispetto all'attività

55 SCHUR 2004.

56 PORTER 2010, 583-587 e, più dettagliatamente, PORTER 2011, che individua nella *λεπτότης* solo uno dei due aspetti che caratterizzano l'estetica ellenistica. L'altro è quello del monumentale e dell'incredibilmente grande, e il gusto ellenistico esplora, inscena e apprezza proprio la concomitanza contrastante dei due opposti. Gli epigrammi e le pietre di Posidippo sarebbero una perfetta esemplificazione di tale estetica. Sui *Lithika* come veicolo di una discussione poetica su *λεπτότης* e *σεμνότης*, che coinvolge anche gli *Andriantopoiika*: PRIOUX 2004; 2007, 108-113; 2008, 173-177 e 2010a, 55-59.

57 Posidipp. 2, 2 e 7, 3 AB. BASTIANINI-GALLAZZI 2001, 115 integrano il nome dell'artista in Posidipp. 6, 2 AB.

58 Posidipp. 5, 1 AB.

59 Per l'ipotesi di Heros / Heron come nome dell'incisore in Posidipp. 7 AB, cfr. II. 3. 6. 1 *ad loc.*

60 *Ὁ χειροτέχνης* in Posidipp. 14, 2 AB e *ὁ λιθοουργὸς* in Posidipp. 15, 7 AB.

61 Posidipp. 14 AB: II. 3. 6. 1 *ad loc.*

62 In particolare *γλύφω*: *ἐγλύψε* Posidipp. 5, 1 AB; *γλυφθὲν* Posidipp. 8, 4 AB; *ἐγλυφ'* Posidipp. 14, 2 AB; *γλυφὲν* Posidipp. 15, 3 AB; *ἐγλύφετο* Posidipp. 15, 4 AB. A questi si aggiunge *ἐτύπωσε* in Posidipp. 14, 6 AB.

63 Posidipp. 7, 3; 9, 3; 14, 2 AB. L'attenzione sulla mano dell'"artista" caratterizza anche i due *lithika* più "anomali", Posidipp. 19, 11 e 20, 4 AB (cfr. II. 3. 6. 4 *ad locc.*).

64 Posidipp. 15 AB.

65 Posidipp. 14, 2 AB.

66 La riflessione estetica ellenistica ben conosce la metafora gemma / poesia, e per questo risulta particolarmente allettante riconoscerla anche in Posidippo: FANTUZZI-HUNTER 2004, 453-454 e PORTER 2011, 279.

degli artisti di gemme, e lo stesso Plinio sembra sottintendere una distinzione tra l'arte delle gemme e le arti "maggiori", pittura e scultura<sup>67</sup>. Come abbiamo ipotizzato, questo differente statuto dell'arte delle gemme sembra essere legato, tra vari fattori, anche al differente rapporto tra *ars* e *materia* che la caratterizza rispetto alle altre arti<sup>68</sup>. A fronte di questa desolante latitanza di incisori e gioiellieri nelle fonti, che i venti *lithika* posidippeî tramandino i nomi di ben due (o forse tre) artisti in ben tre (o quattro) epigrammi diversi – sempre che le lacune non ne abbiano inghiottiti altri! - rivela come il ruolo dell'artista fosse un elemento fondamentale nella riflessione sulle gemme del poeta e, forse, anche del suo tempo. Certamente i nomi degli artisti sono un elemento di primo piano anche nella seconda sezione del papiro dedicata a opere d'arte<sup>69</sup>, i celebri *Andriantopoiika*<sup>70</sup>, consacrati alla scultura in bronzo e anch'essi gravidi di possibili letture metaforiche. Certo, in questi epigrammi gli scultori sono messi in rapporto l'uno con l'altro delineando una specie di "storia dell'arte" giocata sui caratteri specifici dell'opera di ciascun artista<sup>71</sup> e Posidipp. 62 AB, una sorta di introduzione alla raccolta, stila una vera e propria classifica tra i maestri del passato. Il primo posto va a Lisippo, che gli artisti contemporanei sono invitati a imitare, e un analogo giudizio è forse espresso nel lacunoso Posidipp. 70 AB. Il valore prettamente

---

67 Su questo importante aspetto: II. 1-2.

68 Cfr. II. 1-2.

69 Sulle *ekphraseis* di Posidippo: e. g. FALIVENE 2002. ZANKER 2003 nota che, come avviene in generale per gli epigrammi oggi definiti "ecfrastici", i *Lithika* e gli *Andriantopoiika* sono componimenti *a proposito* di gemme e *a proposito* di statue, come indicano anche i titoli delle sezioni. Essi mirano a fornire un'interpretazione dell'oggetto e a delineare la risposta che esso suscita nel pubblico piuttosto che a "porre l'oggetto sotto gli occhi tramite l'*enargeia*", ovvero tramite la forza della rappresentazione visiva, ritenuta caratteristica fondamentale dell'*ekphrasis* secondo i retori antichi.

70 Sugli *Andriantopoiika* (Posidipp. 62-70 AB) e sulla "storia dell'arte" da essi desumibile, che si differenzia per alcuni aspetti fondamentali da quella che Plinio ha rielaborato dalle sue fonti ellenistiche, la bibliografia è molto ricca e - come per tutto ciò che riguarda Posidippo - si incrementa a una velocità sorprendente. Si rimanda almeno a GUTZWILLER 2002; KOSMETATOU 2004a; SENS 2005; STEWART 2005; STROCKA 2007.

71 Σκληρός (Posidipp. 62, 5 AB); ἀκρίβεια (Posidipp. 63, 2 AB), σάρκινος (Posidipp. 70, 2 AB) e così via.

sociale delle gemme nei *Lithika* diviene ancora più evidente a fronte di una pressoché totale assenza di contesti “sociali” per le sculture e gli artisti evocati negli *Andriantopoiika*<sup>72</sup>. L’azione concreta del lavoro dell’artista nella sua materialità fisica è richiamata in alcune occasioni<sup>73</sup>, ma si rivela connessa alla perfetta mimesi artistica<sup>74</sup> piuttosto che alla trasformazione della materia grezza e indocile come nei *Lithika*. La materia, il bronzo, è senz’altro al centro degli epigrammi, ma l’azione che su di essa svolge lo scultore è quella di creare l’illusione dell’essere vivente in un materiale inerte. La giovenca di Mirone inganna con la sua parvenza di vita<sup>75</sup>, come in tanti epigrammi dell’*Anthologia Palatina*<sup>76</sup>, mentre Lisippo è riuscito a infondere nel bronzo lo sguardo ardente di Alessandro<sup>77</sup> e l’Idomeneo bronzeo di Cresila è così vivo da poter interpellare il nipote Merione sul campo di battaglia, esortandolo all’azione sebbene sia anch’egli di bronzo<sup>78</sup>. Dal punto di vista del rapporto tra arte e materia, negli *Andriantopoiika* l’approccio di Posidippo si dimostra quantomai tradizionale, come sarà in parte quello dei poeti degli epigrammi litologici della *Palatina*<sup>79</sup>. Appare così con ancora maggiore evidenza l’eccezionalità del trattamento della *materia* litica nei *Lithika*, una materia che il poeta tratteggia in maniera differente, nei suoi rapporti con l’*ars*, rispetto a quella coinvolta nella statuaria bronzea, per la quale segue le consuetudini

72 Una parziale eccezione negli ultimi versi di Posidipp. 63, 9-10 AB, nei quali la statua di Filita precedentemente descritta si dice dedicata dal divino sovrano Tolomeo.

73 Posidipp. 63, 1-2; 4 e 5-6 AB; 64, 2 AB; 65, 1-2 AB; 66, 4 AB; 67, 2 AB; 68, 5-6 AB.

74 Posidipp. 63 AB, 1-2 e 5-6: τόνδε Φιλίται χ[αλ]κόν [ἴ]σον κατὰ πάνθ’ Ἐκ[α]ταῖος / ἀκ[ρ]ιβήης ἄκροϋς [ἔ]πλ[α]σεν εἰς ὄνουχας (...) ἀλλὰ τὸν ἀκρομέριμον ὄλ[η]ι κ[α]τεμάξατο τέχνη / πρ[έ]σβυν, ἀληθείης ὀρθὸν [ἔ]χων] κανόνα / αὐδή[ε]οντι δ’ ἔοικεν, ὅσῳ ποικίλλεται ἦθει, / ἔμψυχ[ο]ς, καίπερ χάλκεος ἐὼν ὁ γέρων (AUSTIN-BASTIANINI 2002): *questo bronzo identico in tutto a Filita Ecateo l’ha plasmato, preciso, fino all’estremità delle unghie (...) anzi ha modellato con tutta la sua perizia il vecchio perfezionista, mantenendo il corretto canone di verità. E assomiglia a uno che sta per parlare, con tanto carattere è accuratamente rappresentato, pieno di vita, anche se è di bronzo, il vecchio.*

75 Posidipp. 66 AB.

76 Sui componenti dedicati alla vacca di Mirone come simbolo delle possibilità mimetiche dell’arte e sulle modalità di descriverle: SQUIRE 2010.

77 Posidipp. 65 AB.

78 Posidipp. 64 AB.

79 Su cui II. 4.

dell'*ekphrasis* di opere d'arte.

Tornando ai *Lithika*, tali componimenti offrono nuovi particolari sull'attività dell'artista di gemme e sui confini della sua arte. Come abbiamo accennato<sup>80</sup>, l'azione dell'artista sulla pietra non si limita all'apportarvi un'incisione<sup>81</sup>: in alcuni casi infatti l'accento è posto sulla montatura che imbriglia la pietra facendone una gemma<sup>82</sup>. In altri casi, il soggetto dell'incisione non viene nemmeno specificato<sup>83</sup>, e c'è da domandarsi se l'azione di γλύφειν non sia "solo" quella di taglio e politura, un procedimento che evidentemente da solo bastava per fare del *lapis* una *gemma*. Posidipp. 2 e 3 AB testimoniano che artisti *à la page* come Cronio erano coinvolti non solo nella realizzazione di sigilli e gioielli ma anche in quella di oggetti di dimensioni maggiori e diverso impiego, come le suppellettili da banchetto, quella categoria di minerali e oggetti che Plinio tratta separatamente come "gemme improprie"<sup>84</sup>. Le condizioni dei due epigrammi sono troppo disperate perché si possano avanzare osservazioni sicure in merito, ma sembra probabile che il primo descriva un *rhyton* intagliato da Cronio e la seconda una *phiale* (la lacuna alla fine del primo verso potrebbe aver inghiottito il riferimento all'incisore ed eventualmente il suo nome). "Gemme improprie" non solo per la forma e l'uso ma anche per il materiale, come si mette in risalto per i recipienti (?) di conchiglia dell'undicesimo e del dodicesimo *lithikon*.

Posidippo testimonia come l'arte delle gemme in età ellenistica non consistesse in una dattiloteca di piccoli intagli preziosi come quelle degli appassionati collezionisti dell'età moderna. I *Lithika* si configurano piuttosto come una *Wunderkammer* di oggetti eterogenei, anche giganteschi, che esibiscono l'eccezionalità di una sapiente lavorazione - talvolta in grado addirittura di

---

80 Cfr. II. 1. 3.

81 La capacità di scegliere il soggetto migliore per il materiale a disposizione e quella di riuscire a esprimere un ampio contenuto nella sintesi della piccola immagine incisa rimangono comunque prerogative necessarie all'artista di gemme perfetto: Posidipp. 14 AB su cui II. 3. 6. 1 *ad loc.*

82 Cfr. in particolare il commento a Posidipp. 6, 11 e 12 AB: II. 3. 6. 1-2 *ad locc.*

83 In particolare Posidipp. 5 e 7 AB. Probabilmente in Posidipp. 6 AB l'abilità dell'artista si esprimeva in un particolare taglio della pietra oppure nella felice decisione di incastorarla in una specifica tipologia di gioiello.

84 Su cui I. 2. 3 e I. 3. 3. 1-3.

modificare l'essenza dell'oggetto, come in Posidipp. 11 e 12 AB - o nei quali la bravura dell'artista è proprio quella di scomparire - come l'intaglio sulla pietra ora unta ora asciutta di Posidipp. 13 AB - o di assecondare in tutto la materia minerale - come il cielo di *iaspis* di Posidipp. 14 AB - esaltando con perizia le caratteristiche naturali della pietra e permettendone la preziosa metamorfosi da *lapis* a *gemma*.

### II. 3. 5 *Posidippo e il genere "lithika"*

Anche la pur rapida panoramica sui *Lithika* posidippeï finora delineata permette di apprezzare la complessità tematica che caratterizza questo gruppo di componimenti, una complessità che finora non conosce eguali nei testi letterari antichi che parlano di gemme. I venti epigrammi, raggruppati in un ciclo sulla base della comune tematica litologica<sup>85</sup>, hanno avuto un impatto eccezionale sulla nostra percezione dell'interesse letterario per le gemme nell'antichità. Se volgiamo lo sguardo alle epoche precedenti, constatiamo difatti una sostanziale assenza delle gemme nella poesia greca, e non solo epigrammatica, che sarà solo in minima parte riscattata nella letteratura cronologicamente successiva a Posidippo, con un gruppo di epigrammi tramandati dal nono libro dell'*Anthologia Palatina* e da sporadici riferimenti in testi poetici di varia natura<sup>86</sup>. Del pari, non si contano descrizioni di pietre preziose di un certo respiro nella letteratura in prosa fino al cratere di Achille Tazio e all'ametista di Eliodoro<sup>87</sup>.

Gli epigrammi conservati dall'*Anthologia Palatina* e dedicati a pietre preziose<sup>88</sup> sono tutti più o meno sicuramente databili alla fine dell'Ellenismo e all'età imperiale, ma con una significativa eccezione: si tratta di un epigramma a

---

85 Sia che si tratti di una scelta dell'autore sia che si tratti di una collezione successiva ma comunque precedente ai decenni conclusivi del III secolo a. C., epoca alla quale risale il papiro (*supra* n. 8).

86 Sull'eccezionalità dei *Lithika* di Posidippo nel panorama della letteratura relativa alle gemme: LELLI 2004b e II. 4.

87 Su cui II. 5.

88 Su questi epigrammi: II. 4.

proposito di un'ametista con l'effigie di Methe<sup>89</sup> che il compilatore della *Palatina* attribuisce alternativamente ad Asclepiade di Samo o ad Antipatro di Tessalonica, variando così sensibilmente la cronologia del più antico *lithikon* pervenutoci e di conseguenza l'eventuale "primato" cronologico di Posidippo.

Ma, in ogni caso, anche qualora l'epigramma incriminato fosse da attribuire ad Asclepiade di Samo e fosse quindi grossomodo contemporaneo rispetto ai componimenti di Posidippo, esso presenta alcune caratteristiche che lo avvicinano alla poesia di gemme che sarà tipica dei secoli successivi piuttosto che ai *Lithika* del poeta di Pella. Se l'epigramma fosse di Asclepiade, potremmo ipotizzare che i due poeti, attivi ad Alessandria nei medesimi anni, abbiano messo a punto (per primi?) due modalità leggermente differenti di scrivere di gemme, delle quali quella posidippea, apparentemente più ricca e complessa, fu accantonata a favore di quella "asclepiadea", che si inseriva più agevolmente nei canoni della poesia ecfraistica di opere d'arte<sup>90</sup>.

Alcuni indizi, piuttosto ambigui, su una possibile priorità di Posidippo nella poesia litologica (o perlomeno del riconoscimento di una sua specializzazione in tal senso) vengono da un componimento coliambico di Fenice di Colofone<sup>91</sup> – contemporaneo più anziano di Posidippo – e dal contesto all'interno del quale Giovanni Tzetzes presenta Posidipp. 15 AB, uno dei due epigrammi del papiro milanese già noti da fonti indirette.

Fenice nel suo componimento interpella direttamente un Posidippo, al quale rivolge una critica moraleggiante nei confronti di coloro che si preoccupano più della ricchezza materiale che di quella morale: tra i beni di lusso agognati da questi fatui personaggi compaiono case costruite di smeraldi (ammesso che sia possibile, come sottolinea Fenice)<sup>92</sup> e in conclusione del poema essi sono definiti come coloro che λίθων φροντίζουσιν<sup>93</sup>. Alla luce dei *Lithika*, è stato suggerito che il Posidippo richiamato nel componimento sia il poeta di Pella, e che l'insistenza sul lusso delle

---

89 *AP IX*, 752 su cui *II. 4. 3*. Si è già accennato all'epigramma in *I. 3. 2. 4*.

90 Un confronto tra le caratteristiche degli epigrammi litologici della *Palatina* e i *Lithika* di Posidippo in *II. 4. 8*.

91 *Phoen. 6* Powell.

92 *Phoen. 6*, 9-10 Powell.

93 *Phoen. 6*, 23 Powell.



pietre preziose possa essere ricollegata a quella che evidentemente era comunemente riconosciuta come una sua specialità letteraria<sup>94</sup>.

Quanto a Tzetzes e alla citazione dell'epigramma dedicato alla draconzia<sup>95</sup>, si è ipotizzato che con ταῦτα μὲν ὁ Ποσειδίππος καὶ ἕτερα μυρία il filologo bizantino non si riferisse genericamente alla vasta produzione del poeta ma proprio ai componimenti dedicati a pietre e minerali preziosi, che in tal caso dovremmo immaginare ben più numerosi dei già (relativamente) numerosi *lithika* del papiro di Milano<sup>96</sup>.

In ogni caso, la citazione di Tzetzes dimostra che ancora nel dodicesimo secolo le poesie di gemme di Posidippo erano note e apprezzate<sup>97</sup>. L'analisi delle possibili riprese (più o meno sicure) degli epigrammi di Posidippo nella letteratura successiva fino al tardoantico mostra come i *Lithika* siano, tra i gruppi di epigrammi del papiro milanese, quelli che hanno goduto in proporzione della maggior fortuna, sebbene tutta al di fuori della poesia epigrammatica<sup>98</sup>. Dionigi Periegeta e Nonno di Panopoli leggono ancora dopo secoli la poesia litologica di Posidippo, e a essa si richiamano quando scrivono di pietre preziose<sup>99</sup>.

Che Posidippo sia stato il primo a cimentarsi in questo genere di poesia è un'ipotesi plausibile ma per il momento non dimostrabile. Gli indizi sopra accennati suggeriscono però come i suoi *Lithika* siano stati una duratura fonte d'ispirazione per chi ha scritto versi sulle gemme, sebbene il "genere" dell'epigramma litologico sembri aver seguito suggestioni diverse, percorrendo una strada forse già aperta all'epoca di Posidippo, come dovremmo ipotizzare qualora l'epigramma della *Palatina* fosse da attribuire ad Asclepiade e non ad Antipatro.

94 LELLI 2004b, 132, n. 15 e specialmente PETRAIN 2005, 340-343.

95 Tz. H. VII, 655-669.

96 LELLI 2004b, 128.

97 PETRAIN 2005, 342 osserva come Posidipp. 15 AB sia l'unico componimento relativo a pietre preziose attribuito chiaramente ed esplicitamente a un poeta del III secolo a. C.

98 MAGNELLI 2004a.

99 Sulle gemme nella *Periegesi* di Dionigi: I. 3. 3. 10. Sui *Lithika* di Dionigi: I. 3. 3. 7, n. 373. Sulle gemme nelle *Dionisiache* di Nonno: FRANGOULIS 2003. I paralleli tra i *Lithika* di Posidippo e la *Periegesi* e le *Dionisiache* sono riportati da MAGNELLI 2004a, 219-222. Sui rapporti tra Posidippo e Dionigi (anche a un livello più generale di tematiche e *topoi*): LIGHTFOOT 2014, 154.

### II. 3. 6 *Posidippo di Pella*, *Lithika*

Esaurita questa panoramica introduttiva sui principali temi e sulle problematiche legate al ciclo litologico posidippeo, è giunto il momento di focalizzarsi sui singoli *lithika*, evidenziando tra i molti aspetti possibili quelli sui quali ci siamo interrogati nelle pagine e nei capitoli precedenti: le caratteristiche della *gemma* (specialmente rispetto al *lapis*), il suo uso sociale, la “storia dell’arte delle gemme” e il ruolo riconosciuto all’artista.

Si inizierà con quei *lithika* che tratteggiano con maggior evidenza la figura dell’artista e l’interazione tra la sua arte e la materia nella trasformazione del *lapis* in *gemma*. Prima gli epigrammi dedicati all’opera di un artista preciso – Cronio, Timante ed Heron (?) -, quindi gli altri nei quali la figura dell’incisore riveste un ruolo di primo piano.

Si passerà quindi ai *lithika* nei quali il confine tra *lapis* e *gemma* è più ambiguo e problematico, e che presentano una molteplicità di situazioni intermedie tra natura e arte: pietre anomale rese gemme dall’intervento dell’artista o dalla lavorazione portentosa e miracolosa, *θαύματα* naturali intatti e presentati come *specimina* da laboratorio, e quindi una *gemma* mancata che rimane bloccata allo stato di *lapis*.

Seguiranno i *lithika* che tratteggiano gemme fortemente connotate dal punto di vista sociale, culturale e politico, siano esse legate ai grandi del passato o al contesto del simposio. Quindi, in conclusione, i tre ultimi componimenti della raccolta, dedicati a “gemme” enormi: non è chiaro quale oggetto sia delineato nel diciottesimo *lithikon*, e se la straordinarietà delle sue dimensioni sia dovuta a un artista particolarmente abile o allo scherzo meraviglioso di una natura-artista, mentre il diciannovesimo e il ventesimo, così distanti dagli altri *lithika*, mostrano a quali estremi possa giungere il concetto di *gemma*, almeno nel gioco letterario del poeta di Pella<sup>100</sup>.

---

100I *Lithika* saranno presentati secondo il più recente aggiornamento dell’edizione *in progress* ACOSTA HUGHES-KOSMETATOU-CUYPERS-ANGIÒ 2016 con alcune modifiche nelle integrazioni presentate nel testo.

### II. 3. 6. 1 *Artisti di gemme*

#### *Posidipp. 2 AB: il rhyton (?) di Cronio*

Dopo il frammentario epigramma che apre la raccolta dei *Lithika*, già nel secondo componimento, Posidipp. **2 AB**, incontriamo il nome di un famoso incisore, Cronio. Posidippo conferma così il ruolo di primo piano di tale artista nella scarna “storia dell’arte glittica” tracciata da Plinio e ci permette di stabilire la cronologia e il contesto della produzione di quello che possiamo facilmente immaginare come il più importante incisore della generazione successiva ad Alessandro e Pirogotele.

.....] . κεῖτ[α]ι κεραα[  
..... ὕ]πὸ Κρονίου βααα[  
..... οἶ]νοχοεῖσθαι οπ.[  
.... ἐκοι]λάνθη βυccόθηγ Ἴνδ. [

*... sta il corno ... da Cronio ... mescere vino ... fu scavato dal fondo  
ind(iano)...*

Lo stato fortemente frammentario del testo non permette di stabilire con sicurezza quale sia l’oggetto tratteggiato in questo secondo *lithikon*: doveva trattarsi senz’altro di qualcosa di straordinario, la cui realizzazione è motivo di lode per il celebre Cronio<sup>101</sup>. Il contesto è simposiale, come suggerisce l’οἶ]νοχοεῖσθαι del v. 3, un verbo che può essere riferito all’oggetto stesso<sup>102</sup> oppure, secondo altre interpretazioni, a un giovane coppiere (ὁ παῖς) incaricato di mescere il vino<sup>103</sup>.

101 Come sia caratterizzata l’azione dell’artista non è dato saperlo, a motivo delle lacune del testo.

Una possibilità è χειρὸς ὕ]πὸ Κρονίου al v. 2 di AUSTIN *apud* BASTIANINI-GALLAZZI 2001, 111.

102 AUSTIN *apud* BASTIANINI-GALLAZZI 2001, 111 immagina che οἶνοχοεῖσθαι possa dipendere da un eventuale ἄξιον inghiottito dalla lacuna: “degno di essere celebrato con libagioni di vino”.

103 Con l’integrazione ὁ παῖς al v. 3 di BASTIANINI-GALLAZZI 2001, 111. Il servitore sarebbe il soggetto dell’integrazione proposta da AUSTIN *apud* BASTIANINI-GALLAZZI 2001, 111 per la

Verosimilmente soggetto di ἐκοι]λάνθη è la realizzazione litica di Cronio, che doveva essere nominata nel primo verso: dato il contesto simposiale del componimento, potrebbe trattarsi di una suppellettile di gran pregio: un κέρας (v. 1)<sup>104</sup> o, eventualmente, un cratere<sup>105</sup>. Gli editori propendono<sup>106</sup>, come per la *phiale* del terzo *lithikon*<sup>107</sup>, a riconoscervi il soggetto intagliato in un sigillo piuttosto che un autentico recipiente ricavato in un minerale prezioso: a loro parere, questi primi *lithika* della raccolta riguarderebbero esclusivamente gemme incise. Al di là della problematicità di tale postulato, niente di quel che rimane dell'epigramma suggerisce un'incisione<sup>108</sup>. Più probabile che il componimento tessa le lodi di uno straordinario oggetto di forte impatto visivo e, come in molti altri *lithika*, dell'abilità artistica di un famoso incisore: ἐκοι]λάνθη βυσσόθεν potrebbe riferirsi alla lavorazione del recipiente, che Cronio ha ottenuto scavando in profondità il blocco di minerale prezioso. Al prestigio della spettacolare realizzazione concorre oltre all'abilità dell'artista la qualità del materiale, pregiato anche perché di provenienza esotica, come potrebbe suggerire la successione Ἴνδ che conclude i resti leggibili dell'epigramma<sup>109</sup>.

Di tale oggetto, il componimento presenterebbe dunque a un tempo la forma grezza di pietra esotica, la lavorazione e trasformazione in oggetto d'arte da parte di Cronio e infine l'uso all'interno delle dinamiche della corte alessandrina, nell'emblematica occasione del banchetto (tratteggiata anche nel successivo Posidipp. 3 AB). Uno schema tipico, come vedremo, di molti *lithika* posidippeï.

---

fine del v. 2: βὰς (editori) ἀ[πὸ συμποσίου.

104BASTIANINI-GALLAZZI 2001, 110.

105In alternativa a κέρας BASTIANINI-GALLAZZI 2001, 110 propongono κέρασαι: si tratterebbe in questo caso di un contenitore impiegato per mescolare il vino, un cratere.

106BASTIANINI-GALLAZZI 2001, 110, seguiti da DE STEFANI 2003, 61 e KOSMETATOU 2003, 36.

107Su cui II. 3. 6. 3 *ad loc.*

108La plausibile integrazione (λαας) ἐκοι]λάνθη di BASTIANINI-GALLAZZI 2001, 111 per il v. 4, assieme all'avverbio βυσσόθεν, sembrano indicare più che la delicata incisione di un sigillo una profonda cavità, come quella di un contenitore intagliato in un blocco massiccio di minerale. In alternativa gli editori propongono anche ]λ' Ἄνθη, un nome proprio.

109Le ultime lettere conservate dell'epigramma fanno propendere per una provenienza indiana della pietra (una forma di Ἴνδός o un composto come Ἴνδογενής: BASTIANINI-GALLAZZI 2001, 111).

Quanto alla situazione presupposta dal componimento, il *rhyton* (se di questo si tratta)<sup>110</sup> realizzato da Cronio giacerebbe forse su una mensa o tra le mani del giovane coppiere (se è valida la lettura *παῖς*) o di un commensale: vuoto al v. 1, apparirebbe riempito di vino, che esce dal foro sul fondo (*βυσσόθεν*) ai vv. 3-4<sup>111</sup>, oppure svuotato del vino fino al fondo (*βυσσόθεν*) dopo che qualche invitato ne ha già approfittato.

*Posidipp. 7 AB: la gemma di miele per Nikonoe*

Il nome di Cronio compare di nuovo in Posidipp. 7 AB, conclusivo di una terna di componimenti (Posidipp. 5 - 6 - 7 AB) strettamente connessi fra loro e dedicati specificamente alla trasformazione della pietra in gemma e al rapporto tra minerale, committente, incisore e destinataria. A Cronio si deve il taglio di una pietra color miele per la collana traforata di Nikonoe:

ἐξ Ἀράβων τὰ ζάνθ' ὀ[ρέων ... ]υτα κυλίων,  
 εἰς ἄλλα χειμάρρους ὄκ' [ ... ποτα]μὸς  
 τὸν μέλιτι χροίην λίθ[ον εἴκελον, ὄ]ν Κρονίου[υ] χεῖρ  
 ἔγλυψε· χρυσαῖοι σφιγκτ[ὸς ... γλυκερ]ῆι

<sup>110</sup>Numerosi e spesso meravigliosi gli esemplari archeologicamente attestati o descritti nelle fonti.

Il κέρασ poterio poteva essere un autentico corno di animale, eventualmente montato in oro e decorato (e. g. Adeo AP IX, 300), oppure essere realizzato interamente in materiale prezioso, come quelli d'oro e d'argento mostrati nella grandiosa processione alessandrina di Tolomeo II descritta da Calliseno di Rodi (Ath. V, 202b) ed effigiati nel mosaico di Palestrina (I. 3. 3. 10). Alcuni esempi concreti in KUTTNER 2005, 147-148, che propone recipienti ricavati in grossi blocchi di onice, sardonice e agata (materiali forse corrispondenti alla murra: I. 3. 3. 1) come possibili paralleli per l'oggetto cantato in Posidipp. 2 AB. C. Austin ipotizza invece che si tratti di un'ametista, pietra anti-ubriachezza per eccellenza (cfr. II. 4. 3): ποικίλον ἐ]κκεῖτ[α]ι κέρασ [εῖ] γλυφὲν ἐξ ἀμεθύστου AUSTIN *apud* BASTIANINI-GALLAZZI 2001, 110 *vel* θαυμασί]η κεῖτ[α]ι κέρασ [ὄδ' ὑπέχουσ' ἀμέθυστος AUSTIN 2001, 22.

<sup>111</sup>KUTTNER 2005, 147.

Νικονόηι κάθεμα τρη[τόν ... ἦ]ς ἐπὶ ματῶι  
συλλάμπει λευκῶι χρωτὶ μελιχρὰ φάη.

*Facendo rotolare i biondi (detriti) dai monti arabi, al mare un fiume tumultuoso (portava) velocemente la pietra, nel colore simile al miele, che la mano di Cronio intagliò: montata in oro, ... la collana traforata alla dolce Niconoe, sul cui seno risplende assieme alla candida pelle, bagliore di miele.*

Il settimo epigramma esplicita nella forma più completa il *Leitmotiv* che impronta molti dei *lithika* della raccolta. La pietra, presentata grezza nel suo ambiente selvaggio all'inizio del componimento, passa per le mani di un sapiente artista che ne esalta le qualità naturali addomesticandola nel contempo alla necessità e ai gusti della corte<sup>112</sup>: l'artista ne permette così la metamorfosi da *lapis* selvatico a *gemma* dal notevole impatto sociale.

La bionda pietra è rappresentata trascinata da un fiume in un ambiente che è totalmente selvaggio, è un oggetto concretamente e figurativamente ancora neutro<sup>113</sup>, senza forma né individualità, una massa di materia allo stato puro trascinata dalla forza brutale degli elementi dall'esotica Arabia fino al mare, dopo

---

112Aspetto ben evidenziato da BING 2005, 125: ... “the details of the journey from physical source to cultural application are a persistent theme of the λιθικά – i. e. the passage from earth, sea or shore, to the artisan who shapes the natural object and through his representational skills makes it signify; how, further, it may be bound in a frame as a jewel, and finally take its place in a social setting, on a person’s finger, neck, breast or furniture”. Lo studioso individua nell’epigramma una rielaborazione di una similitudine omerica (*Il. XIII*, 137-143) nella quale Ettore all’attacco delle navi achee è paragonato a un masso divelto dalla roccia dalla violenza di un fiume, che una volta raggiunta la pianura diventa immobile e inerte: BING 2005, 126-127. L’“acculturazione” dell’oggetto naturale tramite la lavorazione di Cronio e l’incastonatura in una collana è evidenziata anche da ELSNER 2014, 157, che legge in questo e in altri *lithika* una metafora del ruolo del poeta all’interno dei complessi rapporti della corte alessandrina.

113Sia che si accetti la suggestiva ma difficile proposta di BASTIANINI-GALLAZZI 2001, 116, κατέρ]υτα, sia che si preferisca la più “neutra” soluzione di CASANOVA 2004, 222, τα]ῦτα *vel* τοια]ῦτα. Sull’uso del neutro per indicare il detrito informe da cui verrà ricavata la gemma: SMITH 2004, 109.

un lungo e turbolento viaggio<sup>114</sup>. Solo in relazione alla mano dell'artista la massa rozza e neutra della lontana Arabia diventa finalmente una gemma, un λίθος, o meglio, τὸν ... λίθον (v. 4), "questa pietra"<sup>115</sup>, specifica e irripetibile, lavorata da un celebre maestro, Cronio, e destinata a una donna precisa, Niconoe. Una gemma vicina e presente sulla bianca pelle della ragazza davanti agli occhi del poeta e del suo pubblico, almeno nella finzione letteraria<sup>116</sup>. Nelle mani dell'artista Cronio la materia diventa opera d'arte, e la libertà grezza e selvaggia della natura viene dall'arte costretta in un castone d'oro (χρυσῶι σφιγκτ[<sup>117</sup>])<sup>118</sup>, un'incastonatura che è anche metaforica, poiché il *lapis* è divenuto *gemma* incasellata in un rigido e complesso sistema di scambio sociale.

L'insistenza sul colore della pietra è un punto focale dell'epigramma, e concorre anch'esso a marcare la trasformazione del *lapis* in *gemma*. Per la pietra grezza brutalmente trascinata dai fiumi arabi, il colore è indicato dall'aggettivo ξανθός, anonimizzato dall'uso del neutro plurale, e solo dopo la lavorazione di Cronio e l'incastonatura nella collana la pietra diventa una gemma carica di valori simbolici e sociali, e anche il suo colore naturale "cambia", acquisendo con l'aggettivo μελίχροος tutte le implicazioni emotive e sensoriali che l'accostamento con il miele

114Luogo d'origine della pietra sarebbero i monti d'Arabia, con l'integrazione di BASTIANINI-GALLAZZI 2001: ὁ[ρέων κατέρ]υτα. DE STEFANI 2003, 62 interpreta le tracce prima della lacuna come un ε, e anticipa qui al v. 1 il verbo che gli editori integravano al verso successivo (ὄκ' [ἐφόρει ποτα]μός), ἐ[φόρει κατέρ]υτα, integrando invece nella lacuna al v. 2 ὄκ[α ῥέων ποτα]μός.

115L'integrazione di BASTIANINI-GALLAZZI 2001, 116 per il v. 4 σφιγκτ[ὸς ὄδε e quella di AUSTIN *apud* BASTIANINI-GALLAZZI 2001, 116, σφιγκτ[όν· ὁ δέ, accentuerebbero ulteriormente la vicinanza della pietra al poeta e al pubblico, forse in maniera troppo ridondante, come nota FERRARI 2005, 186-187, che rende il discorso più fluido inserendo una proposizione finale, σφιγκτ[ὸν ἴνα (con τρη[τὸν φλέγοι al verso successivo).

116Questo schema verrà puntualmente ribaltato, o meglio "bloccato", in Posidipp. 16 AB, un epigramma fortemente polemico e ricco di significati metaforici. Cfr. II. 3. 6. 2 *ad loc.*

117Viene integrato al nominativo σφιγκτ[ὸς come attributo di un sottinteso λίθος con un segno di interpunzione prima di χρυσῶι (BASTIANINI-GALLAZZI 2001, 116) oppure all'accusativo σφιγκτ[όν (come aggettivo verbale da legare a ἐγλυψε χρυσῶι per AUSTIN *apud* BASTIANINI-GALLAZZI 2001, 116 o, con una costruzione diversa, per FERRARI 2005, 187).

118Lo stretto rapporto di consequenzialità tra l'incastonatura e l'acquisizione della pietra come oggetto sociale al collo di Niconoe è sottolineato dall'ὡ]ς integrato alla fine della lacuna del v. 6 da BASTIANINI-GALLAZZI 2001, 116. In alternativa ἦ]ς di GRONEWALD 2001, 1.

porta con sé, un aggettivo ben lungi dall'essere esclusivamente cromatico come il precedente<sup>119</sup>. La dolcezza di splendore e sapore da esso evocata rende la gemma perfetta per Niconoe, lei che è γλυκερή<sup>120</sup> esattamente come il miele della cui soave luminosità risplende la pietra. La “dolce” gemma di Cronio diviene così adatta a esaltare il fascino della ragazza con i suoi μελιχρὰ φάη (v. 6) così come la naturale profondità notturna del lapislazzuli descritto in Posidipp. 5 AB lo rende appropriato, una volta abilmente trasformato da Timante, per Nicaia κυανόθριξ<sup>121</sup>. Posidippo tace in questo epigramma il nome del minerale coinvolto: gli editori propongono di riconoscere nella gialla pietra color miele la medesima pietra descritta nell'epigramma precedente, Posidipp. 6 AB, dove il nome della gemma è con buona probabilità integrato come berillo: in tal caso, a loro parere, si tratterebbe di un *chrysoberyllus*<sup>122</sup>, una gemma descritta da Plinio tra le varietà di berilli, immediatamente subalterna quanto a prestigio rispetto ai berilli *qui viriditatem maris puri imitantur* (acquamarina). Rispetto ai berilli colore del mare, i *chrysoberylli* sono paulo pallidiores, sed in aureum colorem exeunte fulgore e, come tutti i berilli, necessitano di un apposito taglio esagonale perché il loro colore sia ravvivato dal riflesso degli angoli, colore che apparirebbe altrimenti offuscato<sup>123</sup>. Se si trattasse di un *chrysoberyllus*, l'intervento di Cronio poteva consistere (anche) nell'esecuzione di questo speciale taglio, che per Plinio compete agli *artificum ingenia*. Plinio, tra le pietre delle liste cromatiche, ricorda altre pietre dorate: i *chrysolithi*, provenienti dall'India e dalla regione dei Tibareni sul Mar Nero (i più pregiati) e quindi dall'Etiopia e dall'Arabia (i più scadenti). Essi sono *aureo fulgore tralucentes* e, i migliori fra loro, a contatto con l'oro gli fanno assumere un aspetto bianco, come se fosse argento: per tali esemplari si preferisce una montatura a

119V. 3, τὸν μέλιτι χροίην λίθ[ον εἴκελον (integrazione di BASTIANINI-GALLAZZI 2001, 116).

120L'aggettivo γλυκερή]ηι è integrato al v. 4 da AUSTIN *apud* BASTIANINI-GALLAZZI 2001, 116 e accettato da tutti gli esegeti successivi.

121Su Posidipp. 5 AB: II. 3. 6. 1 *ad loc.*

122Di questo avviso anche CASANOVA 2004, 222: il *chrysoberyllus* sarebbe da identificare, ipoteticamente, con il moderno eliodoro (e non con l'attuale crisoberillo, una pietra molto più dura).

123NH XXXVII, 76.



giorno che non ne ostacoli la trasparenza<sup>124</sup>, come probabilmente quella scelta per la pietra di Niconoe, libera di sovrapporre la propria luminosità di miele al candore della pelle della ragazza. Tra le pietre gialle, Plinio descrive ancora il *chryselectrum*, simile all'ambra<sup>125</sup>, e una pietra indiana il cui splendore assomiglia a miele puro che traspare attraverso l'oro, conferendo alla pietra, fragile, dura e non priva di bellezza, il nome di *melichrysos*<sup>126</sup>. Ma dorata e color miele può essere anche l'ambra (specialmente nella sua qualità Falerno, trasparente e dolcemente luminosa e nella quale *decocti mellis lenitas placet*)<sup>127</sup>, mentre rivolgendoci a Teofrasto, tra le pietre da lui annoverate tra quelle note e sfruttate in età ellenistica incontriamo quel lincurio<sup>128</sup> tanto bistrattato da Plinio ma che secondo il collega di Ereso trovava un uso come sigillo e una pietra *xanthe*<sup>129</sup>, esotica e rara, che ci viene però descritta come bianca contrariamente a quanto lascerebbe intendere il nome. A questo proposito M. Smith propone di riconoscere in τὰ ξανθὰ al v. 1 un riferimento diretto alla pietra descritta da Teofrasto, consapevolmente indicata come massa indifferenziata e neutra prima che Cronio con il suo intervento la trasformi nella gemma ξανθή: a suo parere Posidippo, insistendo sul colore giallo della pietra, provato al di là di ogni dubbio una volta appoggiata sulla pelle bianca di Niconoe, intende segnalare l'errore di Teofrasto, che denunciava nel suo trattato la mancanza di omogeneità tra il nome e il colore effettivo della pietra<sup>130</sup>.

In mancanza di identificazioni sicure per i minerali descritti da Plinio e Teofrasto e in assenza di altre fonti relative a queste pietre dorate a eccezione dei *chrysolithi*, effettivamente conosciuti sia in Grecia che a Roma<sup>131</sup>, rimane difficile identificare la

---

124NH XXXVII, 126.

125NH XXXVII, 127.

126NH XXXVII, 128.

127NH XXXVII, 47.

128Thphr. *Lap.* 28.

129Thphr. *Lap.* 37.

130SMITH 2004, 109-110.

131Sulle fonti latine relative all'uso e alla conoscenza dei *chrysolithi* a Roma: I. 3. 2. 4, n. 112. A queste fonti si aggiungano Posidon. *FGrH* 87 F 114 *apud* D. S. II, 52, 3 e *Peripl. M. Rubr.* 39; 49 e 56. I *chrysolithi* sono noti agli autori dei lapidari magici (Orph. *L.* 298 e 300; Orph. *Keryg.* 10 e 37; *Cyr.* VI, 5) e compaiono tra le pietre della Gerusalemme Celeste (NT *Apoc.* 21, 20) e del pettorale di Aronne (LXX *Ex.* 28, 20; 36, 20), ricordate naturalmente in numerosi testi successivi

pietra lavorata da Cronio per Niconoe, sia nella sua (eventuale) concretezza materiale sia nella sua denominazione antica<sup>132</sup>.

*Posidipp. 6 AB: il prisma iridescente di Niconoe*

L'epigramma immediatamente precedente, Posidipp. **6 AB**, è dedicato anch'esso a una pietra (la stessa?) destinata alla medesima fortunata ragazza del settimo *lithikon*, Niconoe:

τῶιδε λίθωι πᾶσιν δ[.....]εται Ἥρωσ,  
ἔλκει δὲ γραπτὴν ἴριν [...]  
τοῦτο τὸ μαρμαῖρον β[ηρύλλιον· εὔ] δ' ἐπεδήθη  
Νικονόησ ὁ κύβος χρύσε[ον εἰς κάθε]μα,  
καὶ δωρητὸς ὑπὴλθ[ε .....]η κατὰ μαστὸν  
κλίνεσθαι στηθέων π[..... ἡ]δὺν κέλασ.

*Per questa pietra, per tutti ... Heros, trae un arcobaleno dipinto ... questo b(erillo) scintillante; (nella maniera migliore) è stato montato il prisma nella collana d'oro di Niconoe, e donato è giunto ... a posarsi sul petto, dolce bagliore del seno ...*

Secondo il parere degli editori, la pietra in questione sarebbe la stessa, dai bagliori di miele, del settimo *lithikon*: il μαρμαῖρον β[ηρύλλιον]<sup>133</sup> si rivelerebbe in tal caso un

---

(e. g. J. AJ III, 168 e BJ V, 234), e sono citati nell'Elegia sul re di Tiro (LXX Ez. 28, 13). Sulle gemme della Gerusalemme celeste e del pettorale di Aronne: IV.

132Sulle possibili ma altamente ipotetiche identificazioni di tali pietre dorate e colore del miele: DEVOTO-MOLAYEM 1990, 26-27; 94-97; 109-110 e 113-114. Nell'evidenza materiale, tra le varie candidate si contano solo i quarzi citrini, che non sembrano però diffusi prima del tardo I secolo a. C. o dell'inizio del I secolo d. C. (THORESEN 2017, 177 e, per le possibili identificazioni nelle fonti antiche della pietra di Niconoe, 162).

133Integrato da BASTIANINI-GALLAZZI 2001, 114-115 al v. 2.

berillo dalle sfumature dorate, un *chrysoberyllus* come quello descritto da Plinio<sup>134</sup>. In tal caso, anche il sesto epigramma esalterebbe il lavoro di Cronio, il cui nome viene integrato dagli editori alla fine del v. 2<sup>135</sup>.

Che Posidipp. 6 e 7 AB riguardino la medesima pietra non è che una possibilità, ma è certo che anche questo epigramma, come pure il successivo, delinei la trasformazione artistica che la pietra ha subito e – forse – il suo nuovo ruolo all'interno dei rapporti sociali della corte che ha acquisito grazie a questa metamorfosi. Ma di che oggetto si tratta? Di un berillo tagliato in forma cubica (κύβος) con incisa<sup>136</sup> la figura della messaggera degli dei, Iris<sup>137</sup>? Oppure di un berillo che, grazie alla forma prismatica – naturale o artificiale – è in grado di riflettere un bagliore arcobaleno (ἴρις) dipinto (γραπτήν<sup>138</sup>) in vividi colori sugli oggetti circostanti, come la pietra *iris* descritta da Plinio<sup>139</sup>? Come ha dimostrato K. Gutzwiller<sup>140</sup>, la seconda possibilità è da preferire: un “berillo” tagliato in forma prismatica, con ogni probabilità un cristallo di rocca, proietta colpito dal sole<sup>141</sup> un arcobaleno variegato di tinte sul petto di Niconoe<sup>142</sup>. A. Kuttner riconosce invece in ἴρις il nome della pietra descritta da Plinio: il pendente di Niconoe consisterebbe, secondo un gusto tipico della gioielleria ellenistica, nella concatenazione di due

---

134NH XXXVII, 76.

135Con [ὕπὸ Κρονίου alla fine del v. 2.

136Considerando ἔλκει come sinonimo di φορεῖ (Posidipp. 8, 3 AB), “reca inciso” (BASTIANINI-GALLAZZI 2001). A ragione *contra* GUTZWILLER 2003.

137Così BASTIANINI-GALLAZZI 2001, 114-115.

138Sul significato dell'aggettivo in questo contesto: GUTZWILLER 2003, 44-45.

139NH XXXVII, 136-137. Simile al cristallo, colpita dai raggi del sole in un luogo chiuso l'*iris* proietta sulle pareti la forma e i colori dell'arcobaleno. Si trova sotto forma di cristalli esagonali come il cristallo, ma per alcuni le facce sono rugose e gli angoli diseguali. Tra le sue caratteristiche, quella di emanare un certo splendore e illuminare lo spazio adiacente, mentre i colori li diffonde solo se colpita dalla luce in uno spazio oscuro, grazie al riverbero delle pareti.

140GUTZWILLER 2003. L'interpretazione della studiosa ha il pregio di eliminare alcune difficoltà e incongruenze dell'analisi di BASTIANINI-GALLAZZI 2001, 114-115.

141Una situazione che GUTZWILLER 2003, 45 rende ancora più esplicita con l'integrazione [ἀπ' ἡελίου alla fine del v. 2.

142Con π[οικίλον ἢ]δὸ σέλας di GUTZWILLER 2003, 45 all'ultimo verso, in alternativa a π[αρθένου ἢ]δὸ σέλας di LUPPE *apud* BASTIANINI-GALLAZZI 2001, 115.

pietre, in questo caso un berillo e un'iris, ciascuna legata in un castone d'oro<sup>143</sup>.

Una qualche incertezza grava anche attorno a Ἡρώς, nel quale alla quasi unanimità si riconosce un onomastico<sup>144</sup>. Gli editori, correggendolo in Ἡρών, vi identificano il nome del donatore della gemma<sup>145</sup>, come in Posidipp. 5 AB, mentre A. Kuttner quello dell'incisore / gioielliere<sup>146</sup> che, secondo le integrazioni proposte, andrebbe fiero del proprio dono o del proprio eccezionale lavoro<sup>147</sup>. Un'ulteriore possibilità, segnalata da E. Livrea, è quella che si tratti di uno dei teonimi del Cavaliere Trace, che i Greci chiamavano Ἡρώς o Ἡρών: l'Eroe per antonomasia sarebbe raffigurato con funzione apotropaica sul ciondolo scintillante posato sul seno di Niconoe, (sorprendentemente) abbinato alla figura di Iris<sup>148</sup>. Appare però difficile ipotizzare un tale soggetto<sup>149</sup> su un gioiello così spiccatamente erotizzato, e nonostante le difficoltà sembra preferibile riconoscere in Heros / Heron il nome dell'incisore o del committente / donatore della pietra.

Che il nome dell'incisore (Heros / Heron? Cronio?) sia esplicitamente riportato o meno, di certo la sua azione sulla lucente pietra è fondamentale per la perfetta riuscita del gioiello. Altri *lithika*, come il settimo, tracciano con maggiore precisione il viaggio che la pietra ha compiuto dal suo lontano luogo di origine per approdare sul seno di Niconoe, trasformata da *lapis* a *gemma*: qui l'origine della pietra non

---

143 "Beryl holding a ἴρις": KUTTNER 2005, 151.

144 L'unica eccezione è rappresentata dalla proposta di SBARDELLA *apud* FERRARI 2008, [91], che vi legge un'allusione all'eroe Eracle, raffigurato sulla gemma mentre ascende al cielo grazie all'intervento di Iris. Conseguentemente, al v. 1 si integra δ[οκιμώτατος αἴρ]εται ἥρως e al v. 2 Ἴριν [ἀναγομένην].

145 BASTIANINI-GALLAZZI 2001, 114: come onomastico Ἡρώς non è attestato (a parte un paio di occorrenze estremamente incerte) e per questo gli editori ritengono che si tratti di un facile errore per Ἡρών.

146 KUTTNER 2005, 145.

147 Δ[οκίμοι μεγάλυν]εται per BASTIANINI-GALLAZZI 2001, 114 in alternativa a λαμπρύν]εται di C. Austin. Stesso significato per il καλλύν]εται di LIVREA 2002, 69, che interpreta però la figura di Heros in maniera differente (cfr. *infra*).

148 LIVREA 2002, 69-70. In tal caso, meglio integrare al v. 1 ποικίλλ]εται con FERRARI 2005, 185-186. LAUDENBACH 2002/2003, 76 ipotizza che la collana di Niconoe sia stata appesa a una statua di Heron a scopo protettivo.

149 Che peraltro non sembra diffuso nella glittica: LIVREA 2002, 70.

sembra trovare spazio nelle lacune dell'epigramma<sup>150</sup>, e il viaggio è condensato e alluso nella sua ultima tappa, quando la pietra è ormai giunta a illuminare il *décolleté* di Niconoe<sup>151</sup>, divenuta un dono, δωρητός (v. 5).

Se anche la pietra non fosse priva di incisione (ed Heros, piuttosto che Iris, ne fosse quindi il soggetto inciso), non sarebbe questa la vera particolarità della gemma. Motivo di lode per l'artista è piuttosto l'incastonatura, concretamente in grado di imprigionare (ἐπεδήθη, v. 3) la *materia* naturale della pietra nell'*ars* splendida della collana, e questo nella maniera più appropriata<sup>152</sup>, scelti il castone e la tipologia di gioiello<sup>153</sup> adatti perché l'*ars* possa esaltare le caratteristiche naturali della *materia*. Libera di ondeggiare e offrirsi alla luce in modi sempre vari, la gemma può riversare tutti i colori dell'arcobaleno sulla pelle della proprietaria.

E se la pietra del sesto *lithikon* dobbiamo probabilmente immaginarla liscia, priva di incisione, mentre per la pietra color miele del settimo, ὀν Κρονίου[υ] χεῖρ / ἔγλυψε, non si fa cenno ad alcun intaglio, così come per il lapislazzuli di Timante nel quinto, possiamo verificare come la perizia dell'artista, anche di uno celebre, non fosse solo quella di incidere un soggetto (come Pegaso in Posidipp. 14 AB e forse il minuscolo carro in Posidipp. 15 AB). Tra i compiti dell'artista glittico c'era anche quello di tagliare la pietra preservandone ed esaltandone le caratteristiche naturali ed eventualmente incastorarla nel gioiello nella maniera più appropriata. Con grande precisione Posidippo identifica il κάθεμα τρητὸν che accoglie la pietra color miele di Niconoe in Posidipp. 6 AB, che sia o meno lo stesso κάθεμα che accoglie il

---

150La possibilità di scandire come πᾶς Ἴνδ[ ] le lettere prima della lacuna del v. 1 non sembra portare ad alcun risultato: BASTIANINI-GALLAZZI 2001, 114.

151Le integrazioni proposte per la lacuna del v. 5 sottolineano la straordinarietà dell'oggetto nella sua ultima fase di trasformazione (ὕπῃλθ[ε, χάρις καιν]ή di BASTIANINI-GALLAZZI 2001, 115 e ὄψις τερπν]ή di AUSTIN *apud* BASTIANINI-GALLAZZI 2001, 115), ormai gioiello al collo di una cortigiana alessandrina (ὕπῃλθ' [αὐτῆς ἥδ]η *e. g.* FERRARI 2005, 185-186), forse direttamente interpellata (ὕπῃλθ[ε δέριν, κόρυ]η: GUTZWILLER 2003, 45).

152Secondo la convincente proposta di BASTIANINI-GALLAZZI 2001, 115 per il v. 3, εὔ] δ' ἐπεδήθη, esattamente come avverrà per la *iaspis* celeste di Posidipp. 14 AB, il cui soggetto è stato scelto con perfetto spirito e intelligenza (εὔ] dall'incisore (cfr. II. 3. 6. 1 *ad loc.*).

153Si tratterebbe di un χρύσειον κάθεμα come in Posidipp. 7 AB (forse lo stesso?). L'integrazione di BASTIANINI-GALLAZZI 2001, 115 per il v. 4 sembra sicura: χρύσει[ον εἰς κάθε]μα.

suo berillo (?) in Posidipp. 7 AB: questo tipo di collana, un sensuale nastro d'oro<sup>154</sup> che permette al pendente di ciondolare tra i seni<sup>155</sup>, ancora di moda nella tarda antichità<sup>156</sup>, fu forse scelto appositamente dagli esperti artisti celebrati da Posidippo per esaltare al meglio le caratteristiche naturali di quelle specifiche pietre, perché il movimento permesso da questo tipo di gioiello sprigionasse tutti i giochi di luce e trasparenze possibili al minerale<sup>157</sup>. In questo caso, l'uso di *γραπτός*, che si configura come l'opposto dell'azione che di solito l'artista glittico compie sulla gemma, *γλύφειν*<sup>158</sup>, ben lungi dall'essere sinonimo di *γλυπτός* come sono costretti a postulare gli editori<sup>159</sup>, potrebbe sottilmente giocare sul peculiare intervento dell'artista, che riguardo a questa speciale pietra esprime la sua arte in maniera non convenzionale, permettendole di sprigionare i colori propri della pittura: in questo caso l'incisore-scultore si fa pittore, proprio come l'anonimo artista dell'eccezionale ametista descritta da Eliodoro di Emesa, la cui realizzazione viene significativamente connotata come *γραφή*<sup>160</sup>.

---

154L'aggettivo *τρητὸν* sembra indicare che il pendente era assicurato a una catena, tipologia di cui l'oreficeria ellenistica produsse esemplari particolarmente elaborati a più maglie e, di conseguenza, a più "trafori".

155Si vedano i passi riportati da CASANOVA 2004, 222-223.

156Si conservano esemplari concreti di tali monili: *e. g.* catena d'oro traforata con pendente circolare recante al centro un granato databile al tardo IV-III secolo a. C., Christie's, New York 9 December 2004 sale, lot 119. Si tratta di un tipo di gioiello destinato a una lunga fortuna, fino all'età tardoantica: per esempio, Leda, Cassiopea e le Nereidi indossano ancora questo tipo di gioiello nel mosaico della Casa di Aion a Nea Paphos (secondo quarto del IV secolo d. C.): un medaglione dorato dalla massiccia incastonatura accoglie una pietra colorata e si insinua tra i seni nudi delle eroine, appeso a un nastro d'oro flessibile.

157Le pietre potevano essere inserite in un medaglione più o meno elaborato, oppure potevano essere montate "a giorno" in modo da preservarne la trasparenza, con l'aiuto di un perno che ne oltrepassa il centro.

158Sull'opposizione di *τὰ γραπτὰ* da un lato e *τὰ γλυπτὰ* e *τὰ τορευτὰ* dall'altro: D. H. *Comp.* 25.

159BASTIANINI-GALLAZZI 2001, 114.

160Sull'ametista descritta da Eliodoro nelle *Etiopiche*: II. 5. 1. Sull'aspetto pittorico della scena intagliata: II. 2. 5.

*Posidipp. 5 AB: il lapislazzuli di Timante per Nicaia di Coo*

Un altro incisore, per noi sconosciuto prima della pubblicazione del papiro di Milano, è protagonista di Posidipp. 5 AB:

Τιμάνθης ἔγλυψε τὸν ἀστερόεντα κάπειρον  
τόνδε χρυσίτην Περσικὸν ἠμίλιθον  
Δημόλῳι· ἀνθ' ἀπαλοῦ δὲ φιλήματος ἢ κυανόθριξ  
δῶρον Ν[ι]καίῃ Κώια ἔδ[εκτ]έρατόν.

*Timante ha intagliato il lapislazzuli stellato, questa semipietra persiana contenente oro, per Demilo: in cambio di un tenero bacio l'ha avuto la bruna Nicaia di Coo, (amabile) dono.*

Il primo distico delinea l'origine e le caratteristiche naturali della pietra lavorata da Timante, mentre il secondo il ruolo che essa, tagliata e trasformata in gioiello, rivestirà nella relazione tra Demilo e Nicaia. Le caratteristiche fisiche dello *sapfeiros*-lapislazzuli sono visivamente incastonate tra il nome dell'incisore, Timante, che apre il distico e il componimento, e quello del committente, Demilo, che all'inizio del v. 3 segna il passaggio all'uso sociale del *lapis* ormai divenuto *gemma* (**Figg. 64 e 65**)<sup>161</sup>: Demilo è infatti al contempo destinatario del prodotto della metamorfosi operata dall'artista Timante, mittente del dono per Nicaia e beneficiario del bacio con cui la ragazza ricambierà il prezioso gioiello.

Il deittico del v. 2 sottolinea che quella che vediamo, attraverso gli occhi di

---

<sup>161</sup>Il lapislazzuli, sebbene ben conosciuto nell'antichità classica, è piuttosto raro nella documentazione archeologica (DEVOTO-MOLAYEM 1990, 138) forse anche per le difficoltà di lavorazione dovute alla presenza dei noduli di pirite evidenziate da *NH XXXVII, 120*, sebbene Teofrasto lo annoveri tra le pietre dalle quali si ricavano σφραγίδια (*Thphr. Lap. 8 e 23*). *E. g.*, un bell'intaglio di età ellenistica con il busto di Perseo di Macedonia è conservato a Londra presso il British Museum (1867, 0507. 545) mentre due pendenti (per collana od orecchini) a forma di *amphoriskos*, uno dei quali ancora montato in oro, si trovano a Boston (330-300 a. C., Museum of fine Arts, 01.8169 - quello montato in oro - e 01.8170).

Posidippo, è ancora una “semipietra<sup>162</sup> persiana”, notazione tecnica che più si adatterebbe a un trattato scientifico che a un componimento poetico, anche ora che è divenuta un amabile<sup>163</sup> dono per Nicaia. Sebbene la pietra abbia compiuto il viaggio dal suo luogo d’origine fino alla ragazza alla quale Demilo l’ha destinata e sia stata sapientemente tagliata da Timante, per il poeta e il suo pubblico mantiene inalterate le proprie caratteristiche naturali, e anzi esse sono parte integrante del valore e del prestigio della pietra. Il lapislazzuli, presente agli occhi e all’immaginazione dei lettori a un tempo come ἡμίλιθος e come amabile gemma per Nicaia, è tratteggiato sia nella sua essenza scientifica di pietra ibrida fatta di roccia e oro sia nell’interpretazione metaforica ed emotiva di questa peculiarità tecnica, che permette di avvicinare la pietra a un cielo stellato grazie all’epiteto omerico

---

162 Ἡμίλιθος è un *hapax*, uno dei tanti che si incontrano nel papiro e in particolare nei *Lithika*.

L’interpretazione del significato è di conseguenza difficoltosa, ma è certo da escludere quella proposta da AUSTIN-BASTIANINI 2002, 27, che traducono “pietra dura” / “semi-precious stone”, una categoria moderna che l’antichità non conosceva in questi termini, e che di sicuro non avrebbe compreso il *σάπειρος*. KUTTNER 2005, 151 propone di riconoscerci un termine tecnico per indicare il taglio della pietra realizzato da Timante, un *cabochon*. Al v. 2 si specifica però che l’ἡμίλιθος è Περσικός: siamo quindi ancora nel pieno della descrizione “scientifica” della pietra che, giunta grezza dalla Persia, è stata tagliata solo in Egitto, secondo la moda dettata dalla corte di Alessandria. L’*hapax* sembra piuttosto riferirsi a una caratteristica naturale della pietra, probabilmente, come suggeriscono BASTIANINI-GALLAZZI 2001, 114, CASANOVA 2004, 220 e DI NINO 2010, 276-277, quella di essere una roccia composta da minerali differenti, tra i quali gli antichi ne distinguevano due, un fondo blu cielo (feldspatoidi) e noduli dorati (pirite). Gli studiosi ricollegano il termine alla differente durezza di questi minerali, e A. Casanova propone la traduzione “pietra semidura”. Sebbene la diversa durezza dei componenti del lapislazzuli sia riconosciuta da Plinio (*NH* XXXVII, 120), perlomeno agli occhi di Posidippo sembra che questo statuto di “pietra a metà” sia da legare piuttosto al fatto che il *σάπειρος* è una pietra che include un metallo, l’oro (*χρυσίτης*), la pirite, appunto (cfr. anche LAUDENBACH 2002/2003, 78). Il *σάπειρος* di Posidippo è una pietra a metà (CHANTRAINE 1970 s. v. ἡμι-) perché è solo in parte una pietra, dal momento che include particelle metalliche “d’oro” che, punteggiandola, le conferiscono l’aspetto del cielo stellato (*ἀστερόεις*). Su ἡμίλιθος cfr. anche DI NINO 2010, 276-277 ed ELSNER 2014, 161. Ἡμίλιθος è alquanto arbitrariamente integrato in Posidipp. 12, 2 AB da BASTIANINI-GALLAZZI 2001 e confermato da AUSTIN-BASTIANINI 2002 (II. 3. 6. 2 *ad loc.*).

163 Con ἔδ[εκτ’ ἐρατόν di AUSTIN *apud* BASTIANINI-GALLAZZI 2001, 114 o ἔδ[εκτο φίλον di CUYPERS *apud* ACOSTA HUGHES-KOSMETATOU-CUYPERS-ANGIÒ 2016.



ἀστερόεις<sup>164</sup>. È proprio grazie alle sue specificità naturali che la pietra risponde perfettamente al suo ruolo di riuscitissimo dono per Nicaia, divenendo la controparte litica di un bacio dalle sue tenere labbra. La ragazza è κυανόθριξ, e il raro aggettivo<sup>165</sup> accomuna i suoi capelli corvini con profonde sfumature blu allo σάπειρος stesso, una gemma che Teofrasto descrive simile alla varietà maschio del κύανος<sup>166</sup>: tale pietra secondo Plinio assomiglia allo *sappirus*, ma nel suo fondo blu la polvere dorata non brilla in punti<sup>167</sup>. Se Timante può portare, con la sua *ars*, la semipietra persiana all'interno delle dinamiche della corte facendone un piccolo cielo stellato (forse il riferimento al cielo stellato prevede anche, concretamente, un soggetto astrale per il gioiello?), con il suo *lithikon* Posidippo supera l'incisore, avvicinando non solo la pietra alla corte ma, specularmente, la corte stessa all'oggetto naturale che la pietra, anche se ormai gemma, continua indubbiamente a essere. Il poeta rende possibile l'incontro tra scienza e poesia, tra natura e arte, tratteggiando non solo la metamorfosi del *lapis* ἡμίλιθος che si avvicina alla ragazza divenendo una *gemma* dal suggestivo aspetto del cielo stellato ma anche quella della ragazza, che nei suoi capelli di κύανος diventa la controparte vivente della preziosa semipietra persiana dalla peculiare composizione d'oro e blu.

#### *Posidipp. 14 AB: l'artista perfetto*

Sempre che le lacune del papiro non ne abbiano divorati altri, al di fuori di Posidipp. 2, 5, 6 (?) e 7 AB gli altri *lithika* non conservano nomi di incisori. Tuttavia, la figura dell'artista glittico è centrale in altri componimenti, in particolare in Posidipp. **14 AB**, che presenta una riflessione generale sull'arte delle gemme, forse

164L'aggettivo ἀστερόεις è tipicamente associato da Omero (*e. g.* *Il.* IV, 44) e da altri autori (*e. g.* Eur. *TrGrFr* V, 1 F 114, 3) al cielo e alle costellazioni e, più raramente, ad altri oggetti brillanti (una corazza, *Il.* XVI, 134, la dimora di Efesto, *Il.* XVIII, 370...): sull'uso di questo dibattuto aggettivo omerico da parte di Posidippo, che lo glossa con χρυσίτης: SISTAKOU 2007, 399-400.

165L'aggettivo è riferito alla χάρμη di una donna solo da Antiphil. *AP* VI, 250, 5, nelle altre due occorrenze definisce invece il manto di cavalli e buoi: BASTIANINI-GALLAZZI 2001, 114.

166Thphr. *Lap.* 37.

167NH XXXVII, 119.

la più esplicita finora nota dall'antichità. Significativamente assenti in questo caso committenti e destinatari, unico e assoluto protagonista dell'epigramma è un anonimo e perfetto χειροτέχνης:

εἶ τὸν Πήγασον ἵππον ἐπ' ἠερόεσσαν ἱάσπιν  
χειρὰ τε καὶ κατὰ νοῦν ἔγλυφ' ὁ χειροτέχνης·  
Βελλε[ρ]οφόντης μὲν γὰρ Ἀλήϊον εἰς Κιλικίων γῆν  
ἤριφ', ὁ δ' εἰς κυανῆν ἠέρα πῶλος ἔβη,  
[ο]ὔνεκ' ἀηνιόχητον ἔτι τρομέοντα χαλινοῖς  
[ἴ]ππ[ον ἐν] αἰθερίωι τῶιδ' ἐτόπωσε λίθωι.

*A ragione il cavallo Pegaso incideva su una cupa iaspis l'artista, con abilità e spirito: Bellerofonte infatti cadde nella terra di Alea, dei Cilici, e il puledro si inoltrò nell'azzurro cielo. Non più governato dalle redini e ancora fremente per il morso raffigurò il cavallo in questa pietra eterea.*

Punto focale dell'epigramma è l'attività dell'artista sulla pietra<sup>168</sup>: al consueto ἔγλυφ(ε) del v. 2 Posidippo affianca al v. 6 l'ambiguo ἐτόπωσε<sup>169</sup>. Quest'ultimo verbo sottintende anche l'atto di sigillare, quasi che il cavallo imbizzarrito e ingovernabile fosse stato "raffigurato-sigillato" sopra e dentro la *iaspis* color cielo (un calcedonio bianco-azzurro<sup>170</sup>), prima che l'animale stesso diventasse un dispositivo per

---

168Per alcune interpretazioni metaforiche dell'epigramma, si rimanda alla lettura politica di PRIOUX 2008, 185-189 e 2010, 46-49 e a ELSNER 2014, 163 e 166 per un'interpretazione poetico-sociale. Si veda anche KUTTNER 2005, 157-158.

169Qualora si scelga di mantenere al v. 6 la prima persona ἐτόπωσα piuttosto che correggere in ἐτόπωσε con BASTIANINI-GALLAZZI 2001, 124, l'epigramma riporterebbe - perlomeno nell'ultimo distico - l'iscrizione posta sotto la meravigliosa pietra all'atto della dedica in un santuario. LIVREA 2002, 70, sostenitore di questa ipotesi, ritiene che tutto l'epigramma sia una dedica: al v. 2 con ἔγλυφ' ὁ χειροτέχνης l'artista si presenterebbe in maniera impersonale. Per una metafora politica e poetica dietro al "sigillo" rappresentato da Posidipp. 14 AB (con ἐτόπωσα): ELSNER 2014, 166.

170La *iaspis* di Posidipp. 14 AB trova corrispondenza nella *iaspis aërizusa* di Plinio (NH XXXVII,

sigillare e imprimere a sua volta la propria forma<sup>171</sup>: il mitico destriero libero di spaziare sfrenato per le profondità celesti, redini al vento<sup>172</sup>, è in realtà sigillato dall'artista nel piccolo spazio di quel cupo cielo di pietra. L'attenzione è concretamente posta sulle abili mani di ὁ χειροτέχνης, come di frequente nei *Lithika* posidippeï e in altri epigrammi litologici<sup>173</sup>. La particolarità della gemma in questione è la perfetta (εὔ)<sup>174</sup> attinenza del soggetto scelto dall'artista rispetto alla pietra e alle sue caratteristiche naturali<sup>175</sup>. L'azione di incidere la pietra apre e chiude il componimento, incorniciando la narrazione delle ultime vicende del mito di Bellerofonte e della caduta dell'eroe nella piana di Alea, dopo essere stato disarcionato da Pegaso imbizzarrito<sup>176</sup>. La *iaspis* ἡερόεσσα grazie all'abilità e allo spirito del χειροτέχνης diventa lo spazio cupo<sup>177</sup> del cielo aperto al volo del mitico cavallo, e alla fine del componimento ritorna di nuovo λίθος tra le sue mani

---

115: *Persae aëri similem, quae ob id vocatur aërizusa; talis et Caspia est*) ed è ricordata anche da D. P. 724-725 (φύει δὲ κρύσταλλον ἰδ' ἡερόεσσαν ἴασπιν, / ἐχθρὴν Ἐμπούσησι καὶ ἄλλοις εἰδώλοισιν). Si tratta di un calcedonio bianco-azzurro, apprezzato in Mesopotamia, nella Persia achemenide e molto impiegato nella glittica greco-persiana del V secolo a. C., mentre il suo uso diventa più raro nella glittica ellenistica e romana (DEVOTO-MOLAYEM 1990, 31) anche se, come abbiamo visto, Plinio riconosce ancora alle *iaspides* un prestigio antico (I. 3. 3. 7).

171 Per i significati di τυπώω: *LSJ ad loc.*

172 Le due proposte χαλινοῖς di BASTIANINI-GALLAZZI 2001 e χαλινούς di LIVREA 2002, 70 dipendono da diverse interpretazioni delle tracce presenti sul papiro.

173 Cfr. II. 3. 4 e II. 4. 1.

174 Sulla struttura e gli intenti della prima parte dell'epigramma: CASAMASSA 2004, 24. Per il corretto valore da assegnare all'avverbio εὔ: CASANOVA 2004, 228 e ZORODDU 2005, 582.

175 E non, come chiosa CASANOVA 2004, 228, della *iaspis* per l'incisione di Pegaso. È la pietra, con le sue specifiche caratteristiche cromatiche, ad aver determinato il soggetto, e non viceversa. Sul legame tra un particolare minerale e una specifica raffigurazione, in base al colore e/o a proprietà riconosciute alla pietra: GUTZWILLER 1995 (386 su Posidipp. 14 AB) e PLANTZOS 1999, 111. Si veda anche II. 4. LIVREA 2002, 70 individua nella natura acquatica di Pegaso il legame preferenziale con questa tipologia di *iaspis*, che in Orph *L.* 267-270 viene suggerita per propiziare le piogge.

176 Per le (non numerose) fonti relative al mito di Pegaso e Bellerofonte e alla sua rappresentazione in Posidippo: CASAMASSA 2004. Le vicende dell'eroe dopo la caduta nella piana di Alea sono oggetto anche del quindicesimo *stylopinakion* del tempio (reale o immaginario) della regina Apollonide a Cizico (*AP* III, 15), su cui BALLESTRAZZI 2017.

177 Per il significato di questo aggettivo e le caratteristiche della pietra: CASAMASSA 2004, 242-244.

sapienti.

In Posidipp. 2, 5, 6 (?) e 7 AB l'identità dell'artista è parte integrante del valore della pietra e garanzia della sua perfetta metamorfosi da *lapis* a *gemma*. Nell'epigramma dedicato alla *iaspis* di Pegaso, invece, Posidippo non ha voluto svelarne il nome, per quanto l'incisore sia l'assoluto protagonista del componimento, più che la gemma stessa. L'anonimato dell'abile artista, di cui vediamo all'opera le mani e l'intelligenza, rende la sua figura ancora più rilevante, così come Pegaso bardato ma ingovernabile e solo richiama con ancor maggior efficacia e vivacità la drammatica figura di Bellerofonte, e proprio l'assenza dell'eroe allude con tragica vividezza al motivo di tale assenza (**Fig. 66**)<sup>178</sup>. Tacendo il nome dell'incisore, Posidippo ne fa una figura universale, e mette al centro del componimento ciò che rende tale ogni artista di gemme: oltre che *κατὰ χεῖρα*, con il dispiego di un'abilità tecnica sopraffina, "l'Artista" deve essere in grado di elaborare la materia naturale *κατὰ νοῦν*, una modalità che nell'epigramma sembra coinvolgere due distinti aspetti. Da una parte, l'incisore ha saputo cogliere il *καίρως* della vicenda di Pegaso e Bellerofonte, riuscendo a condensare in una sola immagine di piccole dimensioni gran parte del mito dell'eroe cilicio, perfettamente alluso dal cavallo in volo ancora fremente per il morso<sup>179</sup> e a briglia sciolta<sup>180</sup>. Dall'altra, ha saputo adeguare perfettamente la scelta del soggetto alla materia che aveva a disposizione, e non viceversa, come forse ci si aspetterebbe. Questo paradigmatico artista incisore difatti non sceglie il materiale in base al soggetto che intende rappresentare, a seconda dei suoi gusti o delle direttive dei committenti, ma è capace di assecondare le caratteristiche naturali specifiche della pietra

---

178BASTIANINI-GALLAZZI 2001, 123 rintracciano un perfetto parallelo per l'iconografia descritta in Posidipp. 14 AB in una corniola frammentaria conservata ad Hannover (I secolo d. C., Museum August Kestner, K 1179, cfr. SCHLÜTER-PLATZ HORSTER-ZAZOFF 1975, nr. 1136): tra i numerosi intagli raffiguranti Pegaso in volo, in questo caso il mitico cavallo compare a bocca aperta e con le briglie abbandonate sulla groppa, come nell'epigramma.

179Sulla centralità dell'elemento dell'imbrigliatura di Pegaso nelle fonti letterarie e iconografiche e per le possibili ulteriori implicazioni di *τρομέοντα* in Posidipp. 14 AB: CASAMASSA 2004, 250-252.

180Su questo aspetto e sui richiami alle altre illustri trattazioni letterarie del mito di Pegaso e Bellerofonte di Omero, Pindaro, Euripide e Aristofane: CASAMASSA 2004.

esaltandole nella maniera migliore, facendo del colore naturale di quella specifica *lapis* il cielo attraversato dal volo del cavallo della *gemma*, esattamente come Timante rendeva il χρυσίτης ήμίλιθος un cielo stellato per Nicaia dai capelli scuri come la notte e Cronio tramutava l'anonima massa gialla rotolata dai fiumi in una pietra di miele per la dolce Niconoe. Se poi, come si è ripetuto più volte anche con buoni argomenti<sup>181</sup>, Posidippo nei *Lithika* parla di gemme per parlare di poesia, il lavoro dell'incisore perfetto è anche quello del poeta perfetto, capace di racchiudere un'intera vicenda e tutte le sue più remote implicazioni nel minuscolo spazio di un epigramma, grazie all'eccezionale abilità nella tecnica poetica e alla scelta accurata degli elementi più efficaci per tratteggiare una storia, un'idea, un'impressione, adattando i suoi versi alle esigenze della materia oggetto di poesia. A differenza delle altre arti, quelle del piccolo - glittica e poesia (epigrammatica) - richiedono infatti un'estrema abilità di sintesi e un'eccezionale efficacia espressiva: la *iaspis* di cielo del quattordicesimo *lithikon* diviene così a un tempo il piccolo spazio in cui si esprimono la χεῖρ e il νοῦς dell'artista e del poeta perfetti.

### II. 3. 6. 2 Lapidēs e gemmae

#### *Posidipp. 11 AB: la conchiglia persiana*

Due *lithika*, Posidipp. 11 e 12 AB, sono dedicati a oggetti realizzati in un materiale non convenzionale – la conchiglia o la madreperla – che poco ha a che fare a prima vista con le gemme celebrate negli altri componimenti della raccolta. La presenza di tali oggetti tra i *Lithika* propone una profonda riflessione sul concetto stesso di gemma: l'artista sarà qui in grado di trasformare in *gemma* non un *lapis*, come il lapislazzuli e la bionda pietra degli epigrammi precedenti, ma addirittura un prodotto del mare.

Posidipp. **11 AB** esplicita chiaramente questo aspetto, negando fin dall'*incipit* la convenzionalità del *lithikon* che va a tratteggiare:

---

181 HUTCHINSON 2002, 2; SCHUR 2004; PRIoux 2010a (e precedenti); ELSNER 2014.

οὐ[χι λίθο]ς τίλβουc' ἄγαν ἄργυρον, ἀλλὰ θαλάσσης

Περσικὸν αἰγιαλῶν ὄστρακον ἐνδέδεται,

οὕνομα μαργαρίτις· ἔχει δ' ἐν γλύμματι κοίλωι

.....λ]ίθωι μορφὰς ἀγλα[ ..... ]αc

[.....]π' ὄγκος ὑπεκτ[.... δι]ὰ κηροῦ

[.....]εἰc γλαφυρὸν γλύ[μμα φυ]λασσομένου.

*Non (una pietra) che rifulge tutta d'argento, ma una conchiglia persiana delle spiagge marine è stata incastonata, di nome "margaritis": ha nella concava incisione ... alla pietra (?) ... splend(enti?) ... la massa ... attraverso la cera ... che custodisce il profondo incavo.*

Non è chiaro a quale tipo di oggetto si riferisca l'undicesimo *lithikon*. Di certo si tratta di una conchiglia dai bagliori d'argento<sup>182</sup>, con ogni probabilità preservata nella sua interezza, come suggerisce l'insistenza sulla forma concava del γλύμμα ai vv. 3 e 6<sup>183</sup>. Una conchiglia incastonata, come indica ἐνδέδεται al v. 2. La possibilità che Posidippo registri il soggetto dell'incisione (che sarebbe indicata da γλύμματι v. 3 e γλύ[μμα v. 6])<sup>184</sup> dipende della lettura della successione ἀγλα al v. 4. Gli editori vi intravedono il nome della carite Aglaia, proposta che ha trovato ampi consensi, sebbene anche la lettura "impersonale", ἀγλαΐη, "splendore", già avanzata dagli editori<sup>185</sup> e ripresa da F. Angiò<sup>186</sup>, non possa essere esclusa.

Problematico il riferimento alla cera del v. 5. Si tratta forse della cera sulla quale la conchiglia intagliata è stata impressa come sigillo<sup>187</sup>? O di una mano di cera stesa sulla madreperla, per preservarne la delicata superficie ed esaltarne le sfumature

---

182 DE STEFANI 2001 e LLOYD JONES 2001 ritengono possibile leggere π invece di γ e propongono  
στίλβουσα πανάργυρον.

183 Γλαφυρὸν può valere anche come "ben rifinito", "elegante", "accurato": BASTIANINI-GALLAZZI 2001, 121.

184 KOSMETATOU 2003, 42 ritiene che si tratti di un cammeo piuttosto che di un'incisione.

185 BASTIANINI-GALLAZZI 2001, 120.

186 ANGIÒ 2013, cfr. *infra* n. 193.

187 Così BASTIANINI-GALLAZZI 2001, 121.

iridescenti<sup>188</sup>? O si tratta forse della cera di un sigillo impresso su un raffinato contenitore di profumo o cosmetico, a garanzia della sua integrità e dell'esotica provenienza<sup>189</sup>?

Proprio l'ipotesi di un recipiente realizzato incastonando una grossa conchiglia ha incontrato il favore della maggior parte degli esegeti. Di tali fragili recipienti si hanno testimonianze iconografiche e concrete (**Fig. 67**)<sup>190</sup>, mentre il noto esemplare dalla ricca Tomba degli Ori di Canosa di Puglia (**Fig. 68**)<sup>191</sup> è stato richiamato a più riprese dagli esegeti del componimento<sup>192</sup>. Tale ricco recipiente da toilette, che finge nell'argento ravvivato da dorature le forme di una grossa conchiglia bivalente, presenta all'interno e all'esterno della piatta valva superiore che funge da coperchio l'elegante figura di una nereide che fluttua sulle onde in groppa a un mostro marino. Posidippo alluderebbe dunque a un recipiente effettivamente realizzato con una conchiglia montata in oro o argento che, perlomeno secondo l'interpretazione degli editori, recherebbe incisa nella concava madreperla la figura di Aglaia<sup>193</sup>.

---

188BASTIANINI-GALLAZZI 2001; CASANOVA 2004, 227; FERRARI 2005, 187-188. La funzione protettiva della cera è sottolineata dal γλύ[μια φυ]λασσομένου degli editori in chiusura del v. 6. DE STEFANI 2003, 63-64, che ritiene che l'epigramma descriva una scultura di cera applicata a una base di madreperla, integra γλύ[μια μα]λασσομένου.

189KUTTNER 2005, 150.

190Come la pisside realizzata con due valve di *Pecten Jacobaeus* incernierate d'argento e dotate di un anello per l'apertura conservata al Museo Archeologico Nazionale di Taranto (50. 686, da una tomba in via Oberdan). La pisside si data alla prima metà del II secolo a. C. in base al contesto, ma sono noti esemplari più semplici, formati da un'unica valva e senza elementi d'argento, risalenti anche al IV secolo a. C., mentre un esemplare analogo, da Myrina, ha restituito tracce di belletto blu, rosso e bianco (DE JULIIS 1984, 355-356, cat. 318).

191Taranto, Museo Archeologico Nazionale, 22. 429 - 22. 430. La datazione dell'oggetto, piuttosto controversa, potrebbe aggirarsi attorno all'ultimo quarto del III secolo a. C. (DE JULIIS 1984, 58-62, cat. 8).

192Per tali recipienti a forma di conchiglia o effettivamente realizzati in conchiglia, di cui si hanno anche testimonianze letterarie ed epigrafiche: KUTTNER 2005, 149-150.

193Piuttosto fortunata anche l'integrazione χρυσολ]ίθωι per l'inizio del v. 4 accompagnata da κέ]λας alla fine del verso proposta da C. Austin (*apud* BASTIANINI-GALLAZZI 2001, 120) e riconfermata nell'*editio minor*: "e ha nella cava incisione / le forme di Aglaia, simili al crisolito". L'iridescenza cangiante della madreperla può certo essere paragonata a pietre di diverso colore

Altre proposte fanno riferimento a una collana<sup>194</sup> o a un improbabile oggetto formato da una base in madreperla contenente un'immagine femminile di cera<sup>195</sup>.

O, forse, il γλύμμα richiamato due volte nell'epigramma potrebbe essere in realtà un "intaglio" naturale<sup>196</sup>, una cavità pronunciata all'interno della conchiglia che accoglie i luminosi giochi colorati che percorrono lo spesso strato (ὄγκος v. 5) iridescente della madreperla (in questo caso, ἀγλαΐη al v. 4 piuttosto che la carite Aglaia)<sup>197</sup> protetta ed esaltata nella sua iridescenza dalla cera: in tal caso l'intervento dell'artista sulla conchiglia si limiterebbe alla montatura e alla sua eventuale trasformazione funzionale in recipiente o cofanetto, sfruttando la cavità naturale della conchiglia, piuttosto che a un vero e proprio intaglio (o cammeo) realizzato sulla sua superficie.

Comunque si interpreti la seconda parte dell'epigramma<sup>198</sup>, possiamo notare come

---

(forse σμαράγδου di Posidipp. 12, 3 AB?), ma in effetti la ricostruzione degli editori, che si premurano di sottolineare come tale somiglianza con il *chrysolithus* debba essere intesa come riferita alla conchiglia nel suo complesso piuttosto che alla figura intagliata, appare piuttosto problematica. ANGIÒ 2013, scegliendo di leggere ἀγλαΐη (o l'accusativo di relazione ἀγλαΐην) invece che il nome proprio della carite, supera la difficoltà della proposta di C. Austin: "formas [parecidas] por resplendor [al crisólito]". CASANOVA 2004, 226 nota come tutto l'epigramma sia giocato su un oggetto che sembra di pietra ma che invece non lo è, e che probabilmente anche al v. 4 si ribadisca questa curiosa somiglianza. Accogliendo questa osservazione, FERRARI 2008, [95] suggerisce di integrare ἀντιλ]ίθωι, accompagnato *e. g.* da φανερ]ᾶς alla fine del verso. DE STEFANI 2003, 63, pur preferendo la proposta degli editori (χρυσολ]ίθωι), propone di integrare ἄντα λ]ίθωι: la strana immagine di cera ipotizzata dallo studioso sarebbe detta del tutto simile a una pietra. Ma l'ibrida natura di pietra-non pietra al centro dell'epigramma è chiaramente quella della conchiglia, non quella di questa fantasiosa statuetta di cera.

194CASANOVA 2004, 226.

195DE STEFANI 2003, 63, cfr. *supra* nn. 188 e 193. Lo studioso manca però di fornire paralleli letterari o iconografici per questa strana composizione di conchiglia e cera.

196Sulla notevole ampiezza di significati di γλύφω e dei suoi derivati nei *Lithika* di Posidippo, che non si limitano all'incisione di un soggetto: II. 3. 4.

197Forse una conchiglia Haliotis o abalone, molto diffusa nel Mediterraneo e in molti altri mari e tuttora apprezzata per la splendida iridescenza che caratterizza la superficie profondamente concava di alcuni esemplari.

198Per l'inizio del v. 5, [ἤδη δ' εἰς ᾧ]π' (BASTIANINI-GALLAZZI 2001 e AUSTIN-BASTIANINI 2002) o [πλαχθεῖς δ' εἰς ᾧ]π' (DE STEFANI 2003). Per ὑπεκτ[ del v. 5 è stata generalmente accettata l'integrazione ὑπεκτ[έταται δι]ᾶ proposta da BASTIANINI-GALLAZZI 2001 e riconfermata in



nel componimento l'intervento dell'artista e la lavorazione della "pietra" occupino una posizione assolutamente centrale. *Λ'ᾠστρακον* persiano non è una vera pietra perché viene dal mare, e tuttavia è resa tale poiché è stata incastonata (e, successivamente, incisa?), seguendo un procedimento che è nella sostanza identico a quello rappresentato in molti altri *lithika*. L'attenzione posta sul nome dell'oggetto, l'enfatico οὔνομα μαργαρίτις che apre il v. 3, non è solo una testimonianza della cultura scientifica che ad Alessandria coinvolgeva anche la corte e i suoi poeti<sup>199</sup> ma aggiunge un alone di mistero alla provenienza esotica della conchiglia. Come Posidippo rispetto alla conchiglia, anche Teofrasto presentava l'omonima perla, in quella che è la prima testimonianza sopravvissuta del suo uso e conoscenza nell'antichità, come un oggetto dal nome ancora poco noto, ὁ μαργαρίτης καλούμενος, così come poco note erano le sue caratteristiche fisiche (ma non il suo costo), tanto che nemmeno il naturalista doveva averne a disposizione un esemplare, se la descrive trasparente. Come la conchiglia di Posidippo, anche la perla di Teofrasto era accolta dal naturalista di Ereso all'interno della sua disamina delle pietre, nonostante l'origine da una conchiglia marina<sup>200</sup>. Ancora all'epoca di Posidippo, questi prodotti mantenevano un'aura di esotismo e mistero, e non erano ancora familiari al pubblico dei *Lithika*. L'incastonatura e la sapiente lavorazione dell'anomalo oggetto naturale ne fanno una suppellettile raffinata e pronta a inserirsi nei complessi rapporti della corte, e grazie alla trasformazione artistica l'etichetta da *specimen* di laboratorio diventa un'elegante didascalia da regale *Wunderkammer*<sup>201</sup>: tramite l'ἐνδέδεται del v. 3, come già in

---

AUSTIN-BASTIANINI 2002. Gli editori proponevano, come alternativa meno probabile, anche ὑπεκτίθεται. La successione ]εἰς all'inizio del v. 6 può essere ricostruita come la preposizione εἰς (AUSTIN *apud* BASTIANINI-GALLAZZI 2001 e AUSTIN-BASTIANINI 2002; DE STEFANI 2003, 63-64), come la terminazione di un participio da concordare con ὄγκος al v. 5 (ANGIÒ 2013; FERRARI 2005) oppure la terminazione di un accusativo plurale retto dal participio che chiude il v. 6.

199Su questo aspetto: BERREY 2017. Sulle fonti scientifiche dei *Lithika*: SMITH 2004.

200Thphr. *Lap.* 36, su cui I. 2. 11.

201Se si tratta davvero di una conchiglia montata in forma di contenitore, è noto che simili oggetti erano particolarmente ben accetti nei gabinetti di curiosità delle corti di tutta Europa. Numerosissime sono le coppe realizzate a partire dalla grossa conchiglia del *Nautilus pompilius*, la cui forma naturale, ingegnosamente montata su un apposito piede, viene esaltata e arricchita

Posidipp. 7 (ἐπεδήθη v. 3) e 5 AB, la montatura e la lavorazione trasformano in *gemma* quella che, trascinata da fiumi impetuosi giù dai monti d'Arabia o semipietra di Persia, prima dell'intervento del gioielliere-incisore era solo un (meraviglioso) e selvatico *lapis*. Nel caso di Posidipp. 11 AB, la trasformazione operata dall'artista è addirittura più incisiva, perché è in grado di mutare ancor più nel profondo l'intima essenza del materiale coinvolto. La pietra che non è pietra perché viene dal mare diventa, una volta incastonata e - immaginiamo - inserita in un contesto sociale forse tratteggiato nella seconda parte del componimento, una pietra a tutti gli effetti e, anzi, una raffinata *gemma*. L'incisore – e con lui il poeta – è in grado con la sua perizia di rendere oggetto d'arte e di poesia una materia inusuale, esaltandone la particolarità ibrida e facendone un capolavoro di natura e arte.

*Posidipp. 12 AB: la conchiglia incastonata*

Complementare all'undicesimo *lithikon* l'epigramma successivo, Posidipp. **12 AB**:

.... θα]λάσσιός ἐστι καὶ ὄς[τρακὸν ἀ]λλ' ὑπὸ τέχνης  
 .....]αῖς σφραγθεὶς κρίν[εται...λι]θος  
 .....].δεπ[.].φ[.].λ[.....].ε σμαράγδου  
 .....]ατα κολλήσας εἰς[.....]ε κύτους  
 σφενδό]νῃ ἐν χρυσέῃ κατ[ενήρμω]σεν ὄφρα φοροίη  
 [.....]ς λιτὴν γλύμμα γ[.....]πεται.

---

da fantasiosi viticci e decorazioni di metallo prezioso - talvolta con l'inserimento di gemme e perle e con l'aggiunta di immagini e decori cesellati direttamente sulla superficie della conchiglia – che spesso richiamano nei soggetti l'origine marina dell'insolita materia prima. Un esempio per tutti, la coppa conservata a Londra presso il British Museum (WB. 115) e databile agli ultimi anni del XVI secolo. Tali coppe, che oltre alle conchiglie esaltano altri curiosi oggetti naturali quali uova di struzzo e noci esotiche, rappresentano un parallelo perfetto, nello spirito, per l'oggetto descritto in Posidipp. 11 e forse anche 12 AB.

*... è di mare e una conchiglia, ma dall'arte ... incastonata ... è considerata  
... una pietra ... di smeraldo ... raccogliendo insieme ... dell'incavo ... inserì  
in un castone d'oro perché portasse ... minuta ... un intaglio ...*

L'epigramma è preservato in uno stato ancora più frammentario del precedente, e incerta appare di conseguenza l'identità dell'oggetto descritto. Di nuovo si tratta di una conchiglia o di una madreperla<sup>202</sup> incastonata (σφιγχθεῖς v. 2). Κύτους alla fine del v. 4 si riferisce forse alla forma concava della conchiglia, ma non si può escludere un riferimento a una coppa realizzata con essa<sup>203</sup>.

Il γλύμμα del v. 6, come nell'epigramma precedente, potrebbe indicare una vera e propria incisione oppure la concavità della conchiglia, mentre si allude probabilmente a un'incastonatura nell'oro al v. 5 e uno smeraldo è richiamato alla fine del v. 3, ma la lacunosità della sezione non permette di stabilire se la pietra preziosa funga da termine di paragone per la conchiglia e le sue sfumature<sup>204</sup> o se nell'oggetto realizzato in oro e conchiglia fosse incastonato uno smeraldo<sup>205</sup>. Isolata la proposta di F. Ferrari, che ipotizza un contenitore formato da una conchiglia bivalve sulla quale è vergato in oro il nome della destinataria del prezioso regalo<sup>206</sup>.

---

202DE STEFANI 2003, 64 propone in via ipotetica tra altre possibili integrazioni per il v. 1 (*infra* n. 207) anche sostantivi monosillabici che comporterebbero una diversa consistenza dell'oggetto: κλών τε θα]λάσσιος oppure δρῶς τε θα]λάσσιος (si tratterebbe dunque di un oggetto realizzato in corallo) o, con minor convinzione, ζάψ τε θα]λάσσιος, "schiuma di mare", ovvero sepiolite. Lo studioso non riporta però alcun dato a proposito dell'uso antico di questo minerale né di una sua denominazione analoga a quella moderna.

203Opzione ritenuta meno probabile da BASTIANINI-GALLAZZI 2001, 122.

204Come la poetica integrazione degli editori, σμαράγδου / [φλέγμ]ατα κολλήσας, "raccogliendo bagliori di smeraldo" (BASTIANINI-GALLAZZI 2001, 122, accolta in AUSTIN-BASTIANINI 2002 e da molti esegeti, AUSTIN 2002: μαράγδου). Altre proposte di integrazione per l'inizio del v. 4 lo scollano dal genitivo σμαράγδου che chiude il v. 3: φράγμ]ατα e κλείσμ]ατα, entrambe di C. Austin (la prima *apud* BASTIANINI-GALLAZZI 2001, 122, la seconda AUSTIN-BASTIANINI 2002 - "claustra, i. e. conchae calyces sive testae, quos agglutinavit opifex": AUSTIN 2002 -, a ragione *contra* entrambe FERRARI 2005, 188).

205KUTTNER 2005, 150, che ipotizza possa trattarsi di una conchiglia montata in forma di contenitore come quella di Posidipp. 11 AB, sulla quale lo smeraldo è incastonato come una goccia d'acqua di mare.

206FERRARI 2005, 188 (e di nuovo FERRARI 2008), che conseguentemente integra il v. 3 γράμμ]ατα

Purtroppo la lacunosità dell'inizio del primo verso rende incerta l'esatta sfumatura del rapporto tra natura e arte rispetto all'oggetto trattato. Le proposte esegetiche si dividono sostanzialmente in due categorie: quelle che infondono un tono fortemente asseverativo alla menzione dell'origine marina dell'oggetto e al suo essere un ὄστρακον piuttosto che una pietra<sup>207</sup> e quelle che, al contrario, negano la provenienza dal mare e la sua consistenza di conchiglia. Certamente Posidippo gioca sul contrasto tra la natura di non-pietra dell'oggetto descritto e il suo essere comunque diventata una pietra a tutti gli effetti, una volta sottoposta alla magia trasformativa dell'arte. Nel caso si accolga, per l'inizio del verso, la negazione οὐχὶ accennata e accantonata dagli editori<sup>208</sup> e poi accolta da W. Luppe<sup>209</sup>, tale metamorfosi sarebbe ancora più completa, perché grazie all'azione dell'artista – alla quale si fa riferimento con precisione tecnica più volte negli oscuri versi successivi – l'oggetto perde del tutto la sua consistenza ontologica di conchiglia marina per essere ormai a tutti gli effetti una pietra<sup>210</sup>, richiamando e ribaltando

---

κολλήσας εἰς [δύο χεῖλε]ε κύτους e che traduce, accogliendo per il verso successivo le integrazioni di C. Austin, "saldando [le lettere] ai [due orli] della cavità / [inserì (la conchiglia)] in [un castone] d'oro che la contenesse". Nonostante l'esemplare in argento dorato dalla Tomba degli Ori di Canosa presenti iscritto il nome della proprietaria vergato in puntinato (cfr. DE JULIIS 1984, 59), una tale ricostruzione dell'epigramma sembra troppo macchinosa.

207A partire dagli editori, che accolgono la proposta di C. Austin di ripetere ἐστὶ (ἔστι θαλάσσιος, contestata da DI BENEDETTO 2003, 1-2) e che suggeriscono al tempo stesso la possibilità di integrare "un avverbio che significhi 'veramente', 'certamente'": BASTIANINI-GALLAZZI 2001, 121. Questa indicazione è stata concretizzata dalla maggior parte degli esegeti successivi: ecco il ναίχι θαλάσσιος di ANGIÒ 2001a, 332 e DI BENEDETTO 2003, 2 e ἡ ῥα θαλάσσιος di TAMMARO 2002. LASCOUX *apud* DE STEFANI 2003 propone [εἰ γε θαλάσσιος.

208BASTIANINI-GALLAZZI 2001, 121 ritengono che lo schema "non si tratta di questo ma di quello" di Posidipp. 11 AB non sarebbe applicabile a Posidipp. 12 AB. Nel primo epigramma si nega la cosa più ovvia per affermare quella più strana mentre, a loro parere, difficilmente nel secondo Posidippo negherebbe la caratteristica che ha già indicato come più strana nell'epigramma precedente per affermarne una più banale.

209LUPPE 2002a.

210La polarità tra l'essenza marina dell'oggetto e la sua trasformazione in pietra è esplicitata anche dal γέννα θαλάσσιος di DE STEFANI 2002, 165. LAPINI 2007, 199 sostiene questa integrazione (assieme a quella di TAMMARO 2002) proponendo di integrare piuttosto che il nominativo il dativo ὄστράκωι: "anche la conchiglia ha natura marina".

puntualmente l'*incipit* "negativo" di Posidipp. 11 AB<sup>211</sup>. Comunque sia, chiave di volta è l'ἄλλα integrato dagli editori al primo verso, che marca l'opposizione tra la natura intrinseca dell'oggetto e la nuova natura che la τέχνη gli ha fatto assumere, tanto che l'opinabilità di un κρίν[εται]<sup>212</sup> (v. 2) si sostituisce alla sicurezza ontologica dell'ἔστι del v. 1. Ciò che comunque viene dal mare ed è una conchiglia, che si opti per un avverbio affermativo o negativo all'inizio del componimento, è ritenuto una pietra<sup>213</sup>.

La seconda parte dell'epigramma risulta oltremodo oscura, e le numerose proposte di ricostruzione rischiano di fuorviare il significato generale del *lithikon*<sup>214</sup>. Sembra però abbastanza sicuro che negli ultimi due distici si continui a descrivere la trasformazione artistica della conchiglia in una pietra preziosa, aggiungendo ulteriori dettagli di questa raffinata metamorfosi. Con il plausibile σφενδό]νηι ἐν χρυσέηι di C. Austin<sup>215</sup> si specificherebbe la montatura richiamata da σφιγχθεῖς al v. 2<sup>216</sup>, mentre γλύμμα al v. 6 potrebbe indicare una lavorazione a intaglio. Molti

---

211Sui punti di contatto, contenutistici e formali, tra Posidipp. 11 e 12 AB: DI BENEDETTO 2003, 2.

212Secondo l'integrazione degli editori, accolta da tutti gli esegeti successivi.

213BASTIANINI-GALLAZZI 2001, 121 integrano κρίν[εται ἡμίλι]θος introducendo l'*hapax* di Posidipp. 5, 2 AB, possibilità che, "per quanto ipotetica, sembra imporsi per intrinseca evidenza". Anche qui, come per il lapislazzuli di Posidipp. 5 AB, l'interpretazione che offrono è quella di "pietra dura", sempre secondo la farraginoso distinzione commerciale moderna tra pietre preziose e "dure" che niente ha a che vedere con le categorie antiche. Eventualmente, se l'integrazione di tale sostantivo in Posidipp. 12 AB cogliesse nel segno, la conchiglia-gemma sarebbe un ἡμίλιθος, una "semipietra", per la sua ibrida natura di pietra marina o perché strettamente abbracciata e quasi fusa con l'oro della montatura: sul significato di ἡμίλιθος in Posidipp. 5 AB, cfr. *supra* n. 162. L'alternativa finora proposta è integrare il solo λι]θος, che necessita però di un altro elemento a precederlo: il κρίν[ετ' ἴσως ὁ λι]θος di LUPPE 2002a, 178 e il κρίν[εται οἷα λι]θος di DE STEFANI 2002, 165 amplificano – forse troppo – l'elemento di apparenza piuttosto che di effettiva metamorfosi che subisce la conchiglia del mare trasformata in una pietra preziosa.

214Come osserva DE STEFANI 2003, 65, "il restauro di questo passo [12, 3-6 AB] può forse considerarsi lo zenit delle difficoltà nel Nuovo Posidippo: non solo per la sua complessiva lacunosità, ma soprattutto per la sua natura di ecfraresi tecnica, per di più applicata ad un oggetto di cui non è chiara l'identità".

215Assieme all'integrazione κατ[ενήρμο]σεν, accolta da tutti gli esegeti successivi.

216Varie le proposte avanzate per integrare l'inizio del v. 2, che specificava probabilmente le

elementi della conclusione del dodicesimo *lithikon* rimangono oscuri, e le proposte aleatorie<sup>217</sup>, ma l'azione dell'artista continua a essere centrale anche nella seconda parte dell'epigramma, tanto che già gli editori hanno indicato questa possibilità<sup>218</sup> e in seguito W. Luppe ne ha inserito direttamente la figura al v. 3<sup>219</sup>, come soggetto dei verbi dei vv. 4-5<sup>220</sup>.

Non è chiaro quale valore abbia l'aggettivo λιτήν (v. 6) in mancanza del sostantivo collegato, verosimilmente inghiottito dalla lacuna a inizio verso<sup>221</sup>. L'aggettivo può certo indicare le piccole dimensioni dell'oggetto<sup>222</sup>, ma può anche riferirsi, con maggior pregnanza, alla semplicità della materia prima rispetto alla raffinatezza dell'oggetto finito, ottenuto con l'artificio dell'arte<sup>223</sup>. Si registra un certo accordo, per quanto riguarda la parte finale del verso, sul βλέ]πεται proposto dagli editori: se così fosse, nella conclusione del componimento l'enfasi sarebbe posta sull'esibizione dell'oggetto meraviglioso, offerto allo sguardo e alla curiosità del

---

caratteristiche dell'incastonatura. Χρυσίταις – da intendere come sostantivo, “pietre dorate” - di AUSTIN *apud* BASTIANINI-GALLAZZI 2001, 121 e AUSTIN-BASTIANINI 2002 non convince, più adeguata la neutralità dell'ἀμφιδέ]ταις proposto indipendentemente da DE STEFANI 2002, 165 e LUPPE 2002a, “dall'arte serrato in legami”.

217In particolare dubbi rimangono i vv. 3 e 4. Per la proposta di W. Luppe relativa al v. 3, cfr. *infra* n. 219. Per l'inizio del verso 4, cfr. *supra* n. 204, mentre per quanto riguarda la sequenza εις, le possibilità sono di ricavarvi una specificazione del participio κολλήσας integrando quindi un accusativo (εις [καμάρωμ]α di LUPPE 2002a; εις [στερέωμ]α di DE STEFANI 2003, 65; εις [δύο χεῖλ]ε di FERRARI 2005, sulla cui ricostruzione *supra* n. 206) oppure, con AUSTIN *apud* BASTIANINI-GALLAZZI 2001, 122, εις[οράσθ]ε, “come detto fra parentesi, ‘guardate”.

218BASTIANINI-GALLAZZI 2001, 122.

219LUPPE 2002a, *e. g.* γλύπτης τό]νδ' έπε[κοίληεν κοπεῖ ήδ]ε {σ}μαράγδου.

220Anche FERRARI 2005, 188 e 2008 fa dell'artista il soggetto della seconda parte dell'epigramma. Quanto al soggetto di ὄφρα φοροίη (v. 5), esso è probabilmente da ricercare nella conchiglia o nel castone (con l'integrazione σφενδό]νηι di C. Austin) piuttosto che in una destinataria dell'oggetto (BASTIANINI-GALLAZZI 2001, 122).

221AUSTIN *apud* BASTIANINI-GALLAZZI 2001, 122 propone ὕλην ήι]ς λιτήν mentre FERRARI 2008 con il suo ipotetico ζώνην δ' έ]ς λιτήν γλύμμα .[... τρέ]πεται prolunga la descrizione della peculiare incastonatura dello strano oggetto, così come LUPPE 2002a, che integra χώραν έ]ς λιτήν (χώρην DE STEFANI 2003, 65) all'inizio del verso, intendendo “auf der glatten Fläche”.

222Così preferiscono BASTIANINI-GALLAZZI 2001, 122.

223Entrambi i significati sono pienamente attestati: cfr. *LSJ* s. v. λιτός.

pubblico immaginario della finzione poetica e a quello, concreto, dei lettori<sup>224</sup>.

*Posidipp. 15 AB: la gemma del serpente*

L'opera dell'incisore è di nuovo al centro di Posidipp. **15 AB**<sup>225</sup>, in cui l'interesse per il *mirabile* naturale – oggetto anche del diciassettesimo *lithikon* sul magnete e, in parte, del tredicesimo – si accompagna alla straordinarietà dell'intervento (?) sovrumano del λιθουργός, anch'esso vero e proprio *mirabile*:

οὐ ποταμὸς κελάδων ἐπὶ χεῖλεσιν, ἀλλὰ δράκοντος  
εἶχέ ποτ' εὐπώγων τόνδε λίθον κεφαλῇ  
πυκνὰ φαληριόωντα· τὸ δὲ γλυφὲν ἄρμα κατ' αὐτλοῦ  
τοῦθ' ὑπὸ Λυγκείου βλέμματος ἐγλύφετο  
ψεύδει χειρὸς ὅμοιον· ἀποπλασθὲν γὰρ ὁρᾶται  
ἄρμα, κατὰ πλάτεος δ' οὐκ ἂν ἴδοις προβόλους·  
ἦι καὶ θαῦμα πέλει μόχθου μέγα, πῶς ὁ λιθουργὸς  
τὰς ἀτενιζούσας οὐκ ἐμόγησε κόρας.

*Non un fiume che romba tra le sponde, ma la testa barbata di un serpente una volta ospitava questa pietra, fittamente picchiettata di bianco; questo carro intagliato su di essa era intagliato da una vista di Linceo, uguale alla macchia di un'unghia: si vede infatti modellato il carro, ma non potresti scorgere sporgenze sulla superficie; perciò c'è anche una grande meraviglia riguardo alla fatica, come l'incisore non abbia affaticato le pupille sforzando la vista.*

---

224Per l'ultima parte del verso, BASTIANINI-GALLAZZI 2001, 122 propongono γλύμμα ν[έον βλέ]πεται – inserendo così anche un elemento di straordinarietà per l'intaglio, forse dovuto al materiale inconsueto nel quale è realizzato – modificato da LUPPE 2002a in κ[αθὼς βλέ]πεται.

225L'epigramma era già noto da una citazione di Tz. H. VII, 655-669 che lo attribuisce a Posidippo.

Se in Posidipp. 14 AB si esaltava la capacità di sintesi mostrata dall'artista perfetto, in grado di scegliere l'iconografia più adatta per richiamare, pur nella sua necessaria essenzialità, le varie implicazioni non raffigurate della vicenda, nel quindicesimo *lithikon* si celebra la straordinaria minuzia tecnica della glittica, la concreta abilità dell'artista di realizzare soggetti anche enormi in uno spazio molto piccolo, spesso con un'incredibile accuratezza e qualità di dettaglio.

È un tema frequente nella descrizione di pietre intagliate<sup>226</sup>, ed è ciò che ancor oggi più ci sorprende di fronte agli esemplari più ricercati che si osservano dietro le vetrine di un museo: ma come avrà fatto l'incisore, senza trapani elettrici, senza laser e soprattutto senza occhiali, lenti di ingrandimento e microscopi a riprodurre una scena così raffinata e ricca di dettagli su un oggetto così piccolo e fragile, e senza guastarsi irrimediabilmente la vista?

Posidippo, attorno a questo comune ma genuino stupore, intreccia una varietà di temi e riferimenti che approfondiscono il rapporto tra natura e arte delineato in molti altri *lithika*. Secondo uno schema seguito da più *lithika*, il componimento si apre con l'origine della pietra. Come in Posidipp. 11 e in particolare 12 AB, l'attenzione è posta sul fatto che l'origine della pietra non è canonica, non un fiume ma la testa di un δράκων, l'ultimo posto in cui ci si aspetterebbe di trovare una gemma. E come altrove nei *Lithika*, Posidippo si serve dell'*escamotage* della negazione per sottolineare la peculiarità della situazione e l'eccezionalità meravigliosa della pietra oggetto della sua poesia.

La draconite o draconzia è nota da molte fonti, tra le quali il trattato *Sulle pietre* di Sotaco<sup>227</sup>, direttamente citato da Solino<sup>228</sup> e da Plinio<sup>229</sup>:

Sotacus, qui visam eam gemmam sibi apud regem scripsit, bigis vehi quaerentes tradit et viso dracone spargere somni medicamenta atque ita caput sopiti praecidere. Esse candore tralucido, nec postea poliri aut

---

226Cfr. II. 4. 2 e II. 5. 1.

227Su Sotaco (III a. C.), citato più volte da Plinio e della cui opera vari frammenti sono noti anche da autori arabi: HALLEUX-SCHAMP 1985, XVI-XVIII.

228Solin. 30, 16-18.

229Prima di riportare la testimonianza di Sotaco, Plinio osserva che la *dracontia* non *gemmaescit* se l'animale viene sorpreso vivo, per l'odio che esso prova nei confronti dei suoi assassini.



artem admittere.

*Sotaco, che ha scritto di aver visto quella gemma (sc. la draconzia) presso il re, dice che quelli che ne sono alla ricerca vanno con i carri e, avvistato il serpente, gli cospargono addosso dei sonniferi e così gli tagliano la testa, mentre dorme. (Dice) che sono di un bianco traslucido, e che in seguito non possono essere levigate né ammettono alcuna lavorazione<sup>230</sup>.*

Bianca (e traslucida?) sembra essere anche la pietra di Posidippo, fittamente punteggiata di bianco (πυκνὰ φαληριόωντα v. 3)<sup>231</sup> e sulla quale il carro è uguale a una macchia dell'unghia<sup>232</sup>, sia che si trovi raffigurato in corrispondenza di una di queste macchie bianche sia che vi rassomigli solo per le minuscole dimensioni e per l'impercettibilità del rilievo<sup>233</sup>. Più curiosa la vistosa – ma solo apparente? – contraddizione tra l'impossibilità di lavorare la pietra registrata da Plinio-Sotaco e il carro inciso sulla pietra di Posidippo. M. Smith<sup>234</sup> ha proposto di riabilitare l'interpretazione che Giovanni Tzetzis proponeva per questo epigramma, riscattandola dai giudizi negativi di A. S. F. Gow<sup>235</sup>:

ἐν μέτρῳ δ'ὁ Ποσειδίππος, ὡς κεφαλαῖς ταῖς τούτων  
λίθοι τινὲς εὐρίσκονται, τὴν κλῆσιν δρακοντίαι,  
αὐτόγλυφοι τυγχάνοντες, ὧν ἐν ἐνὶ καὶ ἄρμα  
ἐγγεγλυμμένον κατιδεῖν αὐτοφυῶς πως λέγει,  
μὴ φαίνεσθαι τὸ γλύμμα δέ, πρὶν τυπωθῆ κηρίῳ.

---

230NH XXXVII, 158.

231Philostr. VA 3, 8 riporta invece che la pietra era τὸ μὲν εἶδος ἀνθηρὰ καὶ πάντα ἀπαυγαζούσας χρώματα.

232GOW 1954, 198-199.

233GUTZWILLER 1995, 388 riconosce nel soggetto presente sulla draconzia di Posidippo un'allusione alla procedura seguita per procurarsi la pietra che, secondo Sotaco *apud* Plinio, prevede tra le altre cose *bigis vehi*.

234SMITH 2004, 112-116.

235GOW 1954, 197-198.

... in versi (parla dei serpenti libici) Posidippo, che si trovano alcune pietre nelle loro teste, chiamate draconzie, che sono incise da sé. Su una di queste dice di aver visto anche un carro intagliato, come spontaneamente, e che l'incisione non si distingue, prima che sia stata impressa nella cera<sup>236</sup>.

Forse anche Posidippo fa riferimento a questa caratteristica della pietra: la draconzia del diciottesimo *lithikon* è un *mirabile* non solo per la stranezza della sua origine, ma anche (καὶ θαῦμα πέλει μόχθου μέγα v. 7) per la straordinarietà della sua lavorazione incredibile, che potrebbe consistere, come ritiene Tzetzes, in un'incisione αὐτόγλυφος. Il riferimento a una vista di Linceo<sup>237</sup>, una vista dunque che nessun λιθουργὸς umano può effettivamente vantare, potrebbe suggerire che sulla superficie della pietra il carro simile alla macchia di un'unghia è in realtà una produzione spontanea della natura<sup>238</sup>. Nel componimento, il riferimento (molto insistito) sì a un artista, ma a un artista con capacità fisiche sovrumane e impossibili, è forse funzionale a una voluta ambiguità che lascia aperta la domanda sulla genesi dell'intaglio e spinge i lettori a interrogarsi sulla straordinarietà dell'oggetto. Se l'ambiguità è volta ad amplificare la meraviglia della creazione *non arte, sed naturae sponte*<sup>239</sup>, come ritiene Tzetzes, la draconzia di Posidippo sarebbe sovrapponibile a quella di Sotaco-Plinio, impossibile da lavorare una volta estratta dalla testa del serpente: ogni effigie, in questo caso un carro, deve di conseguenza essere opera spontanea della natura. Se le altre pietre descritte in numerosi *lithika* diventano gemme sotto l'azione di un artista che le taglia / intaglia (γλύφειν), in questo caso forse la pietra si fa gemma da sé, e il γλυφὲν ἄρμα è in realtà, come chiosa Tzetzes, αὐτόγλυφος, come sarà la gemma portentosa di Pirro, oggetto della

---

236Tz. H. VII, 655-659. Cfr. anche VIII, 643-647: ὄνπερ δρακόντων κεφαλαῖς εὐρίσκονται καὶ λίθοι, / λίθοι πολυτιμώτατοι, πολλοὶ τῶν αὐτογλύφων, / φέροντες καὶ σφραγίσματα. Ὡς παρ' ἐνὶ καὶ ἄρμα / τούτων αὐτόγλυφον ἰδεῖν, ἄνδρες φασὶ μυρῖοι, / καὶ ὁ Ποσειδίππος αὐτὸς ἐν ἔπεσὶ που γράφει.

237Paralleli per la vista soprannaturale del mitico argonauta in MACRÌ 2009, 103-104.

238SMITH 2004, 116, che propone come alternativa la possibilità che Posidippo intenda "correggere" le fonti che, come Sotaco, registravano l'impossibilità di lavorare la pietra, sfidando il lettore a scoprire la reale natura di questo θαῦμα.

239Così Plinio per l'*achates* di Pirro (NH XXXVII, 5).

meraviglia di Plinio<sup>240</sup>. Il raro composto αὐτόγλωφος con cui Tzetzes si riferisce all'intaglio della draconzia di Posidippo è il nome, peraltro, di una gemma favolosa descritta nel trattatello pseudo-plutarco *De fluviis*, una pietra che, rinvenuta presso il fiume Sagaris, in Frigia, spontaneamente riproduce l'immagine della Madre degli dei<sup>241</sup>.

Se, invece, l'incisione si deve a un Linceo umano, la sua straordinaria e soprannaturale capacità visiva potrebbe essere stata favorita dalle proprietà tradizionalmente riconosciute alla portentosa pietra, in grado di acuire eccezionalmente la vista di chi se ne serve<sup>242</sup>.

La caratterizzazione della draconzia nel componimento si basa sul contrasto tra la plasticità del carro reale e della sua rappresentazione intagliata (ἀποπλασθὲν v. 5) e l'impercettibilità del rilievo, tanto che non è possibile scorgere alcuna sporgenza, προβόλους, v. 6. La possibilità che con ἀποπλασθὲν ci si riferisca all'impronta del carro impressa sulla cera, come già riteneva Tzetzes e come hanno ritenuto vari studiosi, per quanto suggestiva, sembra meno probabile<sup>243</sup>.

La percezione è ingannata tra tridimensionalità e bidimensionalità, tanto che si vede (ὁράται) e non si vede (οὐκ ἄν ἴδοις) a un tempo quello che si ha davanti ai propri occhi (τόνδε λίθον v. 2 e τὸ δὲ γλωφὲν ἄρμα ... τοῦθ' vv. 3-4). Privato della capacità di distinguere tra due caratteristiche tra loro incompatibili, il senso ricettivo va in corto circuito, e ci si chiede come l'artefice di tale prodigio possa averlo compiuto senza affaticare la vista. Nel quindicesimo *lithikon* a essere al centro dell'interesse di Posidippo e del suo pubblico non è solo la mano dell'artista,

---

240NH XXXVII, 5: I. 1. 5.

241[Plu.] *Fluv.* 12, 2 (sull'originale trattatello: III. 3. 2).

242GUTZWILLER 1995, 387-388. Posidippo alluderebbe a una credenza diffusa, testimoniata da Tolomeo Chenno (II secolo d. C., *apud Phot. Bibl.* 150B 21 = 192, 12-16 Westermann) a proposito della moglie di Candaule, in grado di scorgere Gige mentre si allontana dalla sua stanza proprio perché in possesso di un anello con una draconite che le fornisce una vista sopraffina e una duplice pupilla (sul racconto: CAMERON 2004, 45), mentre Philostr. *VA* 3, 8 ritiene che la pietra del serpente abbia le stesse proprietà dell'anello di Gige, suggerendo che entrambi permettano l'invisibilità. Sulla draconzia e sul suo legame con l'occhio e la vista, MACRÌ 2009, 80-81, e sull'epigramma di Posidippo, 102-103.

243Con buone motivazioni BASTIANINI-GALLAZZI 2001, 125.

la sua abilità tecnica, tanto esaltata negli altri componimenti<sup>244</sup>, ma anche la percezione, al limite tra visibile e invisibile, tema che richiamerebbe il potere della draconzia di offrire a chi la porta una vista sovranaturale.

Nonostante la meraviglia della pietra, Posidippo nell'epigramma ne tace il nome. Forse proprio l'anonimato di una gemma così speciale, dopo i tanti nomi e termini tecnici di cui si esaltano le sorprendenti potenzialità estetiche (su tutti Posidipp. 11, 3 AB), costituisce una sfida del poeta al lettore: egli è chiamato a dedurre il nome della pietra dal suo speciale luogo d'origine – il δράκων – e dalle sue peculiari qualità legate alla vista, riconosciute da svariate fonti e qui esemplificate dall'insistenza sull'invisibilità dell'incisione e sulla vista sovrumana che un tale lavoro implicherebbe<sup>245</sup>.

*Posidipp. 13 AB: una pietra furba*

Un rapporto analogamente speciale tra natura e arte è quello di Posidipp. **13 AB**:

κ[ερδα]λήη λίθος ἦδε· λιπα[ινομένη]ς γε μὲν αὐτῆς,  
φέγγο]ς ὄλους ὄγκους θαυ[μ. . . .]ς περιθεῖ·  
ο[....] δ' ἀσκελέων ὠκὺ γ[.....]ς ὁ Πέρσης  
. .]των ἀστράπτει πρὸς καλὸν ἠέλιον.

*Pietra furba, questa: difatti, quando è unta, una luce percorre tutte le masse, meraviglia ..., mentre quando (sono) asciutte, subito il ... persiano ... brilla verso il bel sole.*

Al di là delle numerose incertezze, sembra sicuro che l'epigramma descriva una

---

244Sull'importanza delle mani nei *Lithika* di Posidippo: II. 3. 4.

245GUTZWILLER 1995, 388, n. 17 sottolinea come per la draconzia / draconite agisca lo stesso fenomeno che vuole l'ametista collegata alla (non) ubriachezza. L'etimologia della pietra, collegata a δράκων, è a sua volta connessa all'aspetto visivo di δρακῶν, da cui deriva. Philostr. *VA* 3, 7 racconta di un dragone indiano con pietre dai poteri straordinari al posto degli occhi.

pietra che assume aspetti differenti a seconda che la sua superficie sia unta o asciutta. Quando è unta (λιπα[ινομένης]), una luce<sup>246</sup> corre all'interno della pietra, mentre quando le sue masse sono asciutte (ἀσκελέων), qualcosa non identificabile caratterizzato come persiano brilla verso il bel sole. Varie le proposte di integrazione per la lacuna nella seconda parte del v. 3: un leone<sup>247</sup>, un grifone<sup>248</sup> o un gallo<sup>249</sup>.

Al centro di Posidipp. 13 AB c'è sicuramente la λίθος (qui femminile<sup>250</sup>) dotata di caratteristiche meravigliose, sebbene le lacune del testo non permettano di stabilire in che cosa consista l'eventuale l'intervento dell'uomo e in che modo si combini con le proprietà naturali della pietra<sup>251</sup>. La soluzione di W. Lapini, che propone al v. 2 θαῦ[μα τέχνη]ς preceduto da un soggetto per περιθεῖν (la meraviglia dell'ingegno consisterebbe nel fatto che sulla pietra si vede un animale intagliato se unta, un altro se asciutta, come un ologramma), farebbe arbitrariamente della pietra un miracolo tutto umano.

Quanto all'effetto visibile nella pietra unta, M. Smith lo ricollega alla proprietà dello

---

246L'integrazione [φέγγος] è tacitamente accettata da tutti gli esegeti a eccezione di LAPINI 2007, 202: secondo la sua improbabile interpretazione, sarebbero due diverse incisioni ad alternarsi sulla pietra ora unta e ora asciutta, e sarebbe dunque necessario integrare un qualsiasi soggetto che possa περιθεῖν, "un cavallo in corsa, un capro, una nube, un arcobaleno e mille altre cose".

247Con γ[λυπτὸς λ]ῖς di BASTIANINI-GALLAZZI 2001, 122-123 e ὠκὺν [πόδα, ἦν, λ]ῖς di RUSSO 2009, PRIoux 2008, 182-185 e 2010, 44-46 accetta l'integrazione degli editori e riconosce nell'epigramma un'allusione al sigillo di Alessandro, precedentemente appartenuto a Dario III: secondo la sua interpretazione, il sole potrebbe essere direttamente raffigurato sulla pietra e a esso tenderebbe il leone.

248Con γ[ρὸν ὄρν]ις di DE STEFANI 2003 (con violazione della legge di Naeke per ammissione dello stesso studioso).

249Con ὠκύπ[τερος ὄρν]ις di LAPINI 2007.

250Sull'uso di λίθος al femminile: II. 4. 1, n. 19.

251Si dà generalmente per scontato che si tratti di un intaglio, mentre in realtà niente nel *lithikon* (o almeno in quel che ne rimane) fa presupporre un oggetto di così piccole dimensioni (potrebbe trattarsi di un bassorilievo o di una piccola scultura?). Nel caso si tratti di un intaglio, l'alternanza tra i due stati della pietra potrebbe sottintendere un uso sigillare: la pietra inumidita all'atto dell'impressione (ELSNER 2014, 166, in questo caso la pietra sarebbe stata inumidita con la saliva se, come riportano BASTIANINI-GALLAZZI 2001, 122, λιπαίνω può essere usato in relazioni a fluidi corporei come il sudore) e la pietra asciutta quando non è "in uso".

smeraldo di trasmettere il proprio colore all'acqua o all'aria circostante, come testimoniano rispettivamente Teofrasto e Plinio, e identifica proprio in uno smeraldo la pietra furba del tredicesimo *lithikon*<sup>252</sup>. Tale interpretazione sembra però smentita dall'epigramma stesso, che registra come la luce si aggiri per le intere masse, quando la pietra è unta, mentre il secondo "fenomeno", meno chiaro per lo stato frammentario del testo, si verifica quando quelle stesse masse sono asciutte<sup>253</sup>. Accettando l'interpretazione di M. Smith, queste masse dovrebbero essere quelle dell'aria e/o dell'acqua, o volendo intendere ὅλους nel senso di "tutte", qualunque materiale entri in contatto con lo smeraldo, accogliendone il riverbero. Ma gli ὅλοι ὄγκοι sono quelli della pietra<sup>254</sup>, attraverso i quali corre la luce nel primo distico e che appaiono asciutti nel secondo. Qualche incertezza ha presentato questo plurale riferito a un'unica gemma: ὄγκος è un termine prediletto nei *Lithika* per indicare il corpo e lo spessore della pietra (Posidipp. 8, 7 AB) o della conchiglia (Posidipp. 11, 5 AB), ma sempre al singolare. L'uso del plurale riguardo alla pietra furba deve quindi essere dettato da una precisa scelta di significato. Una possibilità è che questo dettaglio sia connesso alla speciale consistenza della misteriosa pietra, che dovremmo immaginare come un agglomerato di minerali diversi e/o caratterizzata da "difetti" annegati in una massa traslucida, quali "nubi", "aghi", "grani di sale", tutti puntualmente descritti da Plinio<sup>255</sup>. Simili corpi

---

252Come in altri epigrammi (Posidipp. 15 AB, in particolare, su cui II. 3. 6. 2 *ad loc.*) il poeta sfiderebbe i suoi lettori a indovinare il nome della pietra, appositamente taciuto, fornendo indizi sulle sue proprietà e caratteristiche (SMITH 2004, 110-112). Per FUQUA 2007, 287 Posidippo giocherebbe sul tema della percezione (variato in Posidipp. 14 e 15 AB): "in a very subtle way Posidippus has raised the question, How is the stone really to be seen - in effect, What is its "reality"?".

253Per l'inizio del v. 3 sembra preferibile l'ὄ[ντων di GRONEWALD 2001 piuttosto che l'ὄ[γκων degli editori, che risulterebbe una sovrabbondante ripetizione. In entrambi i casi, comunque, il genitivo ἀσκελέων si riferisce all'ὅλους ὄγκους del v. 2.

254Cfr. Posidipp. 11, 5 AB.

255Plinio descrive nel dettaglio pietre nelle quali la trasparenza è offuscata da inclusioni e variazioni interne: gli smeraldi, in particolare, possono essere viziati da nubi (*nubeculae*), filamenti (*capillamentum*), "grani di sale" (*sal*), "macchie di piombo" (*plumbago*), marezzature (*fluctuosi*), venature (*venae*) o possono addirittura contenere al loro interno immagini di oggetti, come papaveri, uccelli, cuccioli o piume (NH XXXVII, 67- 74).

“estranei” e zone di diversa densità sarebbero rivelati solo quando la superficie è unta e permette alla luce di penetrare dentro la gemma. La luce, diffusa all’interno del labirinto di diverse consistenze e opacità, va incontro a un fenomeno di diffrazione, seguendo traiettorie inaspettate a seconda che colpisca aree più o meno opache e riflettenti, letteralmente “correndo qua e là” (περιθεῖ v. 2) per le differenti masse a ogni più minimo movimento, dando luogo a un effetto che, possiamo immaginare, poteva essere ritenuto curioso e particolarmente apprezzabile<sup>256</sup>. Se la gemma è invece asciutta, la luce (e lo sguardo) non penetrano nelle sue varie profondità, la superficie si presenta opaca e uniforme e l’incisione appare con tutta la sua evidenza.

Se un aiuto può venire da Plinio, esso non riguarda gli smeraldi ma le *sardae*:

Nec fuit alia gemma apud antiquos usu frequentior – hac certe apud Menandrum et Philemonem fabulae superbiunt –, nec ullae tralucetium tardius subfusae umore hebetantur, oleoque magis quam alio liquore.

*E non ci fu nessun’altra gemma presso gli antichi di uso più frequente – di questa certo vanno fiere le commedie di Menandro e Filemone -, e nessuna tra le (gemme) trasparenti diviene opaca più lentamente quando è imbevuta di liquido, e d’olio più che di ogni altro fluido*<sup>257</sup>.

Con la *sarda*, la pietra di Posidippo condivide la medesima caratteristica, che coinvolge naturalmente molti altri minerali.

La lacuna riscontrabile all’inizio del v. 4, che ha inghiottito un participio riferito al soggetto che appare sulla pietra asciutta, è difficile da integrare proprio per l’incertezza che avvolge l’identità di questo misterioso soggetto persiano. Di conseguenza non è chiaro come vada interpretata la chiusura dell’epigramma, πρὸς καλὸν ἠέλιον, da legare al participio perduto all’inizio del verso o piuttosto ad

---

256 Si pensi per esempio ai vivaci calcedoni traslucidi con inclusioni di diaspro giallo descritti in I. 3. 3. 4, n. 313 e I. 3. 3. 6.

257 NH XXXVII, 106. BALL 1950, 281 ipotizza che Plinio alluda a una colorazione artificiale della *sarda*.

ἀστράπτει. Gli editori si mostrano più favorevoli a connetterlo al participio, integrato come [τε]ίτων, intendendo che il leone (?) inciso “sfolgora tendendo al sole bello”, sc. “come il sole bello”. Vari esegeti, pensando ora a un gallo ora a un leone, immaginano che il soggetto inciso sulla pietra sia rappresentato mentre interagisce con il sole<sup>258</sup> – reale piuttosto che inciso anch’esso sulla pietra<sup>259</sup> –, il gallo cantando a becco aperto<sup>260</sup> e il leone protendendo una zampa veloce<sup>261</sup>.

Sia che nel rapporto con il sole sia coinvolta l’incisione in sé sia che, in senso traslato, sia coinvolto il soggetto di tale incisione, poeticamente vivificato, sembra comunque probabile che il πρὸς καλὸν ἠέλιον indichi le condizioni nelle quali l’intaglio risulta visibile<sup>262</sup>, con il sole radente o con la pietra contro luce, con la superficie asciutta e opaca che non lascia intravedere le disomogeneità all’interno della gemma.

Grande enfasi è posta sull’aggettivo che apre il componimento, che offre la chiave di lettura per ciò che seguirà. Proprio in funzione del suo guizzo luminoso e della sua capacità di mutare aspetto, che la rende viva e interattiva con l’ambiente circostante e con chi la ammira<sup>263</sup>, la pietra può essere interpellata con un aggettivo proprio degli esseri umani che ne denota l’astuzia mutevole, il fortunato κ[ερδα]λέη degli editori<sup>264</sup>.

---

258 Altre integrazioni per il participio inghiottito all’inizio del v. 4 sono [φα]ίτων di GRONEWALD 2001, 1 e [λά]μπων di FERRARI 2005, 189, che lo studioso ritiene più adeguato allo spazio della lacuna.

259 LAPINI 2007, 201 opta per una soluzione intermedia, immaginando che la luce del sole possa essere “inglobata” nella pietra e nella raffigurazione tramite una specifica inclinazione, un sistema di scanalature o un altro accorgimento che vada a creare sulla superficie della gemma una zona di rifrazione: un perfetto integrarsi tra l’azione dell’artista e le proprietà naturali della pietra come quello dell’ametista di Cariclea descritta da Eliodoro (su cui II. 5. 1).

260 Con [χα]ίτων di LAPINI 2007, 199-200.

261 Con ὠκτὸν [πόδα, ἦν, λ]ίς al v. 3 di RUSSO 2009, che per il v. 4 propende alternativamente per il [τε]ίτων degli editori, immaginando un leone rampante, o per un [βα]ίτων, tratteggiando così l’immagine di un leone maestosamente incedente, soggetti entrambi attestati nella glittica.

262 RUSSO 2009, 191.

263 In questo senso vanno anche le integrazioni proposte per il v. 2 da GÄRTNER 2006, 75 θαῦ[μ’ ἄν ἴδοι]ς da DE STEFANI 2003, 66 θαῦ[μα κόρη]ς *vel* κόραι]ς (*i.e.* ὄμμασιν).

264 BASTIANINI-GALLAZZI 2001, 121, che di conseguenza sottolineano ulteriormente (forse troppo) l’ambivalenza ingannevole del fenomeno con θαῦ[μ’ ἀπάτη]ς al v. 2. ELSNER 2014, 154-



Comunque sia, in Posidipp. 13 AB autrice principale del θαῦμα sembra essere la natura piuttosto che l'artista, la cui opera appare o scompare alla vista a seconda delle variazioni fisiche della superficie minerale. Meraviglioso è l'apparire ora della natura composita dell'intimità della pietra ora della raffigurazione artificiale dell'intaglio<sup>265</sup>. La materia è protagonista del *lithikon*, e l'arte umana le è in qualche modo assoggettata<sup>266</sup>. Con la figura intagliata visibile o meno, protagonista è un(a) λίθος che qui non viene trasformata in un oggetto, né incastonata, né coinvolta negli scambi sociali come il σάπειρος di Nicaia: slegata da ogni contesto esterno, essa alterna la sua natura di *lapis* (unta) a quella di *gemma* (asciutta).

*Posidipp. 17 AB: il magnete anti-magnete*

Un θαῦμα tutto di natura è invece oggetto di Posidipp. **17 AB**, epigramma che ha suscitato numerosi problemi interpretativi:

κέψαι ὁ Μύσιος οἶον ἀνερρίζωσεν Ὀλυμπος  
 τόνδε λίθον διπλῆι θαυμάσιον δυνάμει·  
 τῆιδε μὲν ἔλκει ῥεῖα τὸν ἀντήεντα κίδηρον  
 μάγνης οἶα λίθος, τῆιδε δ' ἄπωθεν ἔλῃ  
 πλευρῆι ἐναντιοεργέσ· ὃ καὶ τέρας ἐξ ἑνός . . . ου

155, accettando tale integrazione, ritiene l'epigramma la chiave per comprendere il messaggio artistico e poetico dei *Lithika*. Altre proposte, il κ[αρφα]λέη di LAUDENBACH 2002/2003, 85, che ipotizza che l'epigramma presenti la pietra prima asciutta, poi unta e poi di nuovo asciutta, l'eccessivamente nonniano θ[αμβα]λέη di DE STEFANI 2003, 66 e l'audace π[αρδα]λέη, "come una pantera" di LASCoux *apud* DE STEFANI 2003, 66, n. 46.

265 Anche qui non possiamo essere certi che il soggetto persiano sia frutto dell'intervento umano e che non sia naturalmente presente sulla pietra, anche se la prima ipotesi sembra molto più probabile.

266 Questo significato sarebbe potenziato dall'integrazione proposta da FERRARI 2005, 189 per il v. 2, θαῦ[μα βροτοῖ]ς, ripresa scherzosa ma significativa, in questo contesto di stupore per una meraviglia della natura, di un nesso epico dalla lunga fortuna.

πῶς δύο μιμεῖται χερμάδας εἰς προβολαῖς.

*Guarda come l'Olimpo di Misia ha sradicato questa pietra, straordinaria per duplice forza: da questo (lato) attira facilmente il ferro che vi si imbatte, come una pietra magnete, da questo lato invece lo respinge da lontano, con effetti opposti. E la cosa portentosa che viene da (essa) sola (è) come una sola pietra ne imiti due con le (sue) protuberanze.*

Oggetto del diciassettesimo *lithikon* è una straordinaria pietra che somma alle proprietà attrattive del magnete un certo potere repulsivo, da una parte attraendo il ferro che le capita vicino<sup>267</sup> e dall'altra respingendolo da lontano<sup>268</sup>. Il fenomeno della polarità magnetica sembra passare perlopiù inosservato nell'antichità<sup>269</sup>, almeno fino al V secolo d. C., quando un *mirabile* di tale tipo è descritto nel *De medicamentis* di Marcello Empirico e denominato con il greco *antiphyson*, in riferimento alla compresenza nella medesima pietra di forze che spingono in direzioni contrarie<sup>270</sup>. Il nome del λίθος è taciuto nell'epigramma, e l'unico nome citato è quello del magnete, di cui la misteriosa pietra possiede le qualità<sup>271</sup>. La straordinarietà della pietra risiede nella sua duplice natura, che viene ripartita tra

---

267Le varie possibilità proposte per il v. 3, ἀντήεντα di BASTIANINI-GALLAZZI 2001, ἀντήσοντα di LAPINI 2003 e ἀντιόωντα di CUYBERS *apud* ACOSTA HUGHES-KOSMETATOU-CUYBERS-ANGIÒ 2016 presentano solo minime variazioni di senso, e le prime due sono senz'altro più vicine al tradito ἀντηοντα. Da escludere pare l'ἄντην ὄντα difeso da LUPPE 2001 e già proposto, ma subito accantonato, dagli editori, dal momento che violerebbe la legge di Naeke rigidamente rispettata altrove nel papiro (BASTIANINI-GALLAZZI 2001, 127).

268Non necessaria appare la correzione ἀπωθέεται, ipoteticamente avanzata da LUPPE 2001, 250, n. 1. Contro questa proposta e sul significato dell'avverbio, ANGIÒ 2006, 35, che nota come gli effetti della pietra siano così forti da esercitarsi anche da lontano.

269BING 2005, 133-134.

270Marcel. *Med.* I, 63: *magnetes lapis, qui antiphyson dicitur, qui ferrum trahit et abicit*. Il nome della pietra compare anche in un glossario del X secolo: *antifison, lapis magnetes* (BASTIANINI-GALLAZZI 2001, 127). Si tratta di un participio del raro verbo ἀντιφυσάω, "soffiare contro": ESPOSITO 2002, 169, n. 1.

271Per alcuni riferimenti sulla concezione antica del magnetismo in relazione all'epigramma: BASTIANINI-GALLAZZI 2001, 126-127 ed ESPOSITO 2002. Per il magnetismo nel mondo antico: MACRÌ 2009, 25-40. Sul magnete cfr. III. 3. 1 e 4, n. 169.

due lati distinti<sup>272</sup> di quello che possiamo immaginare come un masso di grandi dimensioni<sup>273</sup>.

Come tanti altri *lithika*, anche Posidipp. 17 AB si apre con il luogo d'origine della pietra, il monte Olimpo in Misia, che arditamente personificato la strappa dalle sue profondità<sup>274</sup> offrendola alla vista di Posidippo e del suo pubblico (σκέψαι v. 1) con la meraviglia della sua duplice forza. Il seguito dell'epigramma specifica e descrive questa straordinarietà della pietra e le caratteristiche che la rendono così meravigliosa, tramite un fitto gioco di riprese e opposizioni<sup>275</sup> che evidenzia il contrasto tra duplicità e unicità. Unica la pietra, duplici e opposte le forze, duplici e opposti i lati in cui queste forze si manifestano.

La maggior parte delle difficoltà si registrano nel distico finale, per la presenza dell'*hapax* ἐναντιοεργές<sup>276</sup> e soprattutto per le incertezze di lettura che interessano l'ultimo verso, tali da spingere gli editori a proporre *e. g.* una pesante e

272Risulta difficoltoso apporre una virgola tra ἐλαῖ e πλευρῆι, come intendono BASTIANINI-GALLAZZI 2001 e come si trova in AUSTIN-BASTIANINI 2002: πλευρῆι, τῆιδε μὲν e τῆιδε δ' non devono essere separati, come sottolinea a ragione LUPPE 2001, 250, che sposta la virgola dopo πλευρῆι, "mit der einen (Seite) zieht er an, mit der anderen Seite stößt er ab".

273Così ESPOSITO 2002, 173, che sottolinea come l'immagine del monte che sradica la pietra (su questa efficace immagine: BASTIANINI-GALLAZZI 2001, 127) e la posizione dell'epigramma all'interno della sezione suggeriscano che si tratti di una pietra di grandi dimensioni.

274ANGIÒ 2001b, 247, n. 3 propone di correggere in ἀερορίζωσεν, "scagliò, lanciò fuori", che avrebbe il pregio di alludere anche al rumore provocato dalla fuoriuscita del meraviglioso masso dalle viscere del monte Olimpo.

275Su cui ANGIÒ 2001b, 248-249.

276È facilmente intuibile come il significato dell'*hapax* sia "che produce effetti contrapposti" (BASTIANINI-GALLAZZI 2001, 127). Il neutro, che per gli editori non può essere che un avverbio, risulterebbe problematico nella loro ricostruzione e per questo motivo viene corretto in ἐναντιοεργός, riferito al λίθος sottinteso. L'ἐναντιοεργές del papiro è stato difeso in più occasioni, *e. g.* da LUPPE 2001, 251 che, ponendo una virgola prima dell'*hapax* e una dopo τέρας e interpretando la successione come ὁ ἐναντιοεργές (ἐστι) καὶ τέρας, traduce "was einander entgegenwirkend ist und ein Wunder", mentre LIVREA 2002, 71 interpreta l'avverbio come "con forza contraria nel fianco". CONDELLO *apud* ESPOSITO 2002, 171 suggerisce di trasformare il neutro nel verbo ἐναντιοεργεῖν, che avrebbe un valore più esplicitamente attivo rispetto all'avverbio. Quanto al significato dell'epigramma e alle caratteristiche della pietra, esse non cambiano nella sostanza qualunque soluzione si prediliga. Sull'*hapax* ἐναντιοεργές: DI NINO 2010, 281-282.

improbabile riscrittura<sup>277</sup> pur di eliminare il tradito *μμεῖται*<sup>278</sup>, difeso invece con buoni argomenti da tutti gli esegeti successivi<sup>279</sup>. La pietra, che è una, è in grado di riprodurre perfettamente, di imitare, due pietre – una il magnete (*μάγνης οἷα λίθος*), l'altra non nominata – che presentano nature completamente opposte. Non sappiamo se tale pietra aveva già, all'epoca di Posidippo, il nome di *antiphyson* noto dal trattato di Marcello Empirico, ma di fatto è proprio la compresenza simultanea di due pietre opposte a rappresentare il motivo della sua eccezionalità. Giovanni Filopono registra come il magnete e una pietra dalle proprietà opposte e repulsive, l'antipate, possano coesistere in un'unica e sola zolla, l'una da una parte e l'altra dall'altra<sup>280</sup>.

Il *μμεῖται* che tanto disturba gli editori è forse uno snodo focale dell'epigramma. La pietra descritta infatti non *racchiude* o *unisce* o *mostra* le caratteristiche di magnete e "anti-magnete", ma le *imita*, e la natura sembra agire in questa pietra proprio come gli artisti, che ricreano nel marmo o nel bronzo le fattezze e i caratteri dei soggetti raffigurati: in Posidipp. 62 AB, che funge da introduzione programmatica alla sezione degli *Andriantopoiika*, l'invito agli artisti a imitare le opere perfette di Lisippo è espresso proprio in questi termini, *μμη[ή]σασθε τάδ' ἔργα*<sup>281</sup>.

Il problema principale è rappresentato dalla successione *χερμάδας εἰς προβολάς*, che non può essere mantenuta in questa forma. La prima proposta degli editori è stata quella di correggere *προβολάς* nel nominativo *πρόβολος*, riferito alla pietra di

---

277La proposta, ardita per stessa ammissione degli editori, è di correggerlo in *κινεῖ καί*, rendendo così la pietra in grado di attirare e respingere non solo il ferro ma anche altre pietre (BASTIANINI-GALLAZZI 2001, 128), caratteristica alquanto improbabile e che non sembra trovare paralleli. Contro questa soluzione, che non ha avuto seguito, in particolare ESPOSITO 2002, 171.

278Per le difficoltà sollevate dal verbo secondo gli editori: BASTIANINI-GALLAZZI 2001, 128.

279Fin da ANGIÒ 2001b e LUPPE 2001.

280In *Phys.* 16, 403: οἷον κατὰ ποίαν δύναμιν τῶν ἀπλῶν ἢ ὁ μαγνήτης λίθος ἔλκει τὸν σίδηρον, ἢ ὁ τούτῳ ἀντιπαθῆς λεγόμενος ἐκφυσᾷ καὶ ἀπωθεῖ; καὶ πολλάκις ἀμφοτέρα ἐν μιᾷ καὶ τῇ αὐτῇ βόλῳ καθ' ἕτερον καὶ ἕτερον μόριον. Il passo è stato collegato all'epigramma di Posidippo da ESPOSITO 2002, 173-174.

281Il legame tra le due sezioni propriamente "artistiche" del papiro di Milano è stato evidenziato a più riprese in particolare da É. Prioux (e. g. PRIOUX 2008, 173-177). Sul rapporto tra *Andriantopoiika* e *Lithika* e sul valore metapoetico di entrambe le raccolte: II. 3. 4.

cui parla l'epigramma, ma tale soluzione non convince nemmeno gli editori che subito l'accantonano a favore del pesante intervento su tutto il verso<sup>282</sup>. Più agevole riconoscere nella successione εἰς il numerale εἴς piuttosto che la preposizione εἰς; a conclusione di un epigramma basato sulla contrapposizione tra l'unicità della pietra e la duplicità delle sue δυνάμεις opposte, l'ultimo verso ricapitolerebbe quanto detto in precedenza sottolineando che è proprio questa la cosa straordinaria (ὁ καὶ τέρας v. 5<sup>283</sup>), ovvero come *una sola* pietra<sup>284</sup> ne imiti due<sup>285</sup>. Quanto a προβολάς, una volta privato della preposizione εἰς è mantenuto da E. Handley, che corregge in χερμάδος εἴς προβολάς<sup>286</sup>, mentre F. Ferrari ha avanzato la proposta di modificarlo nel dativo προβολαῖς, intendendo che la pietra ne imita due di senso opposto "con le sue emanazioni". Si tratta certo della ricostruzione più economica e convincente ma – sebbene tra i significati di προβολή il *LSJ* registri anche "putting forward"<sup>287</sup> - rispetto a προβολαῖς risulta forse più agevole risalire al

<sup>282</sup>*Supra* n. 277.

<sup>283</sup>BASTIANINI-GALLAZZI 2001, 128 si sono trovati in difficoltà nell'interpretare l'ultimo distico in rapporto a ὁ καὶ τέρας, che a loro avviso segnalerebbe l'introduzione di uno (straordinario) elemento di novità che non potrebbe essere il fatto che una pietra ne imita due, già detto nei versi precedenti. Ma ogni difficoltà viene superata attribuendo a ὁ καὶ τέρας un valore enfatico o riepilogativo, e così interpretano tutti gli esegeti successivi, a partire almeno da ANGIÒ 2001b, 248. Sulle possibili sfumature di significato di ὁ καὶ τέρας e sulle relative interpretazioni del distico finale: ESPOSITO 2002, 173-175.

<sup>284</sup>L'unicità della pietra rispetto ai suoi duplici poteri sarebbe sottolineata anche dalla frammentaria conclusione del v. 5, dove sembra possibile individuare ἐξ ἑνὸς . . . ου. Quanto al genitivo conclusivo, si registrano le proposte di BASTIANINI-GALLAZZI 2001, 128 ἀπὸ τοῦ; NERI *apud* ESPOSITO 2002, 174, ἔργου ("con una sola azione") e DE STEFANI 2003, 63, ὀλοκοῦ.

<sup>285</sup>Χερμάς si riferisce più propriamente - ma non solo! - alla pietra da lancio, e per questo motivo LIVREA 2002, 71 ha ritenuto che la pietra "imita due pietre da lancio nella gittata", ovvero che abbia una gittata di portata doppia rispetto a quella normale, elemento che però non sembra avere niente a che vedere con il contenuto dell'epigramma, tutto basato sulla straordinarietà di forze opposte. Qui il termine si riferisce alle due pietre di opposte forze - magneti e "anti-magneti" - che il λίθος straordinario è in grado di imitare. Il termine può significare infatti semplicemente "pietra", sia che si tratti di un ciottolo sulla spiaggia o di un masso di grandi dimensioni (*LSJ* s. v. χερμάς): cfr. FERRARI 2005, 189-190.

<sup>286</sup>HANDLEY 2004, 140.

<sup>287</sup>Così FERRARI 2005, 190 che porta a sostegno della propria interpretazione anche Lucr. VI, 1053-1054, *cogitur offensare igitur pulsareque fluctu / ferrea texta suo*, che riferisce come

significato proprio, quello di “projection, “prominence”, in generale qualcosa che sporge e dunque, in questo caso, le due parti della pietra, direttamente delineate nei versi precedenti (τῆιδε ... / τῆιδε ... πλευρῆι), senza contare che in Posidipp. 15, 6 AB tale termine si riferisce alle sporgenze dell’(auto?)incisione sulla draconzia, così tenui da essere indistinguibili alla vista<sup>288</sup>. Anche Giovanni Filopono del resto, descrivendo quello che probabilmente è l’*antiphyson* di Marcello Empirico e forse anche di Posidippo, riferisce con precisione come nella stessa zolla le proprietà delle due pietre compaiano καθ’ ἕτερον καὶ ἕτερον μόνιον. Già F. Angiò avanzava una simile proposta, traducendo προβολή con “lato” e il distico finale con “ed è questo, altresì, il prodigio di questa sola pietra, come, nei lati, riesca ad imitare due pietre”<sup>289</sup>. E. Esposito le obietta che προβολή non significa “lato” (cfr. Posidipp. 15, 6 AB) e che, accanto a χερμάς, il sostantivo non può che far pensare a un impiego per così dire “tecnico”<sup>290</sup>.

Sia che si accolga la correzione προβολαῖς di F. Ferrari, da intendere come complemento di mezzo o, eventualmente, di luogo, sia che si mantenga il tradito προβολάς, da intendere come accusativo di relazione, come interpretava F. Angiò, rimane probabilmente più semplice mantenere per il termine il significato che gli è proprio e con cui Posidippo l’ha già impiegato in Posidipp. 15, 6 AB. Προβολάς o προβολαῖς varrà genericamente come “sporgenze” ai due capi della pietra, “estremità” protrudenti, “protuberanze”. Possiamo immaginare che la pietra, di dimensioni non troppo ridotte, presentasse due estremità prominenti e affusolate, e che in esse si concentrassero i suoi opposti poteri. Forse Posidippo dedica il componimento a uno *specimen* preciso, osservato di persona e ben noto ai personaggi della corte alessandrina a cui si rivolge, invitati a osservare con attenzione la pietra (σκέψαι<sup>291</sup>) come se fosse di fronte ai loro occhi (τόνδε λίθον e

---

l’emanazione del magnete sia costretta a urtare e battere con la sua onda le tessiture del ferro: προβολαῖς avrebbe lo stesso valore (e anche la stessa posizione nel verso) del *fluctu* lucreziano.

288A questo significato accenna anche ANGIÒ 2001b, 249, n. 7.

289ANGIÒ 2001b, 249.

290ESPOSITO 2002, 172.

291Certo non a caso Posidippo sceglie, al posto del più generico ὀράω – frequentemente attestato nel papiro di Milano e almeno tre volte nei *Lithika* (Posidipp. 4, 1; 15, 5; 6 e forse 13, 3 AB secondo GÄRTNER 2006) - ο βλέπω (forse da integrare in Posidipp. 12, 6 AB secondo

τῆιδε ... / τῆιδε ... πλευρῆι): Posidippo accompagna virtualmente (o forse, anche realmente) il suo pubblico in una sala del Museo di Alessandria, e ammantava dell'incanto della poesia l'analisi scientifica degli studiosi a vantaggio della dotta curiosità di raffinati cortigiani.

*Posidipp. 16 AB: una gemma mancata*

Un ruolo davvero speciale all'interno della raccolta ha Posidipp. **16 AB**, che tratteggia la sorte di un *lapis* la cui trasformazione in *gemma* è impedita dalla stoltezza degli uomini, che non sanno apprezzare la sua bellezza chiara come il sole per sciocchi pregiudizi legati alla sua mancanza di rarità. La bella pietra non potrà quindi, trasformata in gioiello, lasciar trasparire il candore della pelle di Niconoe o abbinarsi ai capelli corvini di Nicaia né sarà offerta come rarità naturale all'indagine degli scienziati o alla curiosa ammirazione della corte alessandrina:

τὸν πολὶὸν κρύσταλλον Ἄραψ ἐπὶ θῖνα κυλίει  
πόντιον αἰεὶ σπῶν ἐξ ὀρέων ὀχετὸς  
πλήθει πολλὴν βῶλον· ὀθούνεκα νήπιοι ἄνδρες  
τὸν λίθον εἰς χρυσέας οὐκ ἄγομεν βαράνουσ·  
εἰ δ' ἦν ἐκ γενεῆς σπάνιος, τὸ διαυγὲς ἂν αὐτοῦ  
τίμιον ἦν ὥσπερ καὶ καλὸς ἠέλιος.

*Il canuto cristallo un torrente arabo trascina al lido marino,  
continuamente strappandolo ai monti, massa ingente per quantità: per  
questo, uomini sciocchi, non mettiamo la pietra alla prova dell'oro. Ma se  
fosse raro al suo formarsi, la sua traslucidità sarebbe preziosa addirittura  
come il bel sole.*

---

BASTIANINI-GALLAZZI 2001), il verbo dell'osservazione scientifica per eccellenza, σκέπτομαι, che impiega anche in AP VII, 170 (= Posidipp. 131, 4 AB) per la madre che esamina febbrilmente il corpo del figlio annegato nel disperato tentativo di scorgervi ancora qualche traccia di vita.

Se nel dodicesimo (e nell'undicesimo) *lithikon* lo statuto di gemma è stato riconosciuto a un oggetto anomalo, una conchiglia marina, nel sedicesimo è la grande quantità del cristallo a escludere la pur bellissima pietra dal novero delle gemme, almeno agli occhi dei νήπιοι ἄνδρες condannati da Posidippo. Per la conchiglia, è l'azione dell'artista sull'inconsueto materiale a farne una gemma a tutti gli effetti, mentre il canuto e traslucido cristallo<sup>292</sup> non riesce a vedersi riconosciuto il medesimo statuto, nonostante la regolamentare provenienza dai fiumi e l'origine esotica. Questo solo a motivo della grande quantità in cui è sempre disponibile nel suo ambiente naturale<sup>293</sup>.

Teofrasto nel *De lapidibus*<sup>294</sup> individuava come caratteristiche principali delle pietre preziose (ovvero οἱ ἐν λόγῳ τῶν εἰς τὰ σφραγίδια γλυπτῶν) la rarità (σπάνιοι) e le piccole dimensioni (σμικροί)<sup>295</sup>, a cui si aggiungono la bellezza (specialmente

---

292La copiosa massa di cristallo, relegata nel suo contesto acquatico e marino, viene nobilitata dall'epiteto epico per eccellenza del mare e della spuma, πολίος (*e. g. Il. XX, 229*). Si tratta evidentemente della tipologia più comune di cristallo, che Plinio definisce *spumei coloris* distinguendola da una più rara trasparente come l'acqua limpida (*limpidae aquae*): i cristalli di quest'ultima qualità si preferisce lasciarli senza cesellatura (*acenteta*) così da mostrare le perfette caratteristiche naturali del materiale (*NH XXXVII, 28*). Πολίος è stato inteso da alcuni esegeti come riferito alla limpidezza del cristallo, alla quale si farà di nuovo riferimento con τὸ διαυγές al v. 5 (*e. g. BASTIANINI-GALLAZZI 2001, 126* che traducono "il limpido cristallo di rocca": si noti che la difficoltà di scegliere per l'una o l'altra interpretazione porta AUSTIN-BASTIANINI 2002, 37 a tradurre in questo modo nella traduzione italiana, alla quale "corrisponde" la traduzione inglese "the gray rock-crystal"). Entrambi i significati sono infatti ammessi dall'aggettivo (cfr. *LSJ s. v. πολίος*): PETRAIN 2005, 338-339 ritiene che πολίος, da intendere come "limpido", segnali l'accostamento del cristallo all'acqua, preziosa e indispensabile sebbene di nessun valore economico.

293Nell'epigramma si è rintracciata, ancor più che in altri *lithika*, una radicale presa di posizione da parte di Posidippo a difesa della poesia ampia e maestosa (dunque, priva del τὸ σπάνιον) purché dotata di λεπτότης, splendore e chiarezza (τὸ διαυγές) contro i sostenitori dell'ὀλιγοστιχία come Callimaco (PRIoux 2004, 511-513, che sviluppa un confronto con *Call. Ap. 105-112* abbozzato anche da PETRAIN 2005, 343, n. 54). Su Posidipp. 16 AB come possibile obiezione a immagini callimachee relative a "impurità" e "grandezza": BELLONI 2016.

294Sulla trattazione delle pietre preziose nel *De lapidibus* di Teofrasto: I. 2. 11.

295Thphr. *Lap.* 8.



connessa alla trasparenza e alla luminosità)<sup>296</sup>, la durezza<sup>297</sup>, il possesso di particolari δυνάμεις<sup>298</sup>. Le gemme di Teofrasto καὶ αὗται μὲν ἅμα τῷ καλῷ καὶ τὸ σπάνιον ἔχουσιν, e un declassamento economico deriva loro da una provenienza locale, αἱ δὲ δὴ ἐκ τῆς Ἑλλάδος εὐτελέστεραι<sup>299</sup>: il cristallo di Posidippo presenta sì bellezza e provenienza esotica (Arabia), ma manca dello σπάνιον e delle piccole dimensioni.

A tutte queste caratteristiche riconosciute da Teofrasto si allude di continuo nei vari *lithika*: di primaria importanza è ovviamente la bellezza, mentre le piccole dimensioni sono proprie di molti oggetti (sigilli, gioielli) e sono al centro di Posidipp. 15 AB, per essere poi ironicamente messe in discussione in Posidipp. 18, 19 e 20 AB, con pietre così enormi da poter devastare intere regioni. Δυνάμεις speciali sono quelle del magnete (Posidipp. 17 AB), della pietra “furba” (Posidipp. 13 AB) e della draconzia (Posidipp. 15 AB), mentre la durezza è una prerogativa fondamentale per l’incisione, come quella di Posidipp. 14 AB. Nel sedicesimo *lithikon*, τὸ σπάνιον, termine quantomai prosaico, è negato al cristallo, e questo comporta l’esclusione della bella pietra dal novero delle preziose, secondo uno sciocco principio che il poeta condanna anche in se stesso (ἄγομεν v. 4). Del resto, a parere di D. Petrain, con questo componimento Posidippo metterebbe in discussione non solo il sistema di valori dei suoi contemporanei, ma anche quello al quale si è conformato nei *lithika* precedenti. I primi quindici *lithika* riguardano infatti pietre fortemente individualizzate, legate a specifici artisti, proprietari, destinatari, a precise situazioni e momenti storici<sup>300</sup>. Posidipp. 16 AB riguarda invece il cristallo come categoria petrografica e non come gemma individuale concretamente riconoscibile<sup>301</sup>.

---

296Thphr. *Lap.* 33.

297Thphr. *Lap.* 43-44.

298Thphr. *Lap.* 23.

299Thphr. *Lap.* 33.

300Posidipp. 16 AB segnerebbe, secondo BERNSDORFF 2002, 12-13, il passaggio ai *lithika* meno individualizzati, che presentano *mirabilia* naturali esclusi dalla fitta rete personale e sociale che caratterizzava le gemme precedentemente descritte.

301Per il diverso significato dell’articolo determinativo in Posidipp. 16 AB rispetto agli altri *lithika*: PETRAIN 2005, 335. L’uso del presente e dell’avverbio αἰ sottolineano come il processo

Forse però nel sedicesimo il poeta non intende davvero mettere in discussione i *lithika* precedenti e il suo stesso approccio alle gemme trattate, come ritiene D. Petrain. La conchiglia per esempio, pur avendo origine da un luogo insolito per una gemma acquisisce valore grazie a una lavorazione raffinata, e così ciascuno degli oggetti tratteggiati nei *lithika* merita di essere oggetto di un componimento a motivo di una caratteristica particolare, non necessariamente inclusa tra quelle canoniche, quelle per così dire teofraste: la grande storia del passato, un legame d'amore, l'arguzia di un capace artista. Il sedicesimo *lithikon* sfrutta un procedimento di negazione per affermare la caratteristica che fa del cristallo una gemma a tutti gli effetti, degno oggetto di poesia, secondo un meccanismo sovente sfruttato nel resto della raccolta<sup>302</sup> e che non segna necessariamente una frattura all'interno della (presunta) organizzazione autoriale dei *Lithika*. Il cristallo è presentato ancora nell'ambiente in cui nasce (ἐκ γενεῆς), lontano dalla corte alessandrina alla quale non approderà mai, fatto rotolare dai corsi d'acqua che lo trascinano fino al mare, dove rimane bloccato nel suo stato originario di anonimo πλήθει πολλῆ βῶλος, uno stato al quale il *lapis* non sarà mai sottratto dall'abilità di un capace artista al servizio di un facoltoso committente<sup>303</sup>: se non altro, Posidippo ne riscatta la bellezza omaggiandolo di un intenso *lithikon*, e riesce così a farne con i suoi versi una *gemma* e portarlo, almeno idealmente, presso la corte di Alessandria.

Qualche perplessità può nascere dal fatto che tutte le fonti relative al cristallo, Teofrasto e Plinio *in primis*<sup>304</sup>, lo annoverino tra le pietre più pregiate, anche se la notizia, riportata da Plinio e confermata dal ricettario del papiro di Stoccolma, che

descritto sia atemporale, destinato a ripetersi per sempre: BELLONI 2016, 8.

302Lo schema "non è x ma y" si riscontra in altri epigrammi (sicuramente in Posidipp. 8, 11 e 15 AB) e, giocando sulle aspettative del lettore momentaneamente disorientato, sottolinea con maggiore incisività la peculiarità della pietra in esame.

303Alla pietra color miele di Niconoe in Posidipp. 7 AB è stata invece concessa la possibilità di passare da τὰ ξάνθ' ... κατέρ]υτα (con l'integrazione di BASTIANINI-GALLAZZI 2001, 116) trascinati verso il mare dai monti d'Arabia a τὸν μέλιτι χροίην λίθ[ον inciso da Cronio.

304Thphr. *Lap.* 30 associa il cristallo all'ametista per la trasparenza (διαφανῆ) e per l'essere rinvenuti spaccando certe rocce, come avviene per il *sardion*. Plin. *NH* XXXVII, 23-30 dedica una lunga trattazione al cristallo, trasformato in preziosi recipienti al centro di esempi di eccessiva *luxuria* (su cui I. 3. 3. 2). Altri esempi sul valore del cristallo in PETRAIN 2005, 337-338.

venisse tinto per imitare altre pietre traslucide evidentemente più preziose lo pone in una posizione subalterna rispetto alle gemme imitate<sup>305</sup>. Nulla più dei beni di lusso è soggetto ai capricci e alle mode del mercato, ed è possibile che all'epoca di Posidippo (come oggi) la grande disponibilità di cristallo arabo ne avesse fatto scendere drasticamente il prezzo<sup>306</sup> e quindi la domanda tra le classi più attente a mostrare il proprio *status* con l'ostentazione degli oggetti più costosi e *à la page*<sup>307</sup>. Se gli uomini non fossero infantilmente sciocchi, il cristallo colore della spuma marina (ma comunque trasparente) non solo non sarebbe escluso dal novero delle pietre più pregiate, il cui valore è appunto corrisposto e fissato in oro<sup>308</sup>, ma le supererebbe di gran lunga, così come il sole<sup>309</sup>, al quale il suo splendore traslucido sarebbe pari in valore<sup>310</sup>, supera per luminosità e bellezza il più prezioso dei

---

305 Sulla produzione di gemme false a partire dal cristallo di rocca: I. 3. 3. 2.

306 Plinio, riportando come i suoi contemporanei fossero riusciti a riprodurre perfettamente i vasi di cristallo con il vetro, osserva stupito come questa circostanza avesse causato un incremento del prezzo del vetro senza però provocare alcuna flessione in quello del cristallo (*NH* XXXVII, 29).

307 Una possibilità per spiegare il fatto che per i contemporanei di Posidippo il cristallo non fosse annoverato tra le pietre preziose al pari di lapislazzuli o berilli è lo statuto di "gemma impropria" che Plinio gli attribuisce (cfr. I. 2. 3): con il minerale si realizzano solo recipienti di pregio piuttosto che gemme da sigillo o gioielli (sebbene i materiali concreti smentiscano questa convinzione di Plinio: I. 3. 3. 2).

308 L'insolita espressione del v. 4, εἰς χρυσέας οὐκ ἄγομεν βασάνους, è interpretata da BASTIANINI-GALLAZZI 2001, 126 come "non la [la pietra] sottoponiamo alle prove cui sottoponiamo l'oro", cioè "non la consideriamo come l'oro". Può darsi che l'espressione, senza paralleli, significhi che il cristallo, a differenza di altre pietre, essendo di scarso valore non viene scambiato con l'oro. L'oro stesso, in questa audace espressione, invece che essere testato a sua volta sulla pietra di paragone (solitamente la scura basanite), (non) diventa esso stesso pietra di paragone per qualcosa di ancora più luminoso, il cristallo, che potrebbe essere "testato" solo con quanto c'è di più splendente e prezioso, tale da superare anche l'oro, ovvero il sole.

309 Non convince l'interpretazione di PETRAIN 2005, 338-340, che dopo aver sottolineato il forte legame nell'epigramma tra il cristallo e l'acqua, elemento per definizione tanto economico da non avere nemmeno un prezzo, rileva come tali caratteristiche coinvolgano anche il "bel sole", brillante ma gratuitamente a disposizione di tutti.

310 BASTIANINI-GALLAZZI 2001, 126 correggono in τίμιον il tradito τίμιος, osservando come il testo tradito potrebbe essere eventualmente mantenuto considerando κρύσταλλος come soggetto sottinteso e τὸ διαυγές come accusativo di relazione.

metalli<sup>311</sup>.

### II. 3. 6. 3 *Le gemme della storia e del simposio*

Altri *lithika* tratteggiano pietre preziose dall'intensa connotazione sociale, legate al nome di un grande potente del passato o calate in contesti simposiali ed erotici appena intuibili dai pochi dettagli conservati.

#### *Posidipp. 1 AB: dall'indiano Idaspe*

A giudicare dalle poche tracce rimaste dell'epigramma che introduce la raccolta, sembra che Posidipp. **1 AB** riproponga lo schema di molti *lithika* successivi, che si aprono con l'origine esotica della pietra descritta:

Ἴνδός Ὑδάσπησ [   
 .].θ.[...].οθ[   
 ±15            ]το.[   
 .....]ν λεπτή Ζην[

#### *L'indiano Idaspe ... delicata ...*

Il verso conclusivo è troppo lacunoso per individuarvi con sicurezza un nome femminile<sup>312</sup>, e tantomeno per indovinare se l'aggettivo *λεπτή* possa connettersi a

---

311Posidippo, ponendo il cristallo, acqua raggelata (*e. g.* NH XXXVII, 23), al di sopra dell'oro, sembra stravolgere Pi. O. I, 1-3, dove l'oro dai bagliori di fuoco è detto più prezioso della pur indispensabile acqua.

312BASTIANINI-GALLAZZI 2001, 110 propongono *e. g.* Ζην[οβίας, Ζην[οδότης e Ζην[οφίλης. HUNTER 2002, 109-110 suggerisce che i *Lithika* si aprano "nel segno di Zeus": se il dio non viene nominato direttamente, a lui si alluderebbe tramite le prime lettere del nome della destinataria del gioiello.

questa eventuale figura muliebre oppure alla pietra stessa o a suoi particolari elementi. L'indiano Idaspe (Ulu Dagh, nell'odierno Kashmir) è tradizionalmente considerato un fiume ricco di gemme<sup>313</sup>.

*Posidipp. 3 AB: il banchetto della Signora*

Una figura femminile di particolare riguardo è direttamente interpellata in Posidipp. **3 AB**, che continua e sviluppa il tema simposiale di Posidipp. 2 AB:

.....] ἀυγάζων ὄδ', ἐν ᾧ φιαλ[  
.....]ν, ἀρπάζει βλέμματος ὑγρά φ[άη  
.....]νθειοι τριέλκτα φύην· cὺ δὲ και[  
.....]ν ἐν δαίτηι, πότνια, τ[.....]δε[

*Questo ... splendente, nel quale una phiale ... cattura le umide luci dello sguardo ... tre volte intrecciato di natura: e tu ... al banchetto, signora, ...*

L'epigramma doveva aprirsi con il nome del luminoso (ἀυγάζων) minerale protagonista del *lithikon*<sup>314</sup>, nel quale è stata intagliata una *phiale* decorata con racemi intrecciati. Solitamente si intende, con gli editori, che la *phiale* sia il soggetto raffigurato su un sigillo<sup>315</sup>, mentre secondo A. Kuttner la pietra splendente poteva trovarsi incastonata nella decorazione a carattere vegetale di una raffinata suppellettile da banchetto<sup>316</sup>: tacitamente allusa dalla studiosa e subito accantonata

313 FERRARI 2008, [89] per alcuni passi in tal senso.

314 Forse ἄνθραξ con BASTIANINI-GALLAZZI 2001, 111.

315 Gli editori propongono la medesima caratteristica anche per il *rhyton* di Posidipp. 2 AB: II. 3. 6. 1 *ad loc.*

316 Così KUTTNER 2005, 147. Le tre possibilità si rifanno all'integrazione proposta per il v. 3 da AUSTIN *apud* BASTIANINI-GALLAZZI 2001, 111: χάλκω]νθ' εἰς τριέλκτα φύην. Bordura a tema vegetale sull'orlo di una *phiale* incisa su un sigillo, decorazione ricavata tridimensionalmente nel minerale in cui è scavata una *phiale* concreta o racemi che decorano una coppa metallica incastonando una pietra preziosa, si tratterebbe di tralci ritorti di elicrisi o crisantemi (o meglio,

la possibilità che la *phiale* fosse effettivamente intagliata nel prezioso materiale<sup>317</sup>. Secondo alcune ricostruzioni, è possibile che anche nel terzo componimento emergesse la figura e l'azione dell'artista, inghiottite dalle lacune alla fine del v. 1 e all'inizio del v. 2<sup>318</sup>. Tutta la prima parte dell'epigramma ha come soggetto la pietra che, splendente e trasformata in un oggetto straordinario, attira le umide luci dello sguardo, in un contesto probabilmente simposiale e forse erotico<sup>319</sup>: l'epigramma si

---

delle specie floreali che i Greci riconoscevano come *ἐλίχρυσος* o *χρυσάνθεμον*, entrambi sovrapponibili al *γάλκωνθον*: BASTIANINI-GALLAZZI 2001, 112), verso i quali la pietra splendente attira gli umidi sguardi. LAPINI 2007, 195 suggerisce che il numerale *εἶς*, contrapponendosi alla triplicità di *τριέλκτα*, ricreerebbe l'opposizione numerica uno-tre presente in altri epigrammi, e nota al contempo come *-νθ'* possa essere una scrittura aspirata di *-ντα / -ντά*, aprendo così la strada ad altre possibilità di integrazione nelle quali però non si avventura. Non è altresì da escludere che la successione *ἵθεις* celi la terminazione di un participio aoristo passivo concordato con la pietra nominata all'inizio del v. 1.

317L'incertezza rispetto alla natura del minerale rende difficile pronunciarsi sulla possibilità che il terzo *lithikon* riguardi una suppellettile realizzata in minerale prezioso. Certo non mancherebbero celebri paralleli in tal senso, tutti però di incerta datazione, come la Tazza Farnese (una *phiale*) o la Coupe des Ptolémées (su entrambe cfr. I. 3. 3. 1). Per le decorazioni a racemi floreali, che dovevano costituire il punto focale della *phiale*, si potrebbe pensare a qualcosa di simile a una lavorazione diatreta come quella, posteriore di quasi sei secoli, della cosiddetta Coppa di Licurgo, oggetto certo in grado di attirare "le umide luci dello sguardo" di tutti i banchettanti per la decorazione figurata e l'effetto diroico del vetro (cfr. II. 5. 2). Vari gli esemplari tardoantichi di vasi-cammeo decorati con tralci vegetali: così il Cellini's Vase (Londra, British Museum, WB. 68) e il Rubens Vase (Baltimora, The Walters Art Museum, 42.562). Si conservano esemplari di cristallo di rocca (e. g. I. 3. 3. 2, n. 176), e di cristallo di rocca è forse il cratere con tralci e grappoli descritto da Ach. Tat. II, 3, 2 (su cui II. 5. 2). Se cogliesse nel segno la felice integrazione *ἄνθραξ* degli editori, risulterebbe però difficile ipotizzare un recipiente realizzato in quello che viene solitamente riconosciuto come un rubino o un granato (EICHHOLZ 1965, 11 e DEVOTO-MOLAYEM 1990, 58 e 75). Thphr. *Lap.* 8 e 18 pone l'*ἄνθραξ* tra le pietre *ἐξ ὧν δὲ τὰ σφραγίδια ποιεῖται*, sottolineandone esplicitamente l'alto costo e le piccole dimensioni. Teofrasto stesso però, poco oltre, ricorda un *ἀνθράκιον* di Orcomeno in Arcadia usato per realizzare specchi, presupponendo dunque l'esistenza di esemplari sufficientemente grandi per questo scopo (su questi problematici minerali cfr. I. 2. 11, n. 393). Plinio nomina due volte l'*anthracitis*, ma sembra riferirsi nel primo caso (NH XXXVII, 99) alla lignite, nel secondo (NH XXXVII, 189) al granato: cfr. KÖNIG-HOPP 2007 *ad locc.*

318Secondo BASTIANINI-GALLAZZI 2001, 111, che propongono *φιάλ[ην ὁ λιθοργὸς | ἔγλυψε]ν* e

chiude con un'apostrofe rivolta a una misteriosa πότνια<sup>320</sup>, forse invitata ad accogliere lo splendente oggetto come dono od offerta votiva<sup>321</sup>.

*Posidipp. 4 AB: il glauco gioiello di famiglia*

Il viaggio della pietra che informa molti *lithika* si fa da geografico a storico quando, in Posidipp. 4 AB, la gemma passa come prestigiosa eredità tra le mani di grandi personaggi del passato, per poi arrivare – immaginiamo – fino ai Tolomei, che si inseriscono così idealmente all'estremità della nobile dinastia persiana:

....] ὄρῶν τὸν γλαυκὸν οἰμ.[

.....] . Δαρείου δακτυλο[

.....] ἀντιέληνον αἵτ[

.....]c λύχῳι παννυ[χ...]..[

---

ipotizzano la presenza del nome proprio dell'incisore al posto del generico λιθοργός. Le proposte di AUSTIN *apud* BASTIANINI-GALLAZZI 2001, 111 (φιάλ[η καταλάμπει) e di DE STEFANI 2003 (φιάλ[η τις ἐγλύφθη) per la fine del v. 1 mantengono invece la *phiale* come soggetto della frase.

319 Sulla valenza erotica dell'espressione: CONCA 2002 e BELLONI 2015a. Per l'inizio del v. 2, πάντων *vel* ἀνδρῶν di BASTIANINI-GALLAZZI 2001, 111, αὐτόθεν *vel* τηλόθεν di AUSTIN *apud* BASTIANINI-GALLAZZI 2001, 111, ἀνδράσι]ν *vel* πᾶσιν ἀ]ναρπάξει di DE STEFANI 2003, 61.

320 Sulla identità di questa nobile figura femminile la critica si divide: LELLI 2004b, 133, KUTTNER 2005, 148 e GUTZWILLER 2005c, 299 ritengono che il rispettoso appellativo si riferisca a una regina tolemaica, mentre BASTIANINI-GALLAZZI 2001, 112, CONCA 2002, 21-22 e LIVREA 2007, 195-196, n. 4 ritengono invece che esalti la figura della donna amata. L'integrazione proposta per la fine del v. 3 da AUSTIN *apud* BASTIANINI-GALLAZZI 2001, καί[ν' ἀγαπῶσα, o l'analogo καί[νὰ φιλοῦσα di LAPINI 2007, 195, n. 2, farebbero di questa donna una raffinata intenditrice d'arte e poesia, in grado di apprezzare la novità di un'opera artistica elaborata e insolita e, in senso traslato, la poesia innovativa del poeta di Pella (KUTTNER 2005, 147; BELLONI 2015a, 52-58).

321 Così AUSTIN *apud* BASTIANINI-GALLAZZI 2001, 112, che propone per l'ultimo verso εὔφρω]ν ἐν δαίτη<υ>, πότνια, τ[όνδε] δέ[χου]. Ritenendo εὔφρω]ν inadatto a una donna comune, LAPINI 2007, 196 sottolinea come ]ν possa essere la terminazione di un aggettivo concordato con τ[όνδε].

Πέρσῃν δὲ χρυσῶι σφριγκτὸν λίθον ἐξ ἀγ[απ]ητ[οῦ]

δῶρον Μανδήνη πηγῆος ἐκρέμασεν.

*... vedendo questo verdazzurro ... dito (?) di Dario ... simile alla luna ...  
fiaccola ... tutta la notte ... la pietra persiana incastonata nell'oro  
Mandane appese, come dono, all'amabile braccio.*

L'epigramma si apre con la descrizione di una misteriosa pietra glauca, forse un berillo-acquamarina<sup>322</sup>, che sarà oggetto nei versi successivi in un gioco di scambi sociali come quello che caratterizzerà i tre epigrammi seguenti, Posidipp. 5-7 AB. In questo caso, i personaggi coinvolti non sono quelli del presente di Posidippo e del suo pubblico ma quelli della storia, come avverrà in altri epigrammi della raccolta<sup>323</sup>. L'identità di tali personaggi è strettamente connessa al significato simbolico che la gemma assume nei rapporti che intercorrono fra loro. La forma narrativa comune ad altri *lithika* suggerirebbe che Mandane sia la destinataria ultima del gioiello persiano (Πέρσῃν v. 5)<sup>324</sup> in precedenza appartenuto a Dario:

---

322Lo splendore verdazzurro della pietra (γλαυκόν) può adattarsi a un gran numero di minerali preziosi (si veda GASSER 2015, 37-39): per esempio γλαυκὴ λίθος è il berillo (acquamarina) e γλαυκίων λίθος il *topazos*-peridoto in D. P. 1012 e 1119 (berillo) e 1121 (*topazos*). CASANOVA 2004, 220 propende per un'acquamarina, THORESEN 2017, 161, ponendo l'accento su ἀντισέληνον (v. 3), per una pietra di luna (proponendone varie identificazioni nella trattazione di Plinio), mentre KUTTNER 2005, 152 pensa a un bracciale realizzato in calcedonio massiccio e decorato da fili ritorti o terminazioni d'oro, quali si rintracciano nella gioielleria di ispirazione persiana. A questa suggestiva proposta si oppongono però le indicazioni fornite nell'epigramma, che prevedono che la pietra fosse appesa al braccio di Mandane e non infilata come un bracciale, e soprattutto, se è corretta la lettura δάκτυλον al v. 2 (cfr. *infra*), essa doveva avere una forma tale da poter essere incastonata in un anello prima che nel bracciale della donna. Non è possibile indovinare se la pietra presentasse un'incisione, né quale fosse la sua forma: l'ipotesi di FERRARI 2008, [90] che prevede che Dario (III?) fosse effigiato sulla pietra, come in Posidipp. 8 AB, non è suggerita da alcun elemento del testo. Per l'inizio del primo verso, è generalmente sostenuta l'integrazione λᾶαν] ὀρῶν di AUSTIN *apud* BASTIANINI-GALLAZZI 2001, 112.

323L'anello di Policrate è oggetto di Posidipp. 9 AB, mentre Dario compare su un σάρδιον in Posidipp. 8 AB e un re arabo è coinvolto nel frammentario Posidipp. 10 AB. Cfr. *infra ad locc.*

324Improbabile che il nome di Mandane compaia anche al primo verso, come ipoteticamente suggerito da AUSTIN *apud* BASTIANINI-GALLAZZI 2001, 112, ὁ Μανδ[η]νης.



dovrebbe trattarsi, dunque, dell'omonima figlia di Dario I e sorella di Serse. La Mandane più celebre della dinastia achemenide fu però Mandane di Media, figlia di Astiage e sposa di Cambise I, passata alla storia come madre di Ciro II il Grande<sup>325</sup>: se si trattasse di questa illustre regina, il passaggio delineato nel componimento procederebbe in senso contrario, e sarebbe Dario I il destinatario finale della gemma appartenuta a Mandane.

Nel primo caso, l'epigramma tratterebbe il passaggio della pietra da Dario I alla figlia, nel secondo, il gioiello appartenuto alla moglie di Cambise I sarebbe arrivato a Dario tramite la moglie Atossa, figlia di Ciro e dunque nipote della principessa di Media. In questo caso il gioiello sarebbe un simbolo concreto di continuità dinastica, e marcherebbe l'unione tra i due rami della famiglia realizzata nell'unione matrimoniale di Atossa e Dario.

Una terza possibilità, già avanzata dagli editori, è che Mandane sia il nome – persiano – di una contemporanea di Posidippo, che riceve in dono un gioiello appartenuto a un grande sovrano del passato<sup>326</sup>. In ogni caso, la gemma verdazzurra fa parte del presente del poeta e del suo pubblico, come indica il τὸν del primo verso<sup>327</sup>: che sia offerta in dono a una donna della corte alessandrina o che, con maggiore raffinatezza, la dinamica del dono litico al centro dei successivi Posidipp. 5-7 AB sia proiettata nel passato, da padre a figlia o da prosuocera a bisgenero, l'antica pietra è presente agli occhi o all'immaginazione della corte, ancora splendente come la luna<sup>328</sup> nella sua tinta luminosa.

---

325Per le fonti relative alle due Mandane: BASTIANINI-GALLAZZI 2001, 113. KUTTNER 2005, 151-152 ritiene che Mandane sia la madre di Ciro il Grande e che la situazione erotica che la vede protagonista (si starebbe spogliando alla luce della lampada, λύχνοι παννυ[χ, mentre la pietra ondeggia al suo polso) alluderebbe al concepimento del grande sovrano, situazione benaugurante per le regine tolemaiche, destinate come la regina persiana a divenire madri di re ed eroi. Anche É. Prioux ritiene che l'epigramma riguardi la madre di Ciro il Grande e che la sua figura – assieme a quella di Dario – alluda alla caduta dell'impero persiano: *e. g.* PRIOUX 2010a, 41-42.

326Così BASTIANINI-GALLAZZI 2001, 113 e DE STEFANI 2005, 7-8.

327Per la frequenza di articoli deittici nei *Lithika*: II. 3. 3.

328Per il significato di ἀντισέληνον (v. 3), termine finora attestato solo in un frammento eschileo: BASTIANINI-GALLAZZI 2001, 113. L'insistenza sulla brillantezza della pietra sarebbe sottolineata dall'integrazione ἀκτῖν'] di BASTIANINI-GALLAZZI 2001, 113 o dal più raro πέμφυγ']

Lo stato lacunoso dei primi quattro versi si apre a varie interpretazioni, perlopiù aleatorie. Possibile ma incerto il richiamo all'incisore e alla sua azione sulla pietra<sup>329</sup>: in tal caso il rapporto committente / artista / destinatario che si riscontra nei *lithika* successivi sarebbe proposto anche in relazione a questa pietra storica.

Δακτυλο[ può facilmente costituire la prima parte di δάκτυλος<sup>330</sup>, e in tal caso la medesima pietra verdazzurra sarebbe presentata incastonata in due diversi gioielli, il sigillo al dito di un grande sovrano e il bracciale d'oro appeso al braccio di Mandane, eroticamente connotato come ἀγ[απ]ητοῦ<sup>331</sup>. Di seguito nella raccolta, il lapislazzuli e la pietra color miele di Posidipp. 5 e 7 AB giungeranno ad abbinarsi alla chioma di Nicaia e a posarsi sul seno di Niconoe dopo un lungo viaggio da terre lontane e dopo essere stati trasformati in raffinati oggetti di scambio sociale da abili artisti, un viaggio fisico e metaforico che il cristallo d'Arabia di Posidipp. 16 AB non compirà mai per l'incapacità di giudizio degli uomini. La gemma verdazzurra

---

ivi proposto da C. Austin o dall'αἴγλην τ'] di FERRARI 2005, 185. Il nesso tra il colore della pietra e quello dell'acqua marina, già suggerito da γλαυκόν, epiteto omerico per il mare (cfr. *LSJ*, s. v. γλαυκός) sarebbe enfatizzato dall'integrazione proposta e. g. da DE STEFANI 2005, 7 per la fine del v. 1, ὁμό[χροον εἰπέ θαλάσση. Anche le altre integrazioni proposte da DE STEFANI 2005, 7 contribuiscono a esaltare la speciale luminosità della pietra, che manderebbe un bagliore senza fuoco (ἄτ[ερ πυρὸς ἀμφὶς ἰάλλων per la fine del v. 3, con ἀκτῖν'] all'inizio del verso) e che sarebbe simile a una lampada che arde tutta la notte (ἰσοφανῆ]ς λύχνοι παννυ[χίωι] φλ[έγεται vel φλ[εγέθει, v. 4). Per le possibili integrazioni di παννυ]: GASSER 2015, 40.

329Così con la proposta e. g. di AUSTIN *apud* BASTIANINI-GALLAZZI 2001, 112: ἔγλυφε Δαρείου δακτυλο[κοιλογλύφος, *contra* DE STEFANI 2005, 7.

330E. g. ὅς ποτ]ε Δαρείου δάκτυλο[ν ἠγγαῖσεν DE STEFANI 2005, 7.

331DE STEFANI 2005, 8, che riconosce in Mandane una contemporanea di Posidippo, nota come tutto l'epigramma sia giocato sul fatto che la pietra dell'anello del Gran re, oggetto di un'aulica descrizione (soprattutto con le integrazioni dei vv. 1-4 proposte dallo studioso), sia ora ridotta a un dono cortese, scivolando così dall'eroico all'erotico secondo una sensibilità tipicamente alessandrina. DE STEFANI 2003, 61 avanzava anche la possibilità che la lacuna alla fine del v. 1 avesse inghiottito il nome dell'amante di Mandane, mittente del prezioso regalo. Quanto all'aggettivo ἀγαπητοῦ, che connota il braccio della donna come "amabile", esso non implicherebbe necessariamente un contesto erotico (così come porterebbe a credere la lucerna accesa tutta la notte del v. 4, il cui significato è però incerto): come nota GASSER 2015, 41, tale aggettivo sottolineerebbe piuttosto il rapporto d'affetto tra genitore e figlia. La studiosa riconosce dunque in Mandane la figlia di Dario, che ha ricevuto dal padre la preziosa gemma.

di Posidipp. 4 AB ha compiuto invece un viaggio le cui tappe originarie e intermedie sono lontane da Alessandria non solo nello spazio ma soprattutto nel tempo: dalla Persia di Dario al presente della capitale tolemaica, sia che Mandane fosse una regina o una principessa persiana sia che, con minore verosimiglianza, l'esotico nome appartenesse a una fanciulla della corte tolemaica. La lacunosità del testo non permette di scoprire se nel suo viaggio la pietra passa per le mani di un celebre δακτυλοκοιολογλύφος, ma l'intervento di un gioielliere, sebbene in questo caso forse non apertamente esplicitata, è comunque fondamentale, tanto che la pietra passa dall'anello di Dario al bracciale di Mandane, incastonata nell'oro<sup>332</sup>. In questo *lithikon* l'attenzione alla montatura e alla trasformazione del minerale in oggetto artistico non verte sul rapporto tra *ars* e *materia* come in altri *lithika*<sup>333</sup>, ma il passaggio dall'anello (sigillo?) di Dario al braccialetto d'oro di Mandane, in qualunque direzione avvenga, esprime il significato politico e storico della pietra, ora incastonata in un simbolo di potere virile e ora orpello di seduzione femminile<sup>334</sup>.

In che modo tale glauca gemma sia approdata dalla Persia alla poesia di Posidippo, parte di una dattiloteca concreta e/o letteraria di gioielli storici, è un altro dei suoi molti misteri: forse portata in Egitto da Tolomeo I con il ricco bottino di Persepoli, il possesso di tale cimelio esalterebbe ancora una volta il prestigio dei Tolomei e la loro legittimazione come degni successori di Alessandro<sup>335</sup>.

---

332LAUDENBACH 2002/2003, 76 interpreta diversamente l'ultimo verso e immagina che Mandane abbia appeso il bracciale con la pietra verdazzurra dedicandolo come offerta sacra: "Mandènè l'a prise de son aimable bras pour la suspendre en don" (42).

333In particolare la gialla pietra di Posidipp. 7 AB (cfr. χρυσῶι σφιγκτ[ὸς v. 4) e la conchiglia di Posidipp. 11 AB (ἐνδέδεται v. 2), che acquisisce lo statuto di gemma grazie all'incastonatura e all'azione dell'artista sulla sua natura eterodossa: II. 3. 6. 1-2 *ad locc.*

334Sulla connotazione erotica del braccio (e del polso in particolare) esaltato dal gioiello di Mandane: KUTTNER 2005, 152, n. 44.

335KUTTNER 2005, 152, che pensa in alternativa alla dote di una nobile sposa persiana.

*Posidipp. 8 AB: il sardion di Dario*

Un gioiello del passato persiano è protagonista anche di Posidipp. **8 AB**:

οὐτ' ἀύχην ἐφόρησε τὸ κάρδιον οὔτε γυναικῶν  
δάκτυλος, ἠρτήθη δ' εἰς χρυσέην ἄλυσιν  
Δαρεῖον φορέων ὁ καλὸ[ς] λίθος – ἄρμα δ' ὑπ' αὐτὸν  
γλυφθὲν ἐπὶ σπιθαμὴν μήκεος ἐκτέταται –  
φ]έγγος ἔνερθεν ἄγων· κα[ὶ] ἀμύνεται ἄνθρ[α]κας Ἴνδουῶ  
αὐγαῖς ἐξ ὀμαλοῦ φωτὸ[ς] ἐλεγχόμενος·  
τρις]πίθαμον περίμετρον· ὁ καὶ τέρας, εἰ πλατὺν ὄγκον  
ἔνδοθε]ν ὑδρηλ[ή] μὴ διαθεῖ νεφέλη.

*Né collo né di dito di donna portò questo sardion, ma fu appesa a una catena d'oro la bella pietra che porta Dario - e un carro intagliato sotto di lui si stende per la lunghezza di una spanna - irradiando una luce da sotto. E compete con i rubini dell'India, messo alla prova, con barlumi di luce di pari intensità. Di tre spanne il perimetro: anche questo è un portento, che la larga massa non l'attraversi (nelle sue profondità) un'umida nube.*

L'epigramma forma un dittico con Posidipp. 4 AB e la sua pietra glauca appesa al braccio di Mandane dopo il breve intervallo costituito dal piccolo ciclo di Posidipp. 5-7 AB: in questo caso la pietra descritta, un σάρδιον<sup>336</sup>, non è stata però indossata né al collo né al dito di una donna, evidentemente a motivo delle eccezionali

---

336La pietra è da identificare con una corniola (sulla corniola nella glittica antica: DEVOTO-MOLAYEM 1990, 34 e I. 3. 3. 4). Plinio ne elenca varie qualità (NH XXXVII, 105-106), ne descrive l'unione con l'onix nel *sardonix* (NH XXXVII, 85-89) e come Teofrasto (*Lap.* 30) ne distingue due tipologie - femmina e maschio - diverse per trasparenza e colorazione. QUENOUILLE-PFROMMER 2009, 179-181 riconoscono nel σάρδιον di Posidipp. 8 AB la varietà femmina, che alluderebbe alla tradizionale effeminatezza dei sovrani orientali.

dimensioni descritte nel componimento<sup>337</sup>. Dario riappare anche in relazione a questo σάρδιον: in questo caso il monarca non è il possessore o il committente della gemma ma il soggetto raffiguratovi. La figura del sovrano – quasi all’unanimità riconosciuto come Dario III<sup>338</sup> – ha dato adito a numerose interpretazioni sulle possibili motivazioni politiche della presenza di tale gemma tra i *lithika* di Posidippo<sup>339</sup>. Per quanto nei *Lithika* si riscontrino allusioni al potere e alla storia della dinastia tolemaica e achemenide e per quanto questo fenomeno coinvolga anche l’ottavo *lithikon*, è pur vero che al centro dell’epigramma non c’è tanto (o soltanto) la figura di Dario sul carro ma piuttosto la meraviglia per le caratteristiche dell’oggetto litico in sé. L’attenzione è tutta focalizzata sulle straordinarie dimensioni della gemma - registrate con un’accuratezza insolita per un componimento poetico ma certo non per Posidippo -, sulla sua particolare luminosità e cromia, paragonata a quella degli *anthrakes* indiani<sup>340</sup>, sulla purezza del suo spessore, che nonostante le grandi dimensioni non è offuscata da alcun difetto, da nessuna ὕδρηλ[ή] ... νεφέλη<sup>341</sup> che la attraversi guastandola nelle sue

---

337La grande pietra, di cui non si specifica la forma, poteva essere appesa tramite la catena d’oro (ἡρτήθη δ’ εἰς χρυσέην ἄλυσιν v. 2, sul significato di questo passo: GRONEWALD 2001, 1 e *contra* FERRARI 2008, [93]) al muro - in un tempio come ἀνάθεμα? - o al collo di una statua (BASTIANINI-GALLAZZI 2001, 116). BELLONI 2015b, 49-50 pensa a un cilindro come quello di Posidipp. 10 AB oppure a un pettorale (come già KUTTNER 2005, 153).

338BASTIANINI-GALLAZZI 2001, 117 ritengono invece che si tratti del più famoso tra i sovrani con tale nome, Dario I (come in Posidipp. 4 AB), o di un generico sovrano.

339Si ritiene generalmente che la presenza del carismatico gioiello nel tesoro dei Tolomei alluda alla vittoria sul nemico persiano, anche tramite la catena d’oro che tiene sospesa la pietra (su questo aspetto in particolare ZORODDU 2005, 591). Con leggere sfumature, un’interpretazione politica del σάρδιον di Dario è offerta da KOSMETATOU 2003; KUTTNER 2005, 153-154; PRIoux 2008, 181 e 2010a, 41-42; QUENOUILLE-PFROMMER 2009 (che ipotizzano significati simbolici anche per il “carro vuoto”); BELLONI 2015b.

340Una luce si irradia dalle profondità della pietra (ἐνερθεv v. 5). Plinio riporta come la luminosità di alcune qualità di *sardae* fosse esaltata da laminette d’argento e d’oro (NH XXXVII, 105-106): è possibile che anche la pietra di Posidipp. 8 AB sia stata montata “a notte” su una superficie di metallo prezioso, la cui luminosità traspare fino alla superficie esaltandone il naturale splendore rossastro.

341La *nubecula* è un tipico difetto degli smeraldi biancastri (NH XXXVII, 68), e consiste in una sorta di patina bianca che ne disturba in profondità la verde trasparenza, impedendo alla vista di

profondità<sup>342</sup>. Al di là della celebrazione del cimelio storico, si sono sollevati dubbi quanto alla tecnica glittica impiegata: si tratta di un intaglio o di un cammeo? La questione è particolarmente interessante, perché se si trattasse di un cammeo, un prodotto greco o alessandrino di ispirazione e soggetto persiani, la controversa datazione per gli inizi di questo tipo di lavorazione si alzerebbe almeno al III secolo a. C.<sup>343</sup>.

Non possiamo scoprire se la bella pietra, se mai esistette, fosse un cimelio persiano o una creazione più recente (**Fig. 69**)<sup>344</sup>, né come fosse interpretata da Posidippo e

penetrarla, e che può occorrere anche sulla superficie: *nubecula albicantis est vitium, cum viridis non pertransit aspectus, sed aut intus occurrit aut excipit in fine visum candor*.

342Per il v. 8, ἔνδοθε]ν di AUSTIN *apud* BASTIANINI-GALLAZZI 2001, 117, più adatto alla lunghezza della lacuna βυσσόθε]ν di FERRARI 2005, 187.

343La questione della nascita del cammeo è affrontata, prima della pubblicazione dell'epigramma, in particolare da PLANTZOS 1996, che grazie a un'analisi dei più noti cammei di epoca ellenistica individua nel tardo Ellenismo il termine *post quem* per la diffusione di questa tecnica glittica. KOSMETATOU 2003 interpreta la gemma di Posidipp. 8 AB come un cammeo, con supporto di dati epigrafici in KOSMETATOU 2004b. A favore di un cammeo anche BELLONI 2015b, 48, *contra* KUTTNER 2005, 153, che pensa a un bassorilievo piatto come quelli della gioielleria egiziana. BASTIANINI-GALLAZZI 2001, 116 ritengono possibile che si tratti di un cammeo solo a patto di considerare σάρδιον (corniola) come sinonimo di σαρδόνυξ (*contra* CASANOVA 2004, 223-225), la pietra che solitamente viene impiegata, assieme all'onice, per realizzare cammei grazie ai suoi strati di diverso colore. Vero è che l'antichità non ci ha preservato sicure definizioni di "cammeo" né descrizioni delle pietre impiegate per questo tipo di lavorazione (ma su questo punto cfr. I. 2. 7 e I. 2. 12), e che anche nella critica moderna spesso si tende a considerare "cammeo" ogni lavorazione in rilievo, in opposizione all'intaglio, anche su superfici di colore omogeneo. È possibile che la corniola di Posidipp. 8 AB presentasse una lavorazione a rilievo, pur non essendo a tutti gli effetti un cammeo, se con tale termine presupponiamo anche il pittoricismo di strati multicolori (esempi di "cammei" di corniola in KOSMETATOU 2003, 41, n. 31). Niente nell'epigramma permette di chiarire se si tratti di un intaglio o di un bassorilievo: le grandi dimensioni della pietra rendono improbabile una funzione sigillare, ma questo non esclude che si tratti di un intaglio.

344Si tratterebbe di un'opera persiana autentica e antica secondo BASTIANINI-GALLAZZI 2001, 116 e BELLONI 2015b, mentre KUTTNER 2005, 154 ne ipotizza la provenienza da un *atelier* egiziano o greco. Che si tratti di una produzione tolemaica è presupposto da KOSMETATOU 2003. Una corniola conservata a Londra, British Museum (1911,0415.1, IV secolo a. C., sul rovescio un cane seduto), offre un'iconografia vicina a quella dell'intaglio sommariamente descritto in Posidipp. 8 AB, seppure delle dimensioni nettamente inferiori di un comune

dai suoi contemporanei. La pietra glauca di Posidipp. 4 AB è incastonata in una successione di gioielli appartenuti a personaggi storici, mentre il σάρδιον di Posidipp. 8 AB è svincolato da qualunque presente e passato. Ὁ καὶ τέρας è quello delle caratteristiche naturali dell'oggetto piuttosto che della sua lavorazione artistica, ed è particolarmente significativo che di fronte a una pietra potenzialmente caratterizzata da fortissime implicazioni simboliche e politiche l'ammirazione del poeta vada tutta al *mirabile* naturale. Con il suo epigramma, Posidippo restituisce a un gioiello politico la sua innata bellezza, che s'irraggia dalle profondità della grande e pura pietra con un bagliore infuocato di granato o rubino<sup>345</sup>. Più che la figura di Dario sul carro e le eventuali implicazioni politiche che gli esegeti moderni evidenziano nel gioiello, è la purezza della pur grande pietra e la sua luminosità a renderla degna di essere oggetto di un *lithikon*: il carro non è delineato come simbolo del potere regale e militare del sovrano, ma piuttosto nelle dimensioni che la sua raffigurazione presenta sulla pietra, testimoniando la grandezza eccezionale di quest'ultima (il contrario di quanto avveniva per l'impercettibile carro di Posidipp. 15 AB), e l'unica competizione tratteggiata nell'epigramma non è tra la Persia e la Grecia o tra Dario e Alessandro, ma tra il σάρδιον e i rubini / granati, quegli ἄνθρακες-*carbunculi* tanto vigorosamente luminosi che prendono il nome delle braci ardenti e che Teofrasto descrive come incombustibili e preziosissimi<sup>346</sup>. Il σάρδιον di Posidipp. 8 AB, messo alla prova, è infatti così luminoso da eguagliarne i vigorosi barlumi infuocati, ed è questa vittoria a rendere la pietra degna di essere celebrata in un epigramma che ha quasi i toni di un epinicio.

---

scaraboide: un guerriero persiano a cavallo incalza con la lancia due uomini su un carro tirato da due cavalli (BOARDMAN 1970, nr. 864 stile greco-persiano, cfr. PRIOUX 2010, 182, fig. 35).

345Secondo ELSNER 2013, 109-110, la pietra di Posidipp. 8 AB avrebbe la particolarità di mostrare l'intaglio se illuminata da sotto (φ]έγγος ἔνερθεν ἄγων) e di presentare una differente colorazione, in grado di competere con i rubini indiani, quando la luce brilla con uguale intensità tutt'attorno alla pietra (ἀύγαῖς ἐξ ὁμαλοῦ φωτό[ς]). Cfr. II. 5. 1.

346Sull'*anthrax*, forse oggetto anche di Posidipp. 3 AB: *supra* n. 314.

*Posidipp. 9 AB: il sigillo di Policrate*

La galleria di pietre celebri appartenute a grandi personaggi del passato prosegue con l'epigramma successivo, Posidipp. **9 AB**:

ἡιρήσ]ω σφρηγ[ῖδα], Πολύκρατες, ἀνδρὸς ἀοιδοῦ  
τοῦ φο]ρμίζ[οντος κοῖς] παρὰ π[οσσ]ι λύρην  
.....]εν κρ[.....] . αυγ[. . ἔσ]χε δὲ τὴ χεῖρ  
....]εκρ[ ±11 ]. ν[.....]ν κτέανον.

*Hai scelto come sigillo, Policrate, la lira dell'aedo che suona ai tuoi piedi  
... ed ebbe la tua mano ... possesso.*

Lo stato fortemente lacunoso dell'ultimo distico non permette di cogliere appieno la caratterizzazione che Posidippo offre del celebre anello di Policrate. Sicuramente centrale nel *lithikon* il legame tra potere, committenza, arte e poesia<sup>347</sup>, e nell'ἀνήρ ἀοιδὸς è stato identificato con buona probabilità Anacreonte. L'interpretazione più plausibile per il primo distico è quella offerta dagli editori, che ritengono che la lira del poeta di corte sia stata scelta<sup>348</sup> da Policrate come soggetto per la sua σφρηγίς<sup>349</sup>. La lira raffigurata sul celebre anello sarebbe dunque proprio quella del poeta incaricato di eternare la fama del tiranno, che Posidippo descrive intento a suonare e cantare ai suoi piedi<sup>350</sup>.

347BING 2005, 121 ed ELSNER 2014, 165-166.

348Con ἡιρήσ]ω di BASTIANINI-GALLAZZI 2001, 118. In alternativa, C. Austin nella medesima sede propone ἐκτίσ]ω.

349BASTIANINI-GALLAZZI 2001, 118. Una lira come soggetto dell'anello di Policrate è nota da Clem. Al. *Paed.* III, 11, 59 (λύρα μουσική). Plinio insiste sul fatto che l'anello di Policrate incastonava una pietra (*sardonyx*) liscia, che egli ha potuto vedere incassata in un corno d'oro all'interno del tempio della Concordia. Secondo Hdt. III, 41 e Paus. VIII, 14, 8, invece, la pietra era uno smeraldo e l'intaglio, di cui non si riporta il soggetto, era opera di Teodoro di Samo (sull'anello di Policrate, cfr. in particolare II. 2. 1 e 6).

350Τοῦ φο]ρμίζ[οντος BASTIANINI-GALLAZZI 2001, 118; εὔ φο]ρμίζ[οντος DE STEFANI 2003, 62. LUPPE 2002b, sulla base di una diversa lettura delle tracce, ricostruisce Policrate come tiranno



Quanto al secondo distico, esso sviluppa l'apostrofe a Policrate: se ne richiama la mano, che evidentemente indossa l'anello, di cui si sottolinea il possesso (κτέανον, v. 4). Un riferimento alla luminosità della pietra è forse da rintracciare nella sequenza αγγ[ (v. 3)<sup>351</sup>, ma lo stato del testo non permette ulteriori osservazioni.

*Posidipp. 10 AB: il cilindro nabateo*

Ancora maggiore incertezza aleggia su Posidipp. **10 AB**, i cui versi irrimediabilmente mutili potrebbero addirittura appartenere a due distinti componimenti<sup>352</sup>:

±25	κ]ύλινδρον
±27	]·ν
±25	χαρ]άδρηϛ
±28	]φν
±28	βαν]άυκου
±28	]ν
±28	] δι' αὐτῶν
±28	]·ιου

---

crudelmente che si appropria (con ἡγήσ]ω di BASTIANINI-GALLAZZI 2001 nel senso di ἀφαιρέομαι) dell'arte di Anacreonte, il poeta che gli darà fama (εὐδοκ]ιμίζ]οντος): questo atteggiamento tirannico è biasimato negli ultimi due versi, così ricostruiti: χαίρει μ]έν κρ[αδίη σοι ἐ[π' αὐτ]ῆι, ἔσ]χε δὲ σὴ χεῖρ | [αῖ]σχο]ς, κό]σμον ἔλοῦσ' α]ῖν[ότατο]ν κτέανον.

351Secondo la ricostruzione *e. g.* offerta da AUSTIN *apud* BASTIANINI-GALLAZZI 2001, 118: φωτὸς μ]έν κρ[ατέι χρ]υ]σαυγ[έος· ἔσ]χε δὲ σὴ χεῖρ | [τόνδ]ε κρ[ύσταλλον, κλε]ῖν[ότατο]ν κτέανον. Per il v. 3, FERRARI 2008, [94] propone *e. g.* λαός μ]έν. Per il v. 4, oltre alla ricostruzione di LUPPE 2002b (cfr. *supra* n. 350), si registra la proposta di DE STEFANI 2003, 62 (che accetta per il resto del distico finale la ricostruzione di C. Austin), ἦν ὁ γ' ἀν]έκρ]ουεν.

352L'ipotesi che si tratti di due distinti epigrammi (di 6+4 o 4+6 versi) è avanzata già da BASTIANINI-GALLAZZI 2001, 118, di questo avviso anche CASANOVA 2004, 225. *Contra* MAGNELLI 2004b, 155, che rintraccia in Posidipp. 10 AB un intento encomiastico nei confronti dei Tolomei e sottolinea come quasi tutti gli epigrammi posidippeï di tale genere si distinguano per una notevole lunghezza.

μ[. . . . .]ν Ἀράβω[ν . . . .]μάχων βασιλεύς.

*... cilindro ... di (un) torrente ... di (un) artigiano ... attraverso di essi ...*

*Nabateo ... re degli Arabi che combattono ...*

Un cilindro, un torrente, un artigiano, un nabateo, forse da identificare nel re degli Arabi<sup>353</sup> caratterizzati da un mutilo epiteto che li designa come “combattenti” di qualche tipo<sup>354</sup>: questo è tutto quello che si può desumere dalle scarse reliquie dell’epigramma<sup>355</sup>, che nonostante tutto ha goduto di un certa attenzione per le implicazioni storiche della menzione dei Nabatei in un contesto alessandrino e a una cronologia così alta<sup>356</sup>.

Qualora si tratti di un unico epigramma, il cilindro potrebbe appartenere a un sovrano nabateo, un ulteriore vanto della dattilotecca posidippea (e tolemaica?) di cimeli storici appartenuti a monarchi delle popolazioni vicine. Lo stato del testo non permette purtroppo di rilevare quale valore simbolico e storico avesse la

353La lacuna all’inizio del v. 6 potrebbe aver inghiottito il nome del sovrano nabateo re degli Arabi (M[άλχος ἐὼ]ν ο M[άλιχος ὄ]ν, secondo le ipotesi di BASTIANINI-GALLAZZI 2001, 119) oppure un aggettivo a lui riferito (come μ[ακραίω]ν, sempre di BASTIANINI-GALLAZZI 2001, 119; per la proposta di ANGIÒ 2007: *infra* n. 354).

354Le integrazioni dell’aggettivo che caratterizza Ἀράβω[ν dipendono dalle interpretazioni generali dell’epigramma e del ruolo dei Nabatei in esso delineato. BASTIANINI-GALLAZZI 2001, 119 proponevano ἵππο]μάχων, da interpretare come “che combattono a cavallo (di dromedari)”. CASANOVA 2004, 225 propone ἀ]μάχων ο παυρο]μάχων, mentre ANGIÒ 2007 ne recupera la prima proposta e con il suo οὐκ ἀ]μάχων, nel senso di “non (più) invincibili”, restituisce un’immagine imbecille della tribù araba, integrando di conseguenza all’inizio del verso μ[αλθακὸς ἦ]ν (e [ὄ]ς prima di Ναβαταῖος al v. 5).

355Le integrazioni proposte per la fine del v. 8, ἡέ]λιον di BASTIANINI-GALLAZZI 2001, 119 e δακτύ]λιον di ANGIÒ 2007, non trovano conferma a motivo dello stato disperato del testo. La proposta è comunque difficoltosa: l’epigramma descriverebbe al v. 1 un sigillo cilindrico e al v. 3 un anello, un tipo incastonatura inadatta a un cilindro.

356In particolare MAGNELLI 2004b (con alcune precisazioni in MAGNELLI 2008, 49) e GRAF 2006. Come già notano BASTIANINI-GALLAZZI 2001, 119, non esistono menzioni del popolo nabateo anteriori al 260-258 a. C., e Posidipp. 10 AB sarebbe la sua prima attestazione letteraria.

pietra<sup>357</sup>, e tantomeno quali fossero le sue eventuali peculiarità naturali e/o artistiche e come esse interagissero fra loro. Nel κύλινδρος che compare all'inizio del primo verso è stato generalmente riconosciuto un sigillo cilindrico vicino-orientale, da portare al polso se istoriato di immagini e caratteri o al collo se liscio<sup>358</sup>. Un tale esotico oggetto poteva essere giunto in Egitto come bottino di guerra, dono diplomatico, curiosità di viaggio.

La possibilità che il *lithikon* descriva un sigillo o un gioiello è senz'altro la più immediata, ma certo non l'unica: un gigantesco κύλινδρος rotolato dalle acque di χαράδραι è difatti annoverato da Dionigi Periegeta tra le meraviglie minerali della Persia. Si tratta di agata rotolata a valle in blocchi di grandi dimensioni<sup>359</sup>. Κύλινδρος è il nome di una pietra anche nel *De fluviis* dello Pseudo-Plutarco: si riferisce a una pietra che rotola spaventata giù dalla cima del monte Cronio, presso il fiume Caspio, ogni volta che Zeus scaglia un tuono o un fulmine<sup>360</sup>.

Condivisibile l'integrazione degli editori per la fine del v. 5, βαν]αύσου: anche il decimo *lithikon* alluderebbe quindi all'azione materiale dell'uomo sulla pietra, probabilmente anche qui presentata nel suo ambiente naturale, trascinata (?) da un torrente (χαρ]άδρης v. 3), secondo il "topos del fiume"<sup>361</sup> attivo in vari *lithika*. Se l'integrazione βαν]αύσου coglie nel segno, c'è da chiedersi se Posidippo riconoscesse una differenza tra βάνανσος e gli altri termini con cui si riferisce alla

---

357MAGNELLI 2004b conclude che l'epigramma sarebbe un encomio dei Lagidi, tramite l'aggiunta di un'ulteriore area a quelle sotto l'influenza tolemaica segnalate nei *Lithika*. KUTTNER 2005, 156 vi rintraccia un'allusione all'aiuto offerto dai Nabatei all'Egitto durante le guerre combattute nel Sud-Est e in Siria e alla protezione da loro offerta per i commerci lungo le vie carovaniere. Si veda anche PRIOUX 2010a, 43.

358KUTTNER 2005, 156.

359D. P. 1075-1077, su cui LIGHTFOOT 2014, 487: la similitudine avrebbe un'ascendenza omerica (*Il. XIII*, 137-142) e potrebbe essere arrivata a Dionigi tramite Theoc. *Id.* 22, 49-50. Sul poema di Dionigi, in particolare I. 3. 3 10.

360[Plu.] *Fluv.* 19, 4. Presso il monte Sipilo si può trovare una pietra παρόμοιος κύλινδρω che viene posta nel recinto della Madre degli dei garantendo la *pietas erga parentes* di coloro che la dedicano ([Plu.] *Fluv.* 9, 5). Sul trattatello pseudo-plutarco: III. 3. 2.

361BASTIANINI-GALLAZZI 2001, 119.

figura dell'incisore nei *Lithika*, ovvero λιθουργός<sup>362</sup> e χειροτέχνης<sup>363</sup>. Il termine è infatti inadatto per un incisore o per chiunque lavori pietra, e porta con sé una sfumatura negativa che ne fa, talvolta, un sinonimo di “volgare”<sup>364</sup>. Dubbio dunque se tale cilindro fosse effettivamente considerato una gemma da Posidippo, o piuttosto un prodotto senza valore estetico, degno di interesse solo come cimelio di un popolo esotico<sup>365</sup>. A meno che, ovviamente, il κύλινδρος di Posidipp. 10 AB non sia il grande masso di Dionigi Periegeta e il lavoro dell'artigiano (dunque non a caso βάνασος e non λιθουργός ο χειροτέχνης) riguardi la realizzazione di un'opera di ben più grandi dimensioni che lo stato del papiro non ci permette di scoprire<sup>366</sup>. In tal caso, l'epigramma potrebbe contenere un messaggio non troppo diverso da quello di Posidipp. 16 AB e avvicinarsi ad altri *lithika* dedicati a “gemme” colossali, ovvero Posidipp. 18-20 AB che chiudono la raccolta.

#### II. 3. 6. 4 “Gemme” colossali

I *Lithika* si chiudono con tre epigrammi (Posidipp. 18-20 AB) dedicati a “gemme” di dimensioni inusitate<sup>367</sup>, che le distinguono dal resto degli oggetti lodati nei componimenti precedenti, in una *climax* che procede verso soggetti sempre più

362 Posidipp. 15, 7 AB, il termine è integrato in Posidipp. 3, 1 AB.

363 Posidipp. 14, 2 AB, per il sagace artista della *iaspis* con Pegaso. In Posidipp. 4, 2 AB δακτυλο[κοιλογλύφος è integrato da AUSTIN *apud* BASTIANINI-GALLAZZI 2001, 112.

364 Cfr. *LSJ* s. v. βάνασος. Propriamente il termine indica chi lavora i metalli, derivando da βᾶνος: CHANTRAINE 1968 s. v. βάνασος.

365 I *cylindri* non sono considerati *gemmae* da Plinio, che riporta come gli Indiani tagliassero i berilli in questa forma (*ideo cylindros ex iis malunt facere quam gemmas*, *NH* XXXVII, 78, cfr. I. 2. 5). Piccoli cilindri si ricavano anche dal crisoprasio, assieme a coppe, dal momento che questa pietra può avere dimensioni sufficientemente grandi (*NH* XXXVII, 113).

366 In tal caso più probabile che gli ultimi versi relativi ai Nabatei facessero parte di un secondo epigramma.

367 KUTTNER 2005, 149 rileva come Posidipp. 18 AB riecheggi il contesto simposiale di Posidipp. 2-3 AB rielaborandolo in chiave gigantesca e mostruosa in vista di Posidipp. 19 AB, che tramite la figura di Polifemo alluderebbe al deviato rapporto “ospitale” tra il Ciclope e Odisseo.

grandi e componenti sempre più lunghi<sup>368</sup>.

*Posidipp. 18 AB: una "gemma" ospitale*

Lo stato frammentario di Posidipp. **18 AB**, per la verità, non permette di pronunciarsi con esattezza sull'identità della "gemma" in esso delineata<sup>369</sup>, ma la precisione maniacale con cui sono indicate le dimensioni del misterioso oggetto, senz'altro eccezionali, collegano l'epigramma ai due successivi, che descrivono addirittura intere montagne.

δεῦ]τ' ἐπ' ἔμ', ἐννέα φῶτες, ἀνακλίνθητε δ[.....]εῖς·

..].ω γὰρ ἐγὼ τρεῖς .[.....].λι..[

οἶνο]χόωι σὺν παιδὶ μ[....] ἀποδ[.

ρή]δίως ἔκχουν δεξ[.... ἀ]μφορέα·

ἡνί]δε· τῆι μὲν πεντα[....] πάχος, ἦι δεδ[

τῆ]ι δὲ τριεπίθαμος τ[.....] πίοτ[ε]ρος

..] τετραγλώχις πλε[.... ἐ]πι μήκος ε..[

τῆ]ι μὲν ἐφ' ἕξ προθε[.....]εσι, τῆι δ' ἀφ[

*(Qui) da me, nove uomini, accomodatevi ... infatti io tre ... assieme al  
coppiere ... facilmente ... un'anfora di sei boccali. Guardate: qui lo  
spessore è di cinque ... dove ... qui di tre spanne ... più grosso ... a quattro  
spigoli ... lunghezza ... qui a sei ...*<sup>370</sup>

368BERNSDORFF 2002, 14-15. Sull'organizzazione dei *Lithika* e la presenza nella collezione di Posidipp. 19-20 AB, che sembrano giocare con il concetto di "genere": HUNTER 2002. Si vedano anche GUTZWILLER 2004; FUQUA 2007 e 2008.

369Non è nemmeno sicuro che si tratti di un unico epigramma: sulla questione, BASTIANINI-GALLAZZI 2001, 128 e FERRARI 2008, [99].

370Δηῦτ' (v. 1), οἶνο]χόωι (v. 3), ρή]δίως (v. 4), ἡνί]δε (v. 5), τῆ]ι (v. 8) sono integrazioni di BASTIANINI-GALLAZZI 2001, 128-130 accettate da tutti gli editori successivi.

Al di là delle numerose incertezze del testo<sup>371</sup>, il contesto è senz'altro simposiale<sup>372</sup> e l'oggetto in questione parla in prima persona invitando ἐννέα φῶτες ad accomodarsi presso di lui. Varie le possibilità sulla natura della "gemma": anfora o cratere di pietra dalla capienza eccezionale, banco di vnaio<sup>373</sup>, *kline* rocciosa<sup>374</sup>, gigantesca tavola o *kline*<sup>375</sup> utilizzata per esporre preziosa suppellettile da banchetto, magniloquente espressione della *tryphe* ellenistica<sup>376</sup>. In questo senso, si potrebbe pensare anche a un mobile di diversa tipologia, ugualmente impiegato per fare mostra di suppellettili in un contesto simposiale quale l'imponente *kylikeion* scarlatto raffigurato carico di vasellame metallico nel fregio della Tomba III di Aghios Athanasios<sup>377</sup>.

L'epigramma, come i due successivi, mette in discussione il concetto stesso di gemma, nel quale è implicita, come Teofrasto sottolinea, la caratteristica della piccolezza<sup>378</sup>. Dopo aver polemizzato sulla stolidità di anteporre τὸ σπάνιον alla

371 Per diverse interpretazioni e integrazioni dell'epigramma: in particolare BASTIANINI-GALLAZZI 2001, 128-130; AUSTIN 2002; FANTUZZI 2002, 89; LUPPE 2002c; DE STEFANI 2003, 67-68; FERRARI 2005, 190-192 e 2008, [99-100]; LAPINI 2007, 204-206.

372 Si parla di "accomodarsi", di un coppiere, di un'anfora, di una capienza di sei boccali... Secondo LAPINI 2007, 204-205 potrebbe trattarsi di un messaggio inciso - realmente o nella finzione letteraria - sull'oggetto in questione (un cratere) che, in un contesto di mercato, inviterebbe i potenziali acquirenti a verificare di persona che ben nove uomini potranno accostarsi a esso e attingere vino. In alternativa, l'"io" parlante sarebbe il padrone di casa, che invita i suoi ospiti a servirsi liberamente dell'ingente quantità di vino contenuta nel recipiente. BING 2005, 137 immagina per la scena un contesto eroico, evocato da allusioni omeriche.

373 Tra le possibilità avanzate da CASANOVA 2004, 230.

374 Secondo l'interpretazione di LUPPE 2002c, che integra in questo senso le ampie lacune dell'epigramma.

375 Per BING 2005 la *kline* o la tavola rientrerebbero nel genere "*lithika*" non perché realizzate in pietra, ma perché decorate con gemme preziose come la tavola donata da Tolomeo II al Tempio di Gerusalemme (cfr. il suggerimento di BASTIANINI-GALLAZZI 2001, 128 per la fine del v. 2, λιθ[ε]).

376 Così BING 2005, 136-139. Lo studioso richiama la tavola utilizzata per esporre pregiato vasellame da banchetto nella tenda di Tolomeo II descritta con dovizia di particolari da Calliseno di Rodi (*apud* Ath. V, 26). Si veda anche la tavola carica di suppellettili preziose presso il padiglione regale del mosaico di Palestrina (I. 3. 3. 10).

377 Sul fregio con la scena di banchetto: BRECOULAKI 2006b, 268-280.

378 Thphr. *Lap.* 8. Sulla caratterizzazione delle gemme nel *De lapidibus* di Teofrasto: in particolare I.

bellezza e alla luminosità nel sedicesimo *lithikon*, negli ultimi epigrammi Posidippo - o chi ha organizzato i *Lithika* - gioca con leggerezza su quest'altra caratteristica tipica delle gemme, negandola clamorosamente con "gemme" notevoli per le loro gigantesche dimensioni.

*Posidipp. 19 e 20 AB: le pericolose "gemme" di Poseidone*

L'oscuro ma senz'altro enorme protagonista del diciottesimo *lithikon* cede il passo all'ancor più enorme roccia che in Posidipp. **19 AB** Poseidone ha strappato alle profondità marine per collocarla davanti al promontorio Cafereo<sup>379</sup>. Al di là dei raffinati intrecci omerici e teocritei scrupolosamente evidenziati dalla critica<sup>380</sup>, a noi occorre sottolineare come anche in questo anomalo *lithikon* Posidippo sfrutti il

---

2. 11.

379Μή] λόγισαι μεγάλην τ[αύτη]ν πόσα κύμα[τα λάαν / τη]λοῦ μαινομένης ἐξ[εφόρησ]εν ἀλός· / τή]νδε Ποσειδάων βρια[ρῶς ἐδ]όνει καὶ ἀπ[οκλάς / ρίμφ'] ἐφ' ἐνὸς σκληροῦ κ[ύματο]ς ἐξέβαλεν / ἡμι]πλεθραίνην ὥσας προ[τὶ τ]ᾶ[σ]τεα πέτρην, / τοῦ Πολυφημείου σκαιότερην θυρεοῦ· / οὐκ ἄν μιν Πολύφημος ἐβάστασε σὺν Γαλατεία / πυκνὰ κολυμβήσας αἰπολικὸς δύσερωσ· / οὐδ' Ἄνταιου ὁ γυρὸς ὀλοίτροχος, ἀλλὰ τριαίνης / τοῦτο Καφηρείης τερατοεργὸν ἀλός· / ἴσχε, Ποσειδάων, μεγάλην χέρα καὶ βαρὺ κῦμα / ἐκ πόντου ψιλὴν μὴ φέρ' ἐπ' ἠϊόνα· / τετρακαιεικοσίπηχυν ὄτ' ἐκ βυθοῦ ἦραο λάαν, / ρεῖα καταμήσεις εἰν ἀλὶ νῆσον ὄλην (AUSTIN-BASTIANINI 2002). *Non indagare quante onde questo grande masso abbiano portato fuori, lontano dal mare in burrasca: Poseidone lo scuoteva energicamente e diveltolo velocemente con una sola possente ondata scagliò fuori questa pietra di mezzo pletro, spingendola verso le città, più sinistra della pietra usata come porta da Polifemo. Non avrebbe potuto sollevarlo Polifemo, che spesso si tuffò con Galatea, capraio sventurato in amore: né è di Anteo il tondo macigno, ma del tridente è quest'opera prodigiosa del mare Cafereo. Trattieni, Poseidone, la grande mano e la profonda onda non portarla dal mare all'aperta spiaggia; poiché un masso di ventiquattro cubiti hai strappato dal fondo, facilmente mieterai nel mare un'intera isola.*

380Si rimanda in particolare a BASTIANINI-GALLAZZI 2001, 130-132; CASANOVA 2002, 131-132; LIVREA 2002, 61-62; LAPINI 2002, 35-38; 2003, 44 e 2007, 3-23; LUPPE 2002d; BERNSDORFF 2002, 11-19 e 2004; PETRAIN 2003; DI BENEDETTO 2003, 2-5; DE STEFANI 2003, 68-69; MAGNELLI 2004c, 26; GÄRTNER 2006, 75-78; FERRARI 2008, [100-104]; SCHRÖDER 2008, 43-45; TAMMARO 2010, 217; TSAGALIS 2013 per le proposte integrative e le relative interpretazioni dell'epigramma.

medesimo schema impiegato nella maggior parte degli epigrammi precedenti. Della pietra si traccia il viaggio dalle profondità del mare alla sua superficie, e l'eccezionalità della "gemma" del diciannovesimo *lithikon* – perché, portando alle estreme conseguenze τὸ περιττὸν posseduto dalle gemme teofrastee, propria di tutte le gemme posidippee è l'eccezionalità – risiede nelle sue gigantesche dimensioni, opportunamente sottolineate dall'impiego di termini complessi e sorprendenti nel contesto poetico<sup>381</sup>. L'enormità della roccia divelta da Poseidone dimostra l'onnipotenza del dio del mare e giustifica appieno la preghiera per la salvezza dell'Egitto e delle isole di Posidipp. **20 AB**<sup>382</sup>, strettamente collegato al precedente componimento<sup>383</sup>. Nel diciannovesimo *lithikon* è il tridente di Poseidone a fare della roccia una "gemma", sollevandola dal suo luogo d'origine – il fondo del mare – alla superficie, rendendone così possibile il grottesco viaggio trasformativo. Credo sia importante notare come anche in questi ultimi due componimenti l'attenzione sia posta sulla mano dell'"artista", ma in una prospettiva del tutto particolare. La mano di Poseidone, come quella di Cronio e Timante o come quella dell'anonimo artista che ha trasformato in gemma una conchiglia, ha saputo trasformare il *lapis* nascosto sul fondo del mare in una "gemma" abnorme e potenzialmente devastante ma certo di tale straordinarietà da meritare di essere oggetto di un *lithikon*, degna di essere accolta nell'audace dattilotecca di Posidippo

---

381 Su questi termini: DI NINO 2010, 277-281.

382 Ὡς πάλαι ὑψηλὴν Ἐλίκην ἐνὶ κύματι παίσας / πᾶσαν ἄμα κρημοῖς ἤγαγες εἰς ἄμαθον, / ὧς κ' [ἐ]π' Ἐλευσίνα πρηστὴρ ἑκατόγγυος ἦρθης / εἰ μὴ Δημήτηρ σὴν ἐκύνησε χέρα / νῦν δέ, Γεραΐστι' ἄναξ, νήσων μέτα τὴν Πτολεμαίου / γαῖαν ἀκινήτην ἴσχε καὶ αἰγιαλούς (AUSTIN-BASTIANINI 2002).  
*Come un tempo colpendola con una sola onda l'alta Elice trascinasti sulla sabbia assieme alle cime, così anche contro Eleusi ti saresti levato come enorme tromba d'acqua se Demetra non avesse baciato la tua mano: e ora, signore di Geresto, assieme alle isole mantieni stabile la terra di Tolomeo e le spiagge.*

383 Sulla possibilità che Posidipp. 19 e 20 AB costituiscano due distinti epigrammi o un unico lungo componimento la critica si divide: gli editori optano per due distinti epigrammi, mentre AUSTIN *apud* AUSTIN-BASTIANINI 2002 e LAPINI 2003, 42 sostengono l'ipotesi di un solo componimento. Comunque sia, anche qualora si tratti di due distinti epigrammi, tra di essi intercorre un forte legame di situazioni e intenti, tale da giustificare la presenza a conclusione dei *Lithika* di Posidipp. 20 AB, che non contiene alcun cenno a nessun tipo di "pietra". Sulla posizione di Posidipp. 19 e 20 AB nei *Lithika*: in particolare BERNSDORFF 2002, 12-14.



al fianco dei tanti gioielli che la precedono nella raccolta. Una “lavorazione” meravigliosa e terrificante, potenzialmente pericolosa per l’Egitto e per i suoi abitanti, e se altrove la mano che ha fatto di una pietra una gemma è stata oggetto di ammirata attenzione, ora è ragionevolmente temuta. Il dio è pregato in Posidipp. 19 AB di trattenere la sua mano (ἴσχε, Ποσειδάων, μεγάλην χέρα v. 11) e solo l’intervento di Demetra, che quella mano ha baciato supplice in Posidipp. 20 AB (εἰ μὴ Δημήτηρ σὴν ἐκύνησε χέρα v. 4)<sup>384</sup>, ha potuto stornare la distruzione da Eleusi<sup>385</sup>. L’attenzione sulla grande mano distruttrice del dio del mare e dei terremoti sviluppa e rovescia il *topos* posidippeo della sapiente mano dell’artista, capace di delicati dettagli e minuscoli intagli ma il cui intervento metamorfico sulla materia minerale è sempre radicale e rivoluzionario, che si tratti di un macigno gigantesco o di un lapislazzuli stellato.

### II. 3. 7 I *Lithika* e gli epigrammi di gemme

L’intervento metamorfico operato dall’artista sulla materia minerale è dunque, (perlomeno) dal secondo all’ultimo *lithikon*, il principale filo conduttore della collezione litologica di Posidippo. È un intervento prima di tutto fisico: è la mano dell’artista, il χειροτέχνης che può tutto – sia egli un gioielliere o il dio dei mari e dei terremoti – a compiere il miracolo della trasformazione del *lapis* in *gemma*<sup>386</sup>. Ma è

---

384L’elemento del bacio della mano, che verosimilmente risale al celebre episodio della supplica di Priamo di fronte ad Achille in *Il. XXIV*, 478-479, è molto raro nelle rappresentazioni poetiche di suppliche (HUNTER 2002, 111), e al di là del richiamo epico può essere stato inserito appositamente per connettere l’anomalo Posidipp. 20 AB allo schema che ha caratterizzato i *lithika* precedenti.

385Si tratta, probabilmente, dell’omonimo quartiere di Alessandria piuttosto che dell’Eleusi attica (BASTIANINI-GALLAZZI 2001, 133). LEHNUS 2002, 11 propone in alternativa che possa trattarsi dell’Eleusi di Tera (una base portuale per la flotta tolemaica).

386La mano dell’incisore è direttamente richiamata in Posidipp. 7, 3 e forse 2, 2 AB (integrazione di C. Austin), mentre la sua figura è indicata come ὁ χειροτέχνης in Posidipp. 14, 2. La terribile mano del dio del mare è tratteggiata in Posidipp. 19, 11 e 20, 4 AB. L’incisore è rappresentato dalle sue μαλακαὶ χεῖρες anche al di fuori dei *Lithika* posidippeï, in *AP IX*, 544, 2 (su cui *Il. 4. 1*).

anche il suo *voũç* a partecipare al processo, adattando con intelligenza la sua *ars* alle caratteristiche della *materia*. Un'*ars* che non si limita certo all'intaglio, ma che comprende un vasto repertorio di possibilità, dal taglio alla montatura, dai gioielli ai sigilli alle suppellettili. Per quanto permette di intuire il testo preservato, nonostante la sua indiscussa preminenza nell'intreccio di molti epigrammi l'effettiva modalità della trasformazione artistica non è mai descritta nel dettaglio: sembra che ciò che conti nei *Lithika* sia il fatto di agire sulla materia piuttosto che i caratteri dell'azione stessa, il fatto stesso di lavorare un *lapis* mutandolo in *gemma* piuttosto che le concrete modalità della trasformazione e le caratteristiche della gemma finita. Il lapislazzuli lavorato da Timante, per esempio, rimane del tutto sfuggente nelle sue effettive caratteristiche: intagliato o liscio? Se intagliato, quale il soggetto? Un ciondolo, un elemento per orecchini o bracciali oppure una gemma da anello? Quali le sue dimensioni? E la forma? Sono le caratteristiche naturali di semipietra stellata e il fatto che sia trasformato da Timante in una gemma, adatta a fungere da pegno per il bacio di Nicaia di Coò, a rendere il lapislazzuli degno di essere ammirato oggetto di un *lithikon*.

In un modo o nell'altro, tutte le gemme sono calate in un luogo e in un tempo, in un contesto storico e sociale: gioielli appartenuti a personaggi del passato, doni, suppellettili da banchetto, capolavori artistici e curiosità naturali da ammirare, fino al macigno gigantesco che in un passato indefinito ma sicuro Poseidone ha sollevato dal mare presso il Capo Cafereo. Solo il cristallo, scioccamente bloccato fuori dal tempo e dallo spazio, si sottrae a questa rete di legami, e non riesce a diventare gemma.

Come vedremo nel capitolo successivo, gli altri non numerosi esempi di letteratura propriamente di "gemme" sopravvissuti fino a noi appartengono tutti al genere epigrammatico, seppure sviluppano, rispetto ai *Lithika*, tematiche in parte differenti. Con tutte le cautele necessarie, possiamo dunque ipotizzare che l'epigramma sia stato, nell'antichità, il veicolo preferenziale per parlare poeticamente di gemme, da Posidippo al tardo Impero. Non stupisce del resto che proprio l'epigramma sia apparso il genere più congeniale alla gemma, e proprio le numerose valenze metaletterarie dei *Lithika* di Posidippo, approfonditamente indagate da numerosi studiosi, esemplificano al meglio i caratteri di questa

corrispondenza<sup>387</sup>. Come le gemme minutamente intagliate, anche la piccola poesia dell'epigramma deve essere guardata da vicino, pensata e soppesata, e ogni parola e immagine si carica di un significato necessariamente più allusivo e ricco di sottintesi rispetto alle rappresentazioni e ai componimenti di maggior respiro. Il quattordicesimo *lithikon* posidippeo sulla *iaspis* cerulea di Pegaso, come si è visto, delinea nella maniera più pregnante tali requisiti: come l'eccelso χειροτέχνης è riuscito a condensare il massimo nel minimo nella maniera più significativa, così anche l'epigrammista deve essere in grado, grazie alla sua abilità tecnica (χείρ) e al suo spirito (νοῦς), di dire tanto nel poco. L'incisore di Pegaso ha saputo raffigurare proprio il momento perfetto, mentre lo sfuggente artista-Linceo del quindicesimo *lithikon* è riuscito a plasmare un intero carro in uno spazio non più grande della macchia di un'unghia<sup>388</sup>. E la pietra preziosa condivide con l'epigramma anche un'altra particolarità, ovvero la mobilità vivace delle sfumature e dei giochi di luce, in grado di rivelare colori, trasparenze e opacità, o un'immagine nascosta prima sfuggente, svelando all'improvviso la reale natura dell'oggetto, come la gemma "furba" del tredicesimo *lithikon*. Così l'epigramma, che spesso sorprende con la rivelazione di prospettive inaspettate e la cui autentica natura è a volte svelata solo da un luminoso quanto improvviso *fulmen in clausula*.

---

387Numerosi esegeti di Posidippo hanno accostato l'arte dell'incisore a quella del poeta epigrammatico, entrambi chiamati a offrire al proprio pubblico un minuto oggetto di grande pregio e raffinatezza: HUTCHINSON 2002, 2-3; GUTZWILLER 2004, 93; SCHUR 2004; PETRAIN 2005; FUQUA 2007, 290-291; PRIoux 2008, 173-177 e 2010a, 55-59; ELSNER 2014. Per il rapporto privilegiato tra sigillo e poesia basti pensare alle *sphragides* poetiche (su cui *e. g.* PEIRANO 2013), esplicitate in questi termini dai noti versi di Teognide (Thgn. I, 19-23), su cui PRATT 1995.

388Sul piacere tutto ellenistico delle "contrastive scales": PORTER 2010, 483-487 e 2011.

## II. 4

### ***Ekphraseis* preziose II**

### **Acque di berillo, erba di *iaspis* e ametiste ubriache: epigrammi di gemme dall'*Anthologia Palatina***

La pubblicazione del papiro di Milano ha esponenzialmente accresciuto le nostre conoscenze sulla glittica antica e sulla percezione delle pietre preziose nell'antichità. Ma, come si accennava nelle pagine precedenti, i *Lithika* sono andati ad aggiungersi a un gruppo di epigrammi dedicati a pietre preziose già noti dall'*Anthologia Palatina*. Si tratta di una dozzina di componimenti, nove dei quali organizzati all'interno di un piccolo ciclo litologico ospitato dal nono libro (*AP IX*, 746-754). Ascritti dai compilatori della *Palatina* ad autori diversi (solo tre sono attribuiti al medesimo poeta, Platone il Giovane, e due a Claudiano), escludendo la problematica attribuzione di *AP IX*, 752 ad Asclepiade di Samo o ad Antipatro di Tessalonica, la stesura di questi componimenti sembra dipanarsi dalla metà del I secolo a. C. fino all'età tardoantica, con Claudiano<sup>1</sup>, sebbene gravi incertezze gravino sull'identità e sulla cronologia di molti dei poeti coinvolti.

Si tratta naturalmente di un gruppo di epigrammi completamente differente rispetto a quello dei *Lithika* di Posidippo. I *Lithika* sono tutti attribuibili al medesimo autore, e anche qualora l'organizzazione degli epigrammi non fosse stata curata personalmente da Posidippo ma da qualche (di poco) successivo compilatore, essi sono il frutto coerente di un approccio complesso da parte del poeta nei riguardi delle pietre preziose, che si dispiega con i suoi vari aspetti nel

---

1 Agli epigrammi di Claudiano possiamo accostare, per la fortuna tardoantica del genere, alcuni componimenti raccolti negli *Epigrammata Bobiensia* (II. 4. 2-3), un florilegio (IV - V secolo d. C.) contenente epigrammi di autore, epoca e qualità disomogenei, tra i quali figurano numerose traduzioni e/o rielaborazioni di epigrammi greci della *Palatina*. Sulla questione: NOCCHI 2016, 3-38, in particolare 14-15.

corso dei diversi componimenti. Il polemico *lithikon* sul cristallo di rocca, per esempio, acquista significato grazie al contrasto con altri epigrammi della raccolta, di cui riproduce – ma bloccandolo – il medesimo processo di trasformazione della pietra in gemma.

Degli epigrammi confluiti nella *Palatina*, solo in pochi casi possiamo ritrovare tracce, se non di un “ciclo”, perlomeno di un interesse continuativo per le pietre preziose da parte di un medesimo poeta. Platone il Giovane compone tre epigrammi dedicati a tre gemme diverse, tutte intagliate: una *iaspis* con cinque giovenche, un’ametista con Dioniso e un “giacinto” con Apollo e Dafne<sup>2</sup>. Un meraviglioso e misterioso oggetto è lodato nei due epigrammi di Claudiano<sup>3</sup> che chiudono il breve ciclo del nono libro della *Palatina*: essi fanno parte di un gruppo composto da altri sette epigrammi in latino che il poeta di Alessandria dedica al medesimo *mirabile*, una sfera di cristallo che imprigiona una goccia d’acqua, presentata ora intatta e ora lavorata da un artista<sup>4</sup>.

Epigrammi di autori diversi condividono soggetti e temi. Tra i nove epigrammi raggruppati continuativamente nel nono libro della *Palatina*, quello di Platone non è l’unico a descrivere una *iaspis* con una mandria di giovenche: altri due si devono a Polemone Re e ad Archia<sup>5</sup>. L’epigramma di Asclepiade o Antipatro al quale si è fatto cenno in precedenza descrive un’ametista intagliata con Methe al dito di una regina Cleopatra, e uno dei tre epigrammi di Platone sfrutta il medesimo gioco sull’incompatibilità ontologica tra la pietra anti-ebbrezza e, in questo caso, il dio Dioniso<sup>6</sup>, mentre il contrasto tra il soggetto e, questa volta, il nome della pietra è quello che vede coinvolto il terzo degli epigrammi di Platone, che descrive un “Giacinto” con l’immagine di Dafne rincorsa da Apollo<sup>7</sup>.

Un epigramma attribuito a Enomao piuttosto che una gemma intagliata descrive una coppa con Eros di cui si tace il materiale<sup>8</sup>: evidentemente, il compilatore

---

2 AP IX, 747; 748 e 751.

3 AP IX, 753 e 754.

4 Claud. *Carm. min.* 33-39, *De crystallo cui aqua inerat*.

5 Rispettivamente AP IX, 746 e 750.

6 AP IX, 748.

7 AP IX, 751.

8 AP IX, 749.

dell'antologia o la sua fonte riteneva che tale epigramma riguardasse una suppellettile in minerale prezioso, come murra o cristallo.

Al di fuori del ciclo di nove epigrammi rimane, sempre nel nono libro, l'epigramma di Adeo, che abbiamo già incontrato a proposito dell'artista Trifone, in cui si descrive un berillo morbidamente intagliato dall'artista con il busto di Galene<sup>9</sup>.

Altri epigrammi conservati dall'antologia riguardano pietre e oggetti intagliati in minerali preziosi: un epigramma anonimo che loda una pietra marezata<sup>10</sup> e uno, ugualmente anonimo, che accompagna la dedica di una torquilla cesellata d'oro *διαυγέος ἐξ ἀμεθύστου*, senza però che il materiale litico sia oggetto di alcun tipo di osservazione da parte del poeta<sup>11</sup>. Di una *σφραγίς* descritta da Marco Argentario<sup>12</sup> non si registra il materiale: anello metallico o gemma intagliata?

Procederemo ora con una breve analisi degli epigrammi litologici dell'*Anthologia Palatina* (con qualche cenno a epigrammi latini a essi strettamente collegati)<sup>13</sup>, per cercare poi di delineare, anche in rapporto ai *Lithika* di Posidippo, i caratteri propri di questo genere letterario.

#### II. 4. 1 *La Galene di Trifone*

Tra tutti gli epigrammi litologici conservati dall'*Anthologia Palatina*, il componimento di Adeo (**AP IX, 544**) è quello che si concentra maggiormente sulla figura dell'artista, di cui, unico caso nell'antologia, ci conserva anche il nome, Trifone<sup>14</sup>. L'epigramma appare isolato tra gli epigrammi del nono libro: non è stato incluso nel piccolo ciclo litologico di AP IX, 746-754, precedendolo di quasi

---

9 AP IX, 544.

10 AP IX, 695.

11 AP V, 205. La componente erotica è stata anteposta, nella destinazione dell'epigramma all'interno dell'antologia, a quella litica, ed esso è stato quindi incluso nel quinto libro piuttosto che nel nono (II. 3, n. 9).

12 AP IX, 221.

13 Gli epigrammi dell'*Anthologia Palatina* saranno presentati secondo l'edizione di BECKBY 1964<sup>2</sup>. Gli *Epigrammata Bobiensia* seguono il testo presentato da NOCCHI 2016.

14 Su cui II. 2. 1-2.

duecento componimenti. Adeo descrive con elegante sensualità la gemma e l'intaglio, giocando sulla metamorfosi incompleta della pietra nella dea della bonaccia:

Ἴνδῆν βήρυλλον με Τρύφων ἀνέπεισε Γαλήνην  
εἶναι, καὶ μαλακαῖς χερσὶν ἀνῆκε κόμας·  
ἠνίδε καὶ χεῖλη νοτερὴν λειοῦντα θάλασσαν,  
καὶ μαστούς, τοῖσιν θέλω ἀνημεμῖν.  
ἦν δέ μοι ἡ φθονερὴ νεύση λίθος, ὡς ἐν ἐτοίμῳ  
ῶρμημαι, γνώση καὶ τάχα νηχομένην.

*Berillo indiano, Trifone mi ha persuaso a essere Galene, e con mani delicate mi ha sciolto le chiome; ed ecco vedi le labbra che spianano l'umido mare, e i seni, con i quali ammalio la bonaccia. Se la pietra gelosa me lo consentisse, come sono pronta a slanciarmi, e subito mi vedrai nuotare.*

*Lithika* a parte, l'epigramma litologico di Adeo è quello che più si concentra sulla figura dell'artista, arrivando a tratteggiare anche lo "stile" dell'intaglio. Come in tanti *lithika* posidippeï, l'attenzione è posta sulle mani (in questo caso al plurale) dell'incisore, le sue μαλακαὶ χεῖρες: esse, piuttosto che incidere sul berillo indiano i capelli della dea, ne hanno naturalisticamente "sciolto", "sparso" (ἀνῆκε v. 2) le chiome sulla superficie, come se libere da nastri e fermagli galleggiassero morbidamente ondegianti sull'acqua di berillo. I versi successivi si concentrano su altri dettagli del corpo di Galene, le labbra e i seni<sup>15</sup> in grado di spianare<sup>16</sup> e

---

15 Come nota BOARDMAN 1968, 32, l'insistenza su questi dettagli in *AP* IX, 544 esclude l'identificazione con Galene della figura femminile rappresentata su numerosi intagli evidentemente derivati da un famoso archetipo proposta da FURTWÄNGLER 1900, I, taf. XXXV, 13-15 e 17-19 e II, 171 (taf. XXXV, 13). Cfr. anche PLANTZOS 1999, 89-90 e nrr. 475-510 e PRIoux 2012. La presenza di una falce di luna su alcuni esemplari (e. g. corniola del II-I secolo a. C., collezione privata: BOARDMAN-SCARISBRICK-WAGNER-ZWIERLEIN DIEHL 2009, nr. 415) identifica la figura come Selene che emerge e scompare nel cielo, mentre un confronto con le testimonianze numismatiche la avvicina ad Anfitrite (SYDENHAM 1952, nr. 796).

16 Con λειοῦντα di Jacobs al posto del tradito πλείοντα. Discussione di altre proposte in

ammaliare il mare in tempesta. Il gioco del poeta è tutto fondato sulla metamorfosi incompleta della pietra nella dea, metamorfosi operata dall'artista che ha persuaso (ἀνέπεισε v. 1) la pietra ad assumere una nuova identità. La delicatezza dell'intaglio realizzato dalle mani di Trifone e la morbidezza con cui ha reso le forme del corpo di Galene concorrono direttamente ai poteri divini della nereide nel placare le acque del mare in tempesta. Il berillo, immobile, limpido e pacificato come l'acqua del mare<sup>17</sup> dalle labbra e dai seni di Galene<sup>18</sup> trattiene tuttavia geloso la bella divinità. La metamorfosi della pietra nel soggetto che vi è stato raffigurato non è dunque completa: il berillo è stato persuaso dall'artista a diventare la dea della bonaccia e parla dunque in prima persona come Galene<sup>19</sup>, ma la pietra mantiene comunque una propria identità distinta da quella del soggetto intagliato, tanto che essa è in grado di ostacolare la libertà della dea. Trifone ha infatti convinto il berillo a farsi Galene, ma non certo la vivace nereide a rassegnarsi all'immobilità della pietra. L'epigramma, come altri del ciclo litologico di AP IX, 746-754, ripete un felice *topos* dell'epigramma efrastico di opere d'arte: il soggetto raffigurato nel bronzo o nel marmo si allontanerebbe, vivo com'è, se solo la materia inerte nella

---

GIANGRANDE 1959, 372-373 e GOW-PAGE 1968, II, 12.

17 In NH XXXVII, 76 i più apprezzati tra i berilli sono appunto quelli *qui viriditatem maris puri imitantur*, probabilmente le acquamarine, la cui colorazione varia dall'azzurro pallido al verdazzurro intenso (DEVOTO-MOLAYEM 1990, 22).

18 PRIOUX 2015, 66 ipotizza che l'intaglio con Galene che pacifica i flutti richiami la propaganda tolemaica, che presenta nell'arte e nella letteratura i sovrani di Alessandria come dominatori dei mari e dei venti in grado di garantire sicurezza e prosperità ai naviganti (cfr. II. 2. 2).

19 Al v. 1 il berillo indiano coincide con Galene, perché l'artista l'ha persuaso a essere la dea. La pietra assume il più raro genere femminile al v. 5: ἡ λίθος è talvolta interscambiabile rispetto al maschile, ma spesso si riferisce a "some special stone", come il magnete o una pietra preziosa di vario tipo (*LSJ ad loc.*): cfr. Posidipp. 13, 1 AB (II. 3. 6. 2 *ad loc.*). In questo caso il femminile allude alla metamorfosi della pietra nella dea, della quale si sottolinea la femminilità esuberante nel corso dell'epigramma. Il berillo è Galene (v. 1), e tuttavia è altro da lei nel momento in cui, geloso, la pietra la imprigiona: si tratta forse di un'allusione al fatto che la figura intagliata al contempo è e non è la materia nella quale è raffigurata. L'immagine della dea, come quella di qualunque intaglio, è simultaneamente presenza e assenza, dal momento che essa esiste solo come sottrazione di materiale alla pietra. Il berillo non potrà mai possedere il corpo reale, tridimensionale, della bella divinità, ma solo la sua vuota mancanza. Le forme piene e tangibili di Galene, in cera, sfuggiranno alla pietra non appena realizzata l'impressione.



quale è realizzato o la base alla quale è ancorato non lo impedisse<sup>20</sup>. Ma, possiamo immaginare, per quanto la sua immagine intagliata non riuscirà a sfuggire all'abbraccio della pietra che la avvolge come l'acqua marina<sup>21</sup>, appena il suo corpo così sensualmente delineato dal poeta apparirà all'improvviso in positivo nella cera Galene riuscirà finalmente a nuotare libera via dal berillo davanti agli occhi del suo ammirato interlocutore (γνώση καὶ τάχα νηχομένην v. 6)<sup>22</sup>.

#### II. 4. 2 *Pascolo di iaspis*

Il fortunatissimo tema della raffigurazione artistica così "reale" che fuggirebbe se non ne fosse impedita dall'immobile materiale nel quale è effigiata viene declinato in tre epigrammi relativi a intagli dal medesimo soggetto (forse almeno idealmente lo stesso intaglio), una mandria di giovenche su una *iaspis* incastonata in un anello d'oro<sup>23</sup>. Si tratta evidentemente di una *iaspis* verde, la tipologia più diffusa secondo le fonti antiche<sup>24</sup>, particolarmente adeguata alla raffigurazione di una scena bucolica per il suo colore verde prato (**Fig. 70**)<sup>25</sup>.

---

20 PRIoux 2006, 134. Cfr. II. 4. 8.

21 Allude forse al momento in cui la gemma è pressata sulla cera: il corpo di cera di Galene è tenacemente schiacciato sul supporto e imprigionato dal berillo, che ne impedisce la fuga.

22 PLATT 2006, 249-250 osserva un simile gioco in un calcedonio azzurro con la figura di una bagnante accovacciata (Oxford, Ashmolean Museum, 1892. 1486, con ulteriori riferimenti a p. 257, n. 83): la sua figura impressa doveva sembrare "emergere" dall'"acqua" di calcedonio che fino a un attimo prima ne obliterava le forme.

23 La giovenca, tramite la celeberrima rappresentazione in bronzo di Mirone, è il simbolo del perfetto realismo dell'arte e delle possibilità letterarie di esprimerlo. SQUIRE 2010, 622-624 ritiene che le gemme poetiche di AP IX, 746, con 747 e 750, riproduca, amplificandola per sette o cinque volte, la vacca di Mirone. Tale gemma, che a sua volta verrà, almeno idealmente, replicata nella cera, creerebbe un gioco di riproduzioni alternativamente artistiche e poetiche potenzialmente infinite, legate a una sottile riflessione sul rapporto reciproco di poesia e arte e sul loro legame con la realtà concreta.

24 Cfr. I. 3. 3. 7.

25 Possiamo immaginare una gemma simile al calcedonio verde conservato a Malibu, Getty Villa (85. AN. 370.50, tardo I secolo a. C.: SPIER 1992, nr. 290), sulla cui superficie un pastore appoggiato al bastone e accompagnato da un cane osserva sotto i rami di un albero frondoso

I primi due epigrammi sono una variazione l'uno dell'altro o dipendono da un medesimo componimento<sup>26</sup>: per esaltare il realismo della scena raffigurata, si delinea una contrapposizione tra la vitalità della rappresentazione e il castone dell'anello, che imprigiona a un tempo la *iaspis* e, come un recinto d'oro, la viva mandria di giovenche. Tale elemento sarà sviluppato nella ricca *ekphrasis* dell'ametista con scena agreste delle *Etiopiche* di Eliodoro<sup>27</sup>.

Il primo epigramma, **AP IX, 746**, si deve a Polemone Re, forse da identificare con il secondo dei sovrani del Ponto di tale nome<sup>28</sup>:

Ἐπὶ βοῶν σφραγίδα βραχὺς λίθος εἶχεν ἴασπις

---

popolato da uccelli una capra che allatta il suo piccolo. Le scene bucoliche con pastori e caprai, spesso intagliate sul calcedonio verde per imitare il colore dell'erba e della vegetazione, si datano in particolare all'età flavia (HENIG 1974, I, 44).

26 La presenza alla fine di *AP IX, 747, 3* (Platone) del più ricercato *κρατεῖται* dove *AP IX, 746, 3* presenta *κέκλειται* farebbe propendere per la priorità del primo sul secondo (GOW-PAGE 1968, II, 401). I due epigrammi si distinguono per un dettaglio fondamentale, ovvero il numero degli animali raffigurati, rispettivamente sette in *AP IX, 746* e cinque in *AP IX, 747*. GOW-PAGE 1968, II, 401 ipotizzano che questo dettaglio indichi che i due epigrammi, nonostante lo strettissimo legame che intercorre fra loro, descrivano due pietre reali diverse per numero di giovenche. È altresì possibile che il numero delle giovenche non fosse di grande importanza per chi ha voluto rielaborare il modello (sia che l'uno si ispirasse all'altro sia che entrambi si rifacessero a un perduto archetipo), dal momento che la *pointe* della situazione riguarda la vivacità degli animali e la presenza di una mandria intera su di una piccola gemma: che le giovenche fossero cinque o sette poco cambiava ai fini del gioco letterario.

27 PLATT 2007, 92. Sull'*ekphrasis* di Eliodoro: II. 5. 1.

28 Polemone II regnò sul Ponto dal 37 al 63 d. C. Sulla questione, GOW-PAGE 1968, II, 401. PRIOUX 2015 immagina che il poeta-sovrano (uno dei due con tale nome) fosse autore di un ciclo di *lithika* (cfr. II. 2. 2, n. 42 e *infra* n. 90) di cui questo epigramma sarebbe la *sphragis* poetica (PRIOUX 2015, 69). A questo ciclo sarebbe appartenuto anche un altro epigramma di Polemone, *AP XI, 38*, un *memento mori* che accompagna un teschio circondato dalla panoplia dei poveri. Non è però sicuro che tale descrizione riguardi una gemma piuttosto che un recipiente metallico da banchetto, un bassorilievo o qualunque altra raffigurazione tridimensionale (τὸ γλύμμα, v. 5): la sarda disegnata e descritta nel Settecento dall'etruscologo fiorentino Anton Francesco Gori, che riporta di *AP XI, 38* non solo le parole pronunciate dal teschio ma anche quelle che le accompagnano (λέγει τὸ γλύμμα), è con ogni probabilità un falso, come nota la stessa PRIOUX 2015, 69-70 (cfr. anche PRIOUX 2006, 132, n. 14).

ὥς μίαν, ὥς πάσας ἔμπνοα δερκομένας.  
Καὶ τάχα κἄν ἀπέρεψε τὰ βοΐδια· νῦν δὲ κέκλειται  
τῇ χρυσῇ μάνδρῃ τὸ βραχὺ βουκόλιον.

*Un sigillo di sette giovenche recava la pietra minuta, una iaspis, come se fosse una sola, come se tutte fossero vive e vegete<sup>29</sup>. E forse le vacche sarebbero sfuggite via: ma ora la minuta mandria è stata rinchiusa nel recinto d'oro.*

Il secondo, **AP IX, 747**, è ascritto a Platone<sup>30</sup>:

Εἰκόνα πέντε βοῶν μικρὰ λίθος εἶχεν ἴασπις,  
ὥς ἤδη πάσας ἔμπνοα βοσκομένας.  
Καὶ τάχα κἄν ἀπέφευγε τὰ βοΐδια· νῦν δὲ κρατεῖται  
τῇ χρυσῇ μάνδρῃ τὸ βραχὺ βουκόλιον.

*Un'immagine di cinque giovenche recava la piccola pietra, una iaspis, come se tutte pascolassero palpitanti di vita. E forse le vacche sarebbero sfuggite: ma ora è trattenuta dall'aureo recinto la minuta mandria.*

Polemone e Platone giocano sull'opposizione tra grande e piccolo delle giovenche reali e di quelle incise sulla piccola pietra (**Figg. 71 a e b**)<sup>31</sup>. Il primo distico si apre

---

29 Il v. 2 presenta notevoli problemi interpretativi (specialmente per quanto riguarda ὥς μίαν), che hanno portato a diverse letture e correzioni del testo tradito: GIANGRANDE 1959, 375-376 e GOW-PAGE 1968, II, 401.

30 Forse lo stesso – sconosciuto – poeta altrove registrato come Platone il Giovane, al quale si deve l'epigramma seguente e AP IX, 751. Sull'epigrammista, forse da collocare attorno alla metà del I secolo d. C.: PAGE 1981, 82.

31 Un gioco presupposto, per esempio, da una corniola della fine del I secolo a. C. conservata a Cambridge (Fitzwilliam Museum, CG 224, HENIG 1994, 119, nr. 224) che HENIG 1994, X accosta agli epigrammi sulla *iaspis* della *Palatina*. All'interno del suo piccolo spazio (1, 7 x 1, 3 x 0, 25 cm), in un ambiente bucolico alluso da un cespuglio, ai lati dell'"imponente" massa di tre giovenche, presentate di profilo una davanti all'altra (il problematico ὥς μίαν, "come se fosse una sola", di AP IX, 746, 2? Cfr. *supra* n. 29), si affastellano tre arieti e una capra (?).

con una constatazione surreale: un βραχὺς λίθος / una μικρὰ λίθος contiene l'immagine di sette o cinque giovenche, tanto realistiche che sembrano reali (e quindi enormi rispetto alla gemma). Nel secondo la mandria, tanto "viva" da poter sfuggire, è diventata τὸ βραχὺ βουκόλιον, costretta alle (effettive) piccole dimensioni da un recinto che è in realtà il piccolo castone d'oro che stringe quel minuscolo spazio di erba minerale.

Il terzo epigramma sulla *iaspis* con le giovenche si deve ad Archia<sup>32</sup> (**AP IX, 750**):

Τὰς βοῦς καὶ τὸν ἴασπιν ἰδὼν περὶ χειρὶ δοκῆσαις  
τὰς μὲν ἀναπνεΐειν, τὸν δὲ χλοηκομέειν.

*Vedendo le giovenche e lo iaspis alla mano ti sembrerà che queste respirino, che quello sia adorno d'erba.*

Archia abbandona sia il tema del contrasto tra la grandezza dei soggetti raffigurati e la piccolezza della pietra sia l'elemento della fuga impedita dal recinto-castone. Il realismo dell'intaglio è limitato all'aspetto vivo degli animali e al colore verde della materia litica sulla quale è incisa la scena agreste, e lo *iaspis* (qui maschile) sembra il prato verde di erba nel quale pascolano le giovenche.

I tre epigrammi (o i loro eventuali modelli) dovevano essere noti all'anonimo poeta che li rielaborò in un unico componimento poi confluito nella silloge nota come *Epigrammata Bobiensia*<sup>33</sup> (**Epigr. Bob. 18**):

*In gemmam signatoriam*

Vaccarum septem effigies cava signat iaspis,  
pascentes viridum gramen ut esse putes.

Forsitan et fugiant tereti de margine gemmae,

---

32 Tra la *Palatina* e la *Planudea* si registrano trentasette epigrammi attribuiti a poeti di nome Archia, e almeno cinque autori omonimi sono ricordati dalle fonti: nella maggior parte dei casi, *AP IX, 750* incluso, non è possibile distinguere a quale di questi il componimento vada attribuito (sulla questione: GOW-PAGE 1968, II, 432-435).

33 Sulla genesi e le specifiche caratteristiche degli *Epigrammata Bobiensia*: NOCCHI 2016, 3-38 e *supra* n. 1.

ni prodire foras aurea saepta vetent.

*Una iaspis intagliata sigilla con l'immagine di sette giovenche, così che tu creda che mangino al pascolo l'erba verdeggiante. E forse sfuggirebbero dal bordo levigato della gemma, se gli aurei recinti non impedissero loro di uscirne fuori.*

L'epigramma segue da vicino i componimenti di Polemone e Platone (con la variante delle sette giovenche), accogliendo al secondo verso il riferimento al pascolo di Platone piuttosto che quello alla vitalità degli animali di Polemone: le giovenche sfuggirebbero dal bordo levigato<sup>34</sup> della gemma, se il castone-recinto non lo impedisse. Dall'epigramma di Archia si coglie il riferimento al lettore / spettatore, che è direttamente coinvolto nella meraviglia della vivificazione della mandria, e all'erba di diaspro verdeggiante (τὸν δὲ χλοηκομέειν / *viridum gramen*).

#### II. 4. 3 *Ametiste ubriache*

Due epigrammi del ciclo litologico del nono libro giocano sulla credenza che vuole l'ametista un antidoto contro l'ebbrezza<sup>35</sup>, contrapponendo le portentose proprietà del minerale e il soggetto inciso su di esso.

Come si è accennato in precedenza, **AP IX, 752** è attribuito nell'*Anthologia* alternativamente ad Asclepiade o ad Antipatro di Tessalonica:

Εἰμὶ Μέθη τὸ γλύμμα σοφῆς χερός, ἐν δ' ἀμεθύστω  
γέγλυμμαι· τέχνης δ' ἡ λίθος ἄλλοτρή.

34 Per *tereti* (Cazzaniga) riferito a *marginē* piuttosto che *teretis* (Munari) riferito a *gemmae* (*terete* ms.): NOCCHI 2016, 147.

35 *NH* XXXVII, 124 riporta questa credenza, relegandola però tra le sciocche superstizioni dei Magi (su questo passo: III. 2. 2). Cfr. anche Nonn. *D.* XII, 381. Essa era evidentemente legata alla somiglianza cromatica con il vino (*NH* XXXVII, 121 e Thphr. *Lap.* 31): Plu. *Quaest. conv.* 647b-c infatti, confutando questa proprietà dell'ametista e dell'omonima pianta, ritiene che il loro nome sia dovuto solo al colore, che assomiglia a quello del vino diluito.

ἀλλὰ Κλεοπάτρης ἱερὸν κτέαρ· ἐν γὰρ ἀνάσσης  
χειρὶ θεὸν νήφειν καὶ μεθύουσαν ἔδει.

*Sono Ebbrezza, incisione di mano sapiente, ma sono stata intagliata nell'ametista: all'arte ostile la pietra. Ma di Cleopatra sono sacro possesso: al dito di una regina, infatti, anche una dea, pur ebra, doveva essere sobria.*

Lo scherzo ossimorico dell'“ametista ubriaca” non è esclusivo della letteratura<sup>36</sup>, e nelle testimonianze archeologiche l'accostamento tra ametista e soggetti dionisiaci vanta una ricca documentazione. Quanto a Methe, possiamo forse immaginarla impegnata a bere da un recipiente, come fu dipinta da Pausia nella *tholos* dell'Asklepieion di Epidauro<sup>37</sup> e come appare su alcune incisioni, di frequente realizzate proprio su ametiste (**Fig. 72**)<sup>38</sup>.

Non c'è accordo sull'attribuzione di AP IX, 752 ad Asclepiade di Samo<sup>39</sup> o ad Antipatro di Tessalonica<sup>40</sup>, e la critica si divide equamente tra i sostenitori della

---

36 Oltre alle riprese latine (su cui *infra*), Mart. XIV, 154 rielabora il tema a proposito delle *lanae amethystinae* (un particolare tipo di porpora ricordato anche in NH IX, 139 e XXI, 45): *ebria Sidoniae cum sim de sanguine conchae, / non video, quare sobria lana vocer.*

37 Paus. II, 27, 3: il volto di Methe era visibile nella trasparenza della *phiale* di vetro dalla quale stava bevendo. Methe compariva al fianco di Dioniso e di un satiro in un gruppo bronzeo di Prassitele (NH XXXIV, 69) e la sua figura colta nell'atto di versare da bere a Sileno era raffigurata nel santuario di quest'ultimo a Elea (Paus. VI, 24, 8).

38 FURTWÄNGLER 1900, II, 209 e pl. 43, fig. 59. L'iconografia di Methe nella glittica è solitamente riconosciuta in una figura stante raffigurata di tre quarti, nuda a eccezione di un mantello e in tutto simile a una Menade, che beve da una larga *phiale* sorretta con entrambe le mani, effigiata su gemme di diverso materiale (vari esempi in KOSSATZ DEISSMANN 1992). È abbinata all'ametista, come nell'epigramma di Asclepiade / Antipatro, per esempio in un esemplare parigino (BnF, Cabinet des médailles, 58.1432bis). Le gemme con tali raffigurazioni si datano tra il I secolo a. C. e il III secolo d. C.: KOSSATZ DEISSMANN 1992, 564.

39 Su Asclepiade di Samo: GOW-PAGE 1965, II, 114-118.

40 Su Antipatro di Tessalonica: GOW-PAGE 1968, II, 18-21.

coppia Asclepiade - Cleopatra di Macedonia<sup>41</sup> e Antipatro – Cleopatra Selene<sup>42</sup>. Per entrambe le regine sarebbe certo stato vantaggioso suggerire una connessione con il mondo di Dioniso, e un sigillo colore del vino con l'effigie di Methe sarebbe stato adeguato per gli intenti propagandistici di ambedue le sovrane<sup>43</sup>.

Se il componimento fosse di Asclepiade, esso sarebbe il più antico epigramma litologico della *Palatina* e si aggiungerebbe ai *Lithika* del contemporaneo Posidippo come unici esemplari sopravvissuti della poesia di gemme di piena età ellenistica. Se *AP IX*, 752 risalisse all'epoca dei *Lithika*, da una parte avremmo la prova che l'epigramma di gemme non era esclusivo del poeta di Pella, sebbene forse a questi particolarmente legato<sup>44</sup>. Dall'altra, avremmo un prezioso – seppure unico – termine di paragone per evidenziare i caratteri propri dei *Lithika* di Posidippo rispetto ad altri modi di fare poesia di gemme a lui contemporanei (o forse anche di poco antecedenti).

Come nell'epigramma di Adeo, il poeta riflette in maniera esplicita sul rapporto tra arte e materia, seppure tale riflessione sia infine sottomessa all'intento encomiastico nei confronti della regina Cleopatra. L'incisore di *AP IX*, 752 possiede una σοφή χεῖρ, un'abilità tecnica frutto di esperienza e grande capacità che ha impiegato nella realizzazione del γλύμμα con Methe (del resto, la sua Methe è addirittura in grado di parlare!). Ma, nonostante questo, la dea è stata intagliata nell'ametista (ἐν δ' ἀμεθύστῳ v. 1). L'artista sapiente di Asclepiade / Antipatro, se possiede la χεῖρ dell'incisore di Pegaso del quattordicesimo *lithikon*, non ne

---

41 GOW-PAGE 1965, II, 148; GALLI CALDERINI 1982, 267; GUTZWILLER 1995; SENS 2011, 301-302.

42 CAMERON 1990, 292-294; DI MARCO 2000; ARGENTIERI 2003, 196-199. LELLI 2004b, 129, n. 6 e 14. n. 14 attribuisce l'epigramma ad Antipatro, riconoscendovi le tracce di quell'interesse magico-superstizioso per le pietre preziose assente in Posidippo e invece così frequente negli epigrammi litologici tardoellenistici e imperiali. Per il punto della situazione sulle due possibilità di attribuzione: PRIOUX 2010b.

43 Qualora l'attribuzione corretta sia quella ad Antipatro, l'associazione di Cleopatra Selene con la pietra a tema dionisiaco potrebbe sottendere una volontaria appropriazione, da parte della regina di Mauretania, dei temi preferiti dal padre, Marco Antonio (PRIOUX 2015, cfr. *infra* n. 90), mentre il legame di Cleopatra di Macedonia con il mondo dionisiaco espliciterebbe il suo rapporto con l'illustre fratello, novello Dioniso (GUTZWILLER 1995, 394-395).

44 Sull'ipotesi di un Posidippo *lithikographos*: II. 3. 5.

condivide il νοῦς, poiché ha scelto per Methe una pietra assolutamente inappropriata, anzi, la più inappropriata fra tutte, che nega nel nome e nell'effetto la personalità del soggetto intagliato, contraddicendone di fatto l'esistenza sebbene la dea sia tanto concreta e viva da rivolgersi al lettore. La *materia* (λίθος<sup>45</sup>) è estranea e nemica rispetto all'*ars* (τέχνη).

Ma l'ultimo distico ristabilisce l'ordine e riscatta il νοῦς dell'artista: l'*impasse* ontologica viene superata dalla sovranità di Cleopatra, che quasi *dea ex machina* è in grado non "solo" di piegare una dea (θεός) ma anche di riconciliare l'arte con la materia. Alla fine sarà la pietra a trionfare, e in onore dell'ἄνασσα Cleopatra, della quale è sacro possesso<sup>46</sup>, la dea Methe accetterà di vedere sviliti i suoi poteri e la sua stessa essenza, e si vedrà forzosamente ristabilito l'equilibrio tra arte e materia perfettamente realizzato dalla *iaspis* color cielo nella quale vola imbizzarrito il Pegaso di Posidippo.

Il contrasto tra la pietra anti-ebbrezza e il soggetto dionisiaco è delineato anche in **AP IX, 748**, ascritto a Platone il Giovane. Qui è Dioniso in persona a parlare, inciso sull'ametista, e il dio oppone il proprio potere inebriante a quello della pietra, in una gara dall'esito ancora incerto in mancanza dell'intervento superiore di una regale Cleopatra: sarà Dioniso a rinunciare all'essenza stessa della sua divinità o stavolta sarà l'ametista a stravolgere la sua più intima natura ubriacandosi?

Ἄ λίθος ἔστ' ἀμέθυστος, ἐγὼ δ' ὁ πότας Διόνυσος·  
ἢ νήφειν πείσει μ' ἢ μαθέτω μεθύειν.

*La pietra è ametista, ma io sono Dioniso, il bevitore: o mi persuaderà a rimanere sobrio oppure impari lei a ubriacarsi.*

---

45 Anche in questo caso femminile: *supra* n. 18.

46 L'imperfetto ἔδει del v. 4, che è parso sospetto a GOW-PAGE 1965, II, 149, potrebbe forse indicare che l'anello descritto *era* appartenuto a Cleopatra nel passato, mentre ora, quando il poeta lo descrive, si trova in possesso di un'altra persona (un sovrano?) o, forse, è custodito in un santuario dove la regina l'ha dedicato. GALLI CALDERINI 1982, 266 immagina invece che l'epigramma sia stato composto per accompagnare il dono della pietra alla regina macedone, mentre GUTZWILLER 1995, 394 ritiene che sia stata Cleopatra (di Macedonia) stessa a commissionare per sé un tale sigillo, così carico di significati dinastici e politici.



Anche in questo caso tra gli *Epigrammata Bobiensia* si trova una libera rielaborazione dell'epigramma<sup>47</sup>, opera di un anonimo autore (forse il medesimo della rielaborazione sulla *iaspis*?). **Epigr. Bob. 20** vivacizza la situazione delineata nell'epigramma della *Palatina* introducendo un interlocutore e trasformando il monologo in un dialogo<sup>48</sup>:

*Amethystus gemma.*

"Quis lapis hic?" "Amethystus". "At hic?" "Ego potor Iacchus.  
ambo Indi, verum viribus impariles:  
ille mei laticis iactat se vincere vires,  
ast ego potantes ebrificare mero.  
Quin igitur discat de me lapis ebrius esse,  
aut doceat, quare sobrius esse queam!"

*"Che pietra è questa?" "Ametista". "E costui?" "Io sono il bevitore Iacco. Entrambi indiani, certo diversi nelle capacità: quella si vanta di vincere i poteri del mio succo, ma io di ubriacare quelli che bevono con il vino puro. Dunque impari da me la pietra a essere ebbra, oppure mi insegni, in che modo potrei essere sobrio!"*

Rispetto al distico di Platone, l'anonimo epigrammista ha ampliato e chiarito i motivi del contrasto tra l'ametista e il dio del vino, con l'ulteriore aggiunta della comune origine indiana della pietra e del dio che vi è raffigurato: si tratta forse di un accorgimento necessario per rendere esplicito il contrasto tra Dioniso e l'ametista, la cui "sobrietà" innata risultava forse meno immediatamente comprensibile in una tarda<sup>49</sup> rielaborazione latina.

L'epigramma successivo (**Epigr. Bob. 21**), forse derivato da un perduto originale greco<sup>50</sup>, gioca ancora sul medesimo tema. In questo caso, come nell'epigramma

---

47 Sui rapporti tra i due componimenti: LAUSBERG 1982, 212-213.

48 Un commento stilistico dell'epigramma in NOCCHI 2016, 151-153.

49 Così suggeriscono termini di tarda diffusione come *impariles* (NOCCHI 2016, 152)

50 LAUSBERG 1982, 212-213. Sull'epigramma: NOCCHI 2016, 154-155.

sulla Methe di Cleopatra, è coinvolta anche la figura dell'incisore, direttamente interpellato e invitato a realizzare l'effigie di Dioniso coronato di pampini (**Fig. 73**)<sup>51</sup> su un altro tipo di gemma per evitare un contrasto ontologico insanabile.

*Aliud*

Scalpsit Prometheus in amethysto Liberum  
hedera sequaci potum inumbrantem caput.  
Tolle hoc toreuma, scalptor, in gemmam alteram,  
nam ferre gemma sobria ebrium nequit.

*Prometeo intagliò nell'ametista Libero, che adombra d'edera rampicante il capo ebbro. Cesella questo rilievo, incisore, su un'altra gemma, infatti una gemma sobria non può portare un ebbro.*

L'incisore Prometeo, venendo clamorosamente meno all'aulico nome che lo fa incarnazione stessa della scaltrezza, è stato davvero poco previdente nel raffigurare Dioniso sull'ametista, poiché non ne ha rispettato le imprescindibili qualità naturali. La mancanza di *voûç* di Prometeo non può essere riscattata dal miracolo che Cleopatra ha compiuto con la sua Methe, e l'artista è invitato a scegliere una gemma differente.

#### II. 4. 4 *Relazioni pericolose*

Il rapporto e l'opposizione tra intaglio e materia litica è sviluppato da Platone il Giovane in un ulteriore componimento, dedicato in questo caso a un sigillo di "giacinto"<sup>52</sup> (**AP IX, 751**):

---

51 Un busto di Dioniso coronato di foglie di vite inciso su un'ametista databile al I-II secolo d. C. è conservato a New York, Metropolitan Museum of Art, 49.21.1 (RICHTER 1956, 76-77, nr. 322).

52 BALL 1950, 294-295 sulla base di *NH XXXVII*, 125 e di altre testimonianze antiche identifica il giacinto con il moderno zaffiro (corindone blu) mentre DEVOTO-MOLAYEM 1990, 114 riconoscono ipoteticamente nello *hyacinthus* pliniano una varietà di zircone. ROSATI *apud*

Ἄ σφραγὶς ὑάκινθος· Ἀπόλλων δ' ἔστιν ἐν αὐτῇ  
καὶ Δάφνη. Ποτέρου μᾶλλον ὁ Λητοῖδας;

*Il sigillo è un giacinto: ma sopra c'è Apollo, con Dafne. A chi dei due appartiene di più il figlio di Latona?*

In questo caso, l'opposizione tra materia e soggetto dell'intaglio riguarda il nome della pietra, che il giacinto condivide con lo sfortunato giovane amato da Apollo. La pietra giacinto è collegata solo indirettamente al Giacinto del mito, poiché il tramite tra i due è il fiore omonimo che Apollo fa nascere dal sangue del giovane per eternarne la memoria<sup>53</sup>:

Multum ab hac distat hyacinthos, ab vicino tamen colore descendens. Differentia haec est, quod ille emicans in amethysto fulgor violaceus diluitur hyacintho primoque aspectu gratus evanescit, antequam satiet, adeoque non inplet oculos, ut paene non attingat, marcescens celerius nominis sui flore.

*Molto si distingue da questa (sc. l'ametista) il giacinto, pur derivando da un colore vicino. La differenza è questa, che quel fulgore violaceo che brilla nell'ametista, nel giacinto è diluito e, piacevole al primo sguardo, svanisce prima di saziare, e a tal punto non riempie gli occhi che quasi non li raggiunge, appassendo più velocemente del fiore con il suo nome<sup>54</sup>.*

---

CONTE 1988, 819, n. 125.1 ipotizza che Plinio possa riferirsi a zaffiri e/o ad ametiste di colore slavato.

53 Tra le numerose attestazioni del mito, la più celebre è quella di *Ov. Met. XI*, 162-219. Il rapporto tra il fiore e il giovinetto prematuramente scomparso è particolarmente stretto poiché, in alcune versioni, sul fiore (un giglio purpureo) nato dal sangue di Giacinto Apollo appose il nome del ragazzo (e. g. *Lact. Plac. fab. Ov. X*, 5). In in altri casi la scritta intuibile sui petali è spiegata come un lamento, come nelle *Metamorfosi*, e il medesimo fiore spunterà anche dal sangue di Aiace: per lui le lettere AI AI varranno come iniziale del nome (e. g. *Ov. Met. XI*, 206-208 e *XIII*, 397-398 e *NH XXXVII*, 66). Sull'identificazione del fiore di Aiace (e Giacinto) con la speronella (*Delphinium ajacis*): BOARDMAN 2004, 111-112.

54 *NH XXXVII*, 125.

Nell'epigramma di Platone, il legame sottinteso della pietra con il fiore nato da Giacinto richiama anche la metamorfosi botanica della "rivale" Dafne intagliata sulla pietra, e l'opposizione è a un tempo tra due amanti e tra due piante. La pietra ha il colore del fiore di Giacinto e, quindi, del sangue che è sgorgato dalla sua ferita mortale, prova tangibile del tragico esito della relazione con Apollo. Si allude così anche alla conclusione, ugualmente tragica, della (mancata) *liaison* del dio con Dafne, direttamente raffigurata sulla pietra<sup>55</sup>. Apollo è intrappolato in una situazione imbarazzante e grottesca, e non si sa se appartenga di più a Dafne che sta inseguendo spinto dalla passione o alla pietra, del medesimo colore del sangue dell'amato, che lo porta inciso su di sé<sup>56</sup>.

#### II. 4. 5 *Fuoco su fuoco*

Inframmezzato agli epigrammi del piccolo ciclo litologico del nono libro compare anche un distico attribuito a Enomao<sup>57</sup>, nel quale non si esplicita la materia nella quale è realizzato l'oggetto descritto (**AP IX, 749**)<sup>58</sup>:

---

55 L'episodio ha goduto di una certa fortuna iconografica, che coinvolge marginalmente anche la glittica: una corniola databile al II secolo d. C. (Hannover, Museum August Kestner, k 518 (SCHLÜTER-PLATZ HORSTER-ZAZOFF 1975, 282, nr. 1533) presenta le figure di Apollo e Dafne, nel corso della sua metamorfosi, tra le quali si interpone quella della *tyche* di Antiochia. Quanto a Giacinto, si contano numerose attestazioni glittiche greche ed etrusche del giovinetto trasportato dai cigni del suo amante divino (molti esempi in VILLARD-VILLARD 1990), mentre tra i vari giovani discoboli anonimi, l'amato di Apollo è identificato da un'iscrizione su un niccolo oggi a Londra (British Museum, 1859,0301.109, I-III secolo d. C.). La tragica conclusione della vicenda è forse da riconoscere su uno scarabeo etrusco del IV secolo a. C., dove un giovane si china in avanti mentre una pioggia di sangue stilla dal suo capo fino a terra, dove giace il disco che l'ha colpito (Londra, British Museum, 1865,0712.65).

56 Un'analisi stilistica dell'epigramma - la cui costruzione sottolinea la scomoda posizione di Apollo preso tra i due amanti - in LAUSBERG 1982, 213-214 e PRIOUX 2006, 136-137, n. 31.

57 Nulla si conosce di questo poeta, al quale è attribuito quest'unico epigramma. In base alla cronologia degli epigrammisti che seguono e precedono il componimento, PAGE 1981, 73 ipotizza che l'epigramma non sia successivo alla metà del I secolo d. C.

58 Sulla struttura dell'epigramma: LAUSBERG 1982, 214-215.

Ἐν κυάθῳ τὸν Ἔρωτα τίνας χάριν; ἀρκετὸν οἶνω  
αἴθεσθαι κραδίην· μὴ πυρὶ πῦρ ἔπαγε.

*Su una tazza Eros: per quale motivo? È sufficiente accendere il cuore con  
il vino, non aggiungere fuoco al fuoco.*

Incerto è il materiale in cui è stata ricavata la coppa decorata con la figura di Eros<sup>59</sup>. Il compilatore evidentemente riteneva, a torto o a ragione, che la coppa fosse stata intagliata in un minerale prezioso, come murra e cristallo. Certo l'epigramma gioca, come quelli che lo precedono e lo seguono, sul trito tema dell'opposizione – anzi in questo caso, della pericolosa coincidenza di effetti – tra il soggetto e la materia nel quale è stato raffigurato: in questo caso però la materia chiamata in causa è quella che il recipiente è destinato a contenere, il vino. Al potere dell'inebriante bevanda andrà a sommarsi a quello del soggetto raffigurato, il dio dell'amore, con il rischio di una pericolosa overdose di fuoco per chi berrà dalla coppa.

#### II. 4. 6 *Pietra liquida*

Con un notevole salto cronologico, il ciclo litologico del nono libro della *Palatina* si conclude con due epigrammi di Claudiano dedicati a un cristallo che intrappola una goccia d'acqua<sup>60</sup> (**AP IX, 753 e 754**):

Χιονέη κρύσταλλος ὑπ' ἀνέρος ἀσκηθεῖσα  
δειξεν ἀκηρασίῳ παναίολον εἰκόνα κόσμου,  
οὐρανὸν ἀγκὰς ἔχοντα βαρύκτυπον ἔνδοθι πόντον.

---

59 Nessun aiuto dal lemma introduttivo: εἰς Ἔρωτα ἐν καυκίῳ γεγλυμμένον. Si trattava evidentemente di una coppa di piccole dimensioni, il che rende più accettabile una sua eventuale realizzazione in un minerale prezioso.

60 Il lemma di AP IX, 753 recita εἰς κρύσταλλον ἔνδον ὕδωρ ἔχουσαν, e quello del successivo epigramma εἰς τὸ αὐτό: secondo WALTZ-SOURY 1974, 158, n. 3 il secondo lemma sarebbe erroneo, poiché il corrispondente epigramma si riferirebbe a un blocco di ghiaccio e non a un cristallo.

*Il niveo cristallo lavorato da un uomo mostra la variegata immagine del cosmo incorrotto, il cielo che abbraccia dentro di sé il mare risonante.*

Εἶπ' ἄγε μοι, κρύσταλλε, λίθῳ πεπυκασμένον ὕδωρ  
τίς πῆξεν; – “Βορέης.” – Ἡ τίς ἔλυσε; – “Νότος.”

*Suvvia, dimmi, cristallo, acqua coperta di pietra, chi ti solidificò? - “Borea”  
- E chi ti sciolse? - “Noto”<sup>61</sup>.*

A tali tematiche Claudiano dedicò altri sette epigrammi in latino raccolti nei *Carmina minora* (33-39, *de crystallo cui aqua inerat*): essi presentano altrettante variazioni sul tema di questo *mirabile* che dovette davvero colpire l’immaginazione del poeta<sup>62</sup>.

Il blocco di cristallo, formato dalla pietrificazione dell’acqua sotto l’azione del freddo<sup>63</sup>, ha sorprendentemente trattenuto al suo interno una goccia del suo stato precedente. Il tema è sviluppato secondo diverse modalità nei nove epigrammi. Negli epigrammi latini, si sottolinea la straordinarietà di quel “difetto” che svela il fenomeno trasformativo, rendendo quella *gemma ... mobilis*<sup>64</sup> apparentemente imperfetta più preziosa delle altre. Claud. *Carm. min* 39 sottolinea come questo oggetto, ancorché lasciato intatto e privo di lavorazioni artistiche, superi i beni preziosi del Mar Rosso<sup>65</sup>, mentre *AP IX*, 753 presenta il cristallo – il medesimo in un momento successivo, o un secondo esemplare – lavorato dalla mano dell’uomo e trasformato in un vero oggetto d’arte. Grazie a questa ulteriore trasformazione

61 CAMERON 1970, 13 propone una diversa interpunzione per il secondo verso dell’epigramma, τίς πῆξεν Βορέης, ἢ τίς ἔλυσε Νότος; riproponendo così anche nel distico greco la tematica di Claud. *Carm. min* 34 (*qua frigora arte torpuit e quo liquefacta Noto*). Anche in *AP IX*, 754 il poeta si interrogherebbe su come possa rimanere acquoso il centro della sfera mentre la parte più esterna si è solidificata.

62 CAMERON 1970, 12-14. Per un’analisi del “ciclo” formato dagli epigrammi claudiane dei *Carmina minora* e della *Palatina*: LAURENS 1985 e 1986.

63 *E. g.* Sen. *Nat.* III, 25, 12 e *NH XXXVI*, 161 e *XXXVII*, 23.

64 Claud. *Carm. min.* 34, 7.

65 *Marmoreum ne sperne globum: spectacula transit / regia nec rubro vilior iste mari. / Informis glacies, saxum rude, nulla figurae / gratia, sed raras inter habetur opes.*

attuata dall'artista, la gemma che già somma in sé pietra e acqua acquisisce una terza dimensione, quella celeste, e si fa così immagine dell'intero cosmo e della sua varietà<sup>66</sup>.

#### II. 4. 7 *Aritmica grazia*

Al di fuori del ciclo litologico del nono libro della *Palatina* rimane un componimento dedicato a una materia litica (apparentemente) non trasformata in oggetto d'arte. Si tratta di un distico anonimo (**AP IX, 695**) che celebra la bellezza di una non meglio identificata λίθος.

Ὅρας, τὸ κάλλος ὅσον ἐστὶ τῆς λίθου,  
ἐν ταῖς ἀτάκτοις τῶν φλεβῶν εὐταξίαις.

*Vedi quant'è grande la bellezza della pietra, nei begli ordini disordinati  
delle venature.*

La ποικιλία bizzarra delle marezzature dell'anonima pietra è ciò che la rende degno oggetto di un *lithikon*, e l'occhio si bea a seguirne le forme sinuose e apparentemente ordinate scoprendone con piacevole sorpresa le inaspettate deviazioni. Il lemma introduttivo ci informa che l'epigramma è εἰς λίθον ἀκοίτωνον<sup>67</sup>, un oscuro termine che probabilmente adombra una scorretta traslitterazione di (*marmor*) *aquitenum*<sup>68</sup>: assieme a *celticum*, questo termine è il nome antico del *bianco e nero antico*, una pregiata breccia dalle contrastanti marezzature bianche e nere (**Fig. 74**) proveniente dalle cave di Aubert. Se il lemma coglie nel segno, possiamo supporre una datazione piuttosto tarda per l'epigramma, almeno posteriore all'età costantiniana. La pietra in questione viene difatti sfruttata solo a

---

66 WALTZ-SOURY 1974, 158, n. 2 ipotizzano che il blocco di cristallo sia stato trasformato in una sfera con raffigurazioni delle costellazioni, riempito d'acqua all'interno. In Orph. H. IV, 7 l'aggettivo παναίολος è difatti riferito al cielo variegato di stelle.

67 Ἀκοίτωνον Pl.

68 WALTZ-SOURY 1974, 266.

partire da quell'epoca, e viene impiegata per colonne e rivestimenti nelle architetture tardoantiche e bizantine di Roma, Ravenna, Venezia, Costantinopoli e altri centri<sup>69</sup>, godendo anche di una discreta fortuna nelle *ekphraseis* letterarie. Paolo Silenziario quanto al *marmor celticum / aquitanum* che impreziosisce Santa Sofia, descrive tali pietre ὄσσα τε Κελτικὴ ἀνεῖχε βαθυκρύσταλλος ἐρίπνη / χρωτὶ μέλαν στίλβοντι πολὺ γλάγος ἀμφιβαλοῦσα / ἔκχυτον, ἧ κε τύχησιν, ἀλώμενον ἔνθα καὶ ἔνθα<sup>70</sup>, mettendone in luce il disordine delle mazzature e il marcato contrasto cromatico bianco-nero, dall'intensa brillantezza<sup>71</sup>. Il *bianco e nero antico* presenta però clasti scuri dalle forme più disparate all'interno di un reticolo bianco – appunto come candido latte versato che si spande errando su un fondo nero brillante – che poco si presta a essere descritto come φλέβες (v. 2). La compresenza dicotomica di ordine e disordine evidenziata nell'epigramma sembrerebbe inoltre suggerire l'aspetto di quelle lastre lapidee tagliate a allestite “a libro” che caratterizzano la decorazione architettonica a partire dall'età tardoantica e che sono più volte descritte nelle fonti letterarie, dove si celebrano le figure che appaiono tra le venature rese artificialmente simmetriche<sup>72</sup>. Si tratta di una tecnica solitamente impiegata nei rivestimenti di marmo proconnesio, che proprio grazie alle sue venature (le φλέβες del v. 2?) ben si presta a questo gioco di ordine nel disordine.

#### II. 4. 8 *Il genere “lithika”*

Ai nostri occhi, dal punto di vista quantitativo (e qualitativo), i *Lithika* di Posidippo possono apparire in una posizione assolutamente predominante rispetto agli altri epigrammi litologici conservati, ed è facile essere portati a credere che Posidippo sia stato l'iniziatore del genere e il modello al quale hanno guardato tutti i poeti “di

69 Sul *bianco e nero antico* e sul suo uso nell'antichità: GNOLI 1988<sup>2</sup>, 168-170 e MARCHINI *apud* BORGHINI 1992, 154-156.

70 Paul. Sil. *Descr. Soph.* 637-639.

71 Evidenziata anche, tre secoli dopo, da Costantino Rodio nella sua descrizione della chiesa dei Santi Apostoli: Ἀκυτανῆς τὴ πλάκας ἠγλαισμένους (*Descr. Ap.* 660).

72 Sul fascino esercitato da tale tecnica decorativa: IV.



gemme” successivi.

Tuttavia, come si è precedentemente accennato<sup>73</sup>, sebbene rispetto alle altre sezioni del papiro di Milano i *Lithika* contino il maggior numero di riprese nella poesia dei secoli successivi, queste si annoverano al di fuori dei componimenti litologici della *Palatina* e in generale della poesia epigrammatica<sup>74</sup>. La quasi totalità dei (pochissimi) riecheggiamenti dei *Lithika* provengono infatti dal poema geografico di Dionigi Periegeta e dalle *Dionisiache* di Nonno, entrambi estranei alla letteratura propriamente “di gemme” sebbene opera di autori particolarmente sensibili al fascino delle pietre preziose<sup>75</sup>.

Per quanto riguarda la letteratura latina, non si sono riscontrate riprese dirette dei *Lithika* di Posidippo nemmeno nei testi precedentemente analizzati a proposito del “sistema simbolico” romano delle pietre preziose: grazie al “Nuovo” Posidippo è stato possibile solo svelare l’esistenza in età ellenistica di un interesse letterario per le gemme al quale i poeti latini avrebbero potuto genericamente ispirarsi, specialmente per quanto concerne il valore della gemma come metafora poetica<sup>76</sup>.

L’impressione generale è che i *Lithika* di Posidippo abbiano continuato a essere letti e conosciuti per lunghi secoli dopo la stesura del papiro di Milano (si pensi alla citazione di Posidipp. 15 AB da parte di Tzetzes) e che siano stati un punto di riferimento per i (pochi) poeti interessati a vario titolo alla descrizione di pietre preziose, ma che minore o nulla influenza diretta abbiano avuto sui componimenti del medesimo genere “*lithika*”.

Ma, sebbene manchino reminiscenze dirette, a livello più generale, per quanto riguarda la rappresentazione delle pietre preziose e l’interazione tra *ars* e *materia*,

---

73 Cfr. II. 3. 5.

74 Rilevate e analizzate da MAGNELLI 2004a.

75 Sui *Lithika* di Dionigi: I. 3. 3. 7, n. 373 (per i rapporti tra Dionigi e Posidippo anche LIGHTFOOT 2014, 154). Sulle gemme nelle *Dionisiache*: FRANGOULIS 2003.

76 HUTCHINSON 2002 individua come punti di contatto tra i *Lithika* e la poesia latina l’accento posto sull’origine esotica delle pietre, l’accostamento preferenziale e fortemente fisico tra gemme e figure femminili e, specialmente, il valore metapoetico della gemma. Quest’ultimo aspetto è indagato da PETRAIN 2005 a proposito della raffinata *querelle* tra Augusto e Mecenate, il componimento moralizzante di Publilio-Petronio e gli epigrammi di Marziale dedicati alla poesia di Stella. Per tutti questi componimenti in particolare I. 2. 8-9 (per Publilio anche I. 3. 2. 4, n. 113).

gli epigrammi litologici successivi sviluppano i medesimi temi dei *Lithika*? Ne prediligono altri? È possibile ricostruire i caratteri di un genere “*lithika*” rispetto agli epigrammi dedicati a opere d’arte di diversa tipologia?

Dalla breve analisi degli epigrammi litologici del nono libro della *Palatina* sono già emersi alcuni caratteri che delineano un approccio alle pietre preziose in parte differente rispetto a quello di Posidippo: innanzitutto, tutti gli epigrammi di gemme dell’*Anthologia* inscenano un rapporto, quasi sempre antagonistico, tra la pietra e il soggetto intagliato, tra la *materia* e l’*ars*. La figura dell’artista è in alcuni casi esplicitamente delineata, e sua è la responsabilità della vitalità del soggetto raffigurato (e dei suoi poteri, come avviene per la Galene di Trifone) e dell’incongruenza tra soggetto e materia (così la Methe dell’artista di Cleopatra). La centralità del soggetto intagliato, la sua vitalità (tale da poter parlare in prima persona, influenzare la bonaccia o respirare, pascolare e saltare fuori dalla gemma) e il suo rapporto contrastante con la pietra sono elementi estranei ai *Lithika* di Posidippo: il poeta di Pella, per quanto possiamo ricostruire, si interroga esplicitamente sul soggetto dell’intaglio e sul suo rapporto con la gemma solo nel quattordicesimo *lithikon*, dove il loro perfetto accordo è dovuto alle capacità del vero protagonista dell’epigramma, il χειροτέχνης dall’abile χεῖρ e dal sagace νοῦς. Il quattordicesimo è difatti l’unico *lithikon* di Posidippo che potrebbe trovare posto tra i *lithika* tramandati dalla *Palatina*: la *iaspis* ἠερόεσσα allude al cielo attraverso il quale si libra in volo un realistico Pegaso – imbizzarrito, tremante, redini al vento -, una metamorfosi vicina a quelle degli epigrammi litologici della *Palatina*, dove il berillo diventa acqua marina, la *iaspis* un prato erboso, l’ametista un rivale di Methe e Dioniso e il giacinto il giovinetto amato da Apollo.

D’altro canto mancano nella *Palatina* tutti quei temi così cari a Posidippo relativi alla trasformazione del *lapis* in *gemma* e al ruolo che la gemma, una volta lavorata e addomesticata, assumerà nel contesto storico e sociale al quale è destinata. Nella *Palatina*, il lavoro dell’artista è limitato alla sola apposizione di un *signum*, elemento spesso passato sotto silenzio o addirittura assente nei componimenti di Posidippo, che si aprono (soprattutto) ad altri tipi di lavorazione, come il taglio, l’incastonatura e la montatura più adatti alle caratteristiche naturali della pietra. Le pietre della *Palatina* sono gemme già tagliate, polite e perfette, niente rimane in

loro dei *lapides* informi rotolati giù dai monti da torrenti impetuosi o caratterizzati da una genesi inconsueta. Non importa il viaggio che le pietre hanno compiuto e la metamorfosi che hanno affrontato sotto le mani dell'artista prima di giungere al dito di Cleopatra o, vivificate, a interloquire con il lettore.

Un contesto sociale e cortese per la gemma è delineato solo nell'epigramma di Asclepiade / Antipatro, ma in questo caso rispetto alla gemma la regina appare come una figura estranea, che grazie alla sua regale autorevolezza concilia l'anomalia di pietra e soggetto. L'ametista con Methe è ben lontana dalle gemme che rappresentano e rendono possibili rapporti interpersonali, come la pietra glauca tramandata dai dinasti persiani o il lapislazzuli di Timante scambiato per un bacio<sup>77</sup>: essa subisce il contesto sociale nel quale è inserita piuttosto che favorirlo o simboleggiarlo concretamente.

Gli epigrammi della *Palatina* ricalcano i caratteri principali dell'epigramma efrastico di opere d'arte, del quale a ben vedere costituiscono un sotto-genere: la vivace prosopopea dell'effigie intagliata, l'insistenza sul vivo realismo e il tema della fuga impedita dal castone sono funzionali alla celebrazione dell'ἀλήθεια della rappresentazione, tema principale delle *ekphraseis* di opere d'arte che si ritrova ampiamente sfruttato da Posidippo stesso per la statuaria bronzea degli *Andriantopoiika*. L'insistenza sul realismo del soggetto intagliato è invece assente dai *Lithika* di Posidippo<sup>78</sup>: unica parziale eccezione è ancora il Pegaso di Posidippo. 14 AB, il cui realismo - peraltro in gran parte dovuto al colore della materia minerale - è funzionale alla lode della χεῖρ e del νοῦς del χειροτέχνης che è il vero e principale protagonista del componimento.

Il tema del castone è comune sia a Posidippo sia ad alcuni degli epigrammisti del ciclo litologico della *Palatina* (e, in generale, appare un aspetto privilegiato dell'approccio antico alle pietre preziose, si pensi alle "gemme" del mosaico di Palestrina<sup>79</sup>), ma gli sviluppi e le implicazioni di questo apparentemente condiviso elemento sono radicalmente differenti.

---

77 LELLI 2004b, 132-133 ritiene che la peculiare presenza del nome di destinatari, committenti e artisti negli epigrammi di Posidippo sia dovuta al fatto che i componimenti erano scritti su commissione per accompagnare il dono di gemme e gioielli concreti.

78 LELLI 2004b, 129.

79 Cfr. I. 3. 3. 10.

Il tema del castone contraddistingue gli epigrammi di Polemone e Platone sulla *iaspis* color prato (nonché la loro rielaborazione negli *Epigrammata Bobiensia*), e lo vedremo nuovamente sfruttato da Eliodoro per sottolineare, come già i due epigrammisti, la vitalità prorompente degli animali intagliati sulla gemma. In questo senso, il castone-recinto è analogo al berillo di Galene, che imprigiona la nereide trattenendone l'esuberante slancio. Lo sviluppo del tema del castone nella *Palatina* e nelle *Etiopiche* non è altro che la declinazione litica della topica circostanza della statua che sfuggirebbe se non fosse trattenuta dalla base o dall'inerte materiale nel quale è stata plasmata<sup>80</sup>. Si tratta in particolare di una situazione delineata da molti degli epigrammi dedicati alla celebre vacca di Mirone - della quale la *iaspis* con le giovenche è probabilmente una variante miniaturizzata e "amplificata"<sup>81</sup> - che, viva e addirittura "parlante", se ne andrebbe al pascolo o muggirebbe se il bronzo o la base alla quale è ancorata non la ostacolassero<sup>82</sup>.

Completamente diverso, come abbiamo visto, lo sviluppo del tema nei *Lithika* di Posidippo. Nei *Lithika*, il castone segna concretamente l'addomesticamento del *lapis* selvaggio alle regole e alle forme della *gemma*: nei componenti litologici di Posidippo è la pietra a essere costretta dal castone, mentre negli epigrammi sulla *iaspis* (e nella descrizione dell'ametista di Eliodoro) il castone costringe i vitali ed esuberanti soggetti intagliati a una stasi forzata. Il contrasto è nel primo caso tra la pietra come oggetto naturale e il castone della gemma "socializzata" dall'arte, nel secondo tra il soggetto vivificato e il castone o, nel caso di Galene, tra il soggetto vivificato e la pietra stessa che lo trattiene come il bronzo inerte impedisce i movimenti della vacca di Mirone.

Appare chiaro come gli epigrammi litologici della *Palatina* siano ben inseriti nel ricco filone della letteratura efrastica di opere d'arte, seppure certo si distinguano per alcune caratteristiche proprie, che si ritrovano anche nei *Lithika* posidippeï:

---

80 Su questo tipo di epigrammi: PRIoux 2006, 139-140.

81 SQUIRE 2010, 622-624 e *supra* n. 23.

82 Nella versione di Leonida di Taranto (*AP IX*, 719), per esempio, l'animale dichiara di essere stato ancorato - vivo e reale - da Mirone alla sua base di pietra, mentre in una delle versioni di Antipatro (*AP IX*, 728) esso muggirebbe se solo non fosse di bronzo. Su questo aspetto negli epigrammi dedicati alla vacca di Mirone: PRIoux 2006, 140, n. 45. Per una penetrante analisi delle *ekphraseis* dedicate alla scultura di Mirone: SQUIRE 2010.

rispetto agli altri epigrammi di opere d'arte conservati nella *Palatina*, l'insistenza sulla materia nella quale è realizzata l'opera è sensibilmente più elevata negli epigrammi litologici<sup>83</sup>. Nessuno degli epigrammi litologici della *Palatina* tace infatti il nome preciso della gemma<sup>84</sup>, come si registra, per quanto permette di intuire lo stato del testo, anche nei *lithika* di Posidippo<sup>85</sup>. Non dimentichiamo, a questo proposito, quanto siano relativamente rare nella letteratura antica gemme identificate con precisione, a fronte di innumerevoli collettivi λίθοι, *gemmae*, *lapilli*, e di quanto di conseguenza delineare la tipologia minerale di una gemma sia frutto di una deliberata scelta tutt'altro che scontata da parte del poeta<sup>86</sup>. L'insistenza sulla precisa varietà delle gemme e sulle caratteristiche cromatiche, estetiche, fisiche e medico-magiche della materia litica è la principale peculiarità del genere "*lithika*", tale da fare anche dei più "canonici" epigrammi litologici della *Palatina* un delimitato e preciso sotto-genere all'interno del nutrito gruppo degli epigrammi dedicati a opere d'arte. Se frequente negli epigrammi efrastici di sculture è l'opposizione tra la materia inerte e la vitalità del soggetto, gli epigrammi litologici della *Palatina* aggiungono grazie alle maggiori potenzialità della materia litica una nuova possibilità a questo contrasto tradizionale: come abbiamo visto, oltre alla "classica" opposizione castone / soggetto e pietra che imprigiona / soggetto, l'ametista e il giacinto sono in antitesi con i soggetti raffigurati in virtù del loro nome e/o dei loro speciali poteri<sup>87</sup>.

Posidippo e gli epigrammisti della *Palatina* presentano dunque due modi diversi di sviluppare il genere "*lithika*", un genere che si contraddistingue rispetto agli altri

83 Si rimanda all'accurato studio di PRIOUX 2006 sulla frequenza e la tipologia dei riferimenti alla materia nei vari sottogeneri di epigrammi efrastici dedicati a opere d'arte tra la fine del IV secolo a. C. e l'epoca della *Corona* di Filippo (50 d. C. ca.).

84 Escludendo ovviamente la coppa con Eros di Enomao, che forse non riguarda nemmeno un minerale prezioso (II. 4. 5).

85 Sicuramente in alcuni casi (Posidipp. 15 e 17 AB) il nome della gemma non è riportato, ma si tratta di situazioni nelle quali il nome deve probabilmente essere dedotto dal lettore, sulla base dei numerosi indizi disseminati nel testo (cfr. II. 3. 6. 2 *ad locc.*).

86 Cfr. I. 2. 8.

87 L'opposizione tra il soggetto e le qualità del materiale sarebbe un rovesciamento della pratica medico-magica, che prevedeva di potenziare quelle qualità naturali tramite l'apposizione di un'immagine pertinente: PRIOUX 2006, 136.

epigrammi di opere d'arte (*Andriantopoiika* compresi) per la preminenza estetica, economica, sociale e magico-taumaturgica della materia litica rispetto a quella coinvolta nella realizzazione delle altre opere d'arte, una circostanza per nulla sorprendente alla luce dello speciale bilanciamento di arte e materia che contraddistingue la gemma intagliata e lavorata rispetto a opere artistiche in altri *media*<sup>88</sup>.

Qualora *AP IX*, 752 fosse da ascrivere ad Asclepiade, avremmo indizi per riconoscere al poeta di Pella una posizione in gran parte originale rispetto a un genere già codificato alla sua epoca e destinato a una discreta fortuna nei secoli successivi, una tipologia di epigramma litologico al quale Posidippo si conforma solo con il quattordicesimo *lithikon* sulla *iaspis* di Pegaso<sup>89</sup>, dove sviluppa – ma comunque in maniera originale – la tematica che sarà quella tipica del genere “*lithika*”, ovvero una forte interazione tra materiale e soggetto intagliato, seppure senza arrivare alla prosopopea né al contrasto tra pietra e soggetto. L'epigramma sul sigillo di Cleopatra, invece, segue le linee generali che caratterizzano gli altri epigrammi litologici sopravvissuti grazie alla *Palatina*: centralità del soggetto rappresentato, suo rapporto (conflittuale) con le proprietà della materia minerale, realismo che si spinge fino alla prosopopea, elementi ai quali si aggiunge il riferimento a un'occasione sociale concreta, tema altrimenti estraneo agli epigrammi litologici della *Palatina* ma comune, sebbene non nei medesimi termini, ai *lithika* di Posidippo.

Non possiamo ricostruire l'eventuale produzione di gruppi di *lithika* da parte dei poeti rappresentati nella *Palatina* con l'eccezione di Platone e Claudiano né l'esistenza di cicli dovuti a più autori, e parimenti gli eventuali rapporti tra i vari epigrammi, tanto incerta è la cronologia relativa dei diversi poeti e l'attribuzione di alcuni componimenti<sup>90</sup>. La *iaspis* con le giovenche dovette godere di grande fortuna

---

88 In particolare II. 1.

89 GUTZWILLER 1995, 385-389 (che può fare riferimento ai soli Posidipp. 5, 14 e 16 AB) sottolinea in Posidipp. 14 e 15 AB un rapporto tra proprietà del minerale e soggetto raffigurato analogo a quello di *AP IX*, 752. Anche su queste basi, la studiosa propone per l'epigramma della *Palatina* una paternità asclepiadea.

90 PRIOUX 2015 offre una ricostruzione in grado di collegare fra loro la quasi totalità degli epigrammi litologici di età augustea confluiti nella *Palatina* tramite la *Corona* di Filippo. I

a giudicare dai ben tre epigrammi sopravvissuti, e l'epigramma di Platone era probabilmente molto conosciuto e apprezzato, se Polemone ne offre una non troppo originale rielaborazione<sup>91</sup>, sempre che entrambi non si ispirassero a un terzo e più antico epigramma.

Il corposo ciclo di epigrammi greci e latini di Claudiano, contenutisticamente e formalmente distanti dagli altri epigrammi litologici della *Palatina*, appartiene a un'epoca nella quale la produzione di gemme intagliate – specialmente se di alta qualità – aveva già da tempo subito una battuta d'arresto, e nella quale le gemme, solitamente reimpiegate, erano ormai investite di ruoli e significati in parte diversi rispetto ai secoli precedenti<sup>92</sup>. Quella di Claudiano non è una gemma vera e propria, ma una meraviglia naturale (seppure a un certo punto esaltata da una lavorazione artistica), e i suoi epigrammi ripropongono lo stupore ammirato dei *lithika* posidippeï dedicati al magnete-antimagnete o alla pietra "furba" frutto della curiosità scientifica alessandrina, un elemento completamente assente, assieme al

---

*Lithika* di Posidippo sarebbero stati presi a modello da uno dei due sovrani del Ponto di nome Polemone (il primo regnò dal 37 all'8 a. C., il secondo dal 37 al 63 d. C.) per comporre un proprio ciclo litologico, di cui ci sarebbero pervenuti solo *AP IX*, 746 e *XI*, 38. Analogamente, un'altra sovrana cliente di Roma, Cleopatra Selene, che regnò sulla Numidia e la Mauretania dal 25 a. C. al 6 d. C. al fianco di quel Giuba II che Plinio annovera tra gli scrittori di gemme, avrebbe commissionato a uno o più poeti un'analogha sequenza di epigrammi, anch'essi ispirati all'illustre ciclo del poeta di Pella, imitando le sue antenate Arsinoe II e Berenice II: all'iniziativa della regina potrebbe risalire l'epigramma di Adeo (*AP IX*, 544) sul berillo di Trifone e quello sull'ametista con Methe di Cleopatra (*AP IX*, 752) che la studiosa attribuisce ad Antipatro piuttosto che ad Asclepiade. Alla committenza di Cleopatra Selene potrebbe ricollegarsi anche *AP IX*, 221 (Marco Argentario), che il soggetto del sigillo descritto avvicinerebbe a Sostrato, incisore forse attivo prima alla corte alessandrina e poi a quella mauretana (cfr. II. 2. 2). Forse connesso agli ipotetici "*Lithika*" di Cleopatra Selene anche *AP IX*, 776 (Diodoro il Giovane), che descrive un ritratto miniaturistico di Arsinoe (II Filadelfo piuttosto che IV) su cristallo, forse parte della dattiloteca regale di Mauretania. Gli epigrammi composti da Polemone e quelli commissionati da Cleopatra avrebbero evocato dattiloteche reali e/o immaginarie dal forte significato politico e culturale, e di certo Posidippo sarebbe stato un fondamentale modello sia per i committenti che per i poeti della prima età imperiale.

91 *Supra* n. 26.

92 Cfr. IV.

tecnicismo scientifico tipico della poesia posidippea<sup>93</sup>, negli altri epigrammi del ciclo litologico della *Palatina*<sup>94</sup>.

Si conta a oggi un'unica macroscopica eccezione al monopolio epigrammatico della letteratura di gemme. Si tratta della corposa e ispirata descrizione che Eliodoro di Emesa offre di un'ametista indiana finemente intagliata che, come si è in precedenza accennato, sviluppa il fortunato tema degli animali raffigurati con tale ἀλήθεια che se non fosse per il castone-recinto sfuggirebbero dalla gemma.

All'ametista di Eliodoro possiamo aggiungere la breve descrizione di un oggetto che Plinio avrebbe annoverato tra le "gemme improprie", ovvero il cratere di cristallo che fa bella mostra di sé nel banchetto offerto dal padre di Clitofonte nel romanzo di Achille Tazio. Tale recipiente va incontro a una speciale metamorfosi cromatica in grado di riprodurre nella più inanimata delle materie naturali (o forse, in una speciale materia artificiale) una piena e perfetta parvenza di vita. A queste due *ekphraseis*, cronologicamente distanti dai *Lithika* di Posidippo e anche dalla maggior parte degli epigrammi litologici della *Palatina* e ultima espressione a noi nota dell'approccio letterario antico nei confronti delle gemme prima del quasi totale monopolio dell'*interpretatio christiana*<sup>95</sup> sarà dedicato il prossimo capitolo.

---

93 Un tecnicismo scientifico, quello dei *Lithika* di Posidippo, che, forse, ha contribuito all'esclusione dei suoi epigrammi dalla selezione operata da Meleagro per la sua *Corona* e quindi dall'*Anthologia Palatina*: PRIOUX 2006, 145.

94 LELLI 2004b, 135-137: all'interesse scientifico dei *Lithika* di Posidippo si opporrebbe la superstizione magico-religiosa di alcuni degli epigrammi litologici della *Palatina*. Tracce di un approccio magico ai portentosi poteri delle gemme sono però riscontrabili almeno in Posidipp. 15 AB (II. 3. 6. 2 *ad loc.*).

95 Cfr. IV.



## II. 5

### ***Ekphraseis* preziose III**

### **Ametiste e cristalli nei romanzi di Eliodoro di Emesa e Achille Tazio**

Al di fuori dei *Lithika* posidippeï e degli epigrammi litologici raccolti nell'*Anthologia Palatina*, le *ekphraseis* di pietre preziose si fanno estremamente rare nella letteratura antica, a fronte di una pur rilevante frequenza di riferimenti ad anonime gemme genericamente connotate nella loro policromia e nel loro variegato splendore<sup>1</sup>.

Con un salto di molti secoli rispetto agli epigrammi di Posidippo e anche alla maggior parte degli epigrammi della *Palatina*, al di fuori della letteratura di impronta medico-magica<sup>2</sup> sarà solo il romanzo greco a trasmetterci descrizioni di un certo respiro di gemme e oggetti realizzati in minerali preziosi. Un'ametista intagliata nelle *Etiopiche* di Eliodoro di Emesa (III-IV secolo d. C.) e un cratere di cristallo (?) in *Leucippe e Clitofonte* di Achille Tazio (metà del II secolo d. C.)<sup>3</sup> delineano una volta di più la dinamica tra arte e materia minerale rispetto alle pietre preziose. Una dinamica che, come spesso avviene per le *ekphraseis* di gemme, si carica anche di significati metaforici e meta-letterari per la vicenda nella quale sono coinvolte e per il ruolo stesso dello scrittore.

#### II. 5. 1 *L'ametista di Cariclea nelle Etiopiche di Eliodoro di Emesa*

Tra tutte le descrizioni di gemme tramandateci dall'antichità, quella più ricca e

1 Cfr. I. 2. 8.

2 Sulla quale: III.

3 HENRICHS 2011, 309, n. 29: sulla base di *P. Oxy.* LVI 3836, Achille Tazio dovrebbe aver scritto il romanzo tra il 120 e il 150 d. C.

dettagliata è senz'altro quella inclusa nelle *Etiopiche* di Eliodoro<sup>4</sup>. Si tratta di un'ametista di eccezionali dimensioni e straordinaria qualità, che l'artista ha saputo intagliare non solo con perfetta maestria ma anche perseguendo una speciale interazione con le peculiarità innate della materia in grado di conferire alla sua realizzazione dei caratteri straordinari.

L'ametista è incastonata in un anello d'ambra (o di elettro<sup>5</sup>) e figura tra gli oggetti di riconoscimento dell'eroina Cariclea, figlia del re e della regina d'Etiopia<sup>6</sup>, abbandonata neonata e riconosciuta come principessa solo dopo numerose peripezie. Il prezioso gioiello viene offerto da Calasiri, custode di Cariclea, al mercante Nausicle per ottenere la liberazione della ragazza che in quel momento si trova presso di lui.

L'elaborata ametista raffigura un pastore che, suonando il flauto, è intento a pascolare un gregge di pecore. Gli animali sono rappresentati con tale naturalezza che sembrano desiderosi di evadere dal castone dorato<sup>7</sup>: la medesima situazione, evidentemente topica nella descrizione di intagli, che era stata tratteggiata per la verde *iaspis* dagli epigrammi di Platone e Polemone precedentemente discussi<sup>8</sup>. Particolarmente ricca di dettagli, l'*ekphrasis* di Eliodoro delinea tanto la pietra e le sue caratteristiche naturali quanto la meravigliosa τέχνη dell'incisore, tratteggiando la speciale interazione che *ars* e *materia* intrattengono in questa eccezionale ametista intagliata.

Certamente la lunga e intensa descrizione dell'oggetto risponde, assieme all'*ekphrasis* di una meravigliosa cintura indossata dalla bella Cariclea<sup>9</sup>, a precise

---

4 Hld. V, 13-14.

5 Cfr. I. 3. 3. 3, n. 277.

6 Cariclea appare frequentemente associata a pietre preziose, e talvolta letteralmente scambiata con esse: la misteriosa pantarbe, anch'essa incastonata in un anello incluso tra i suoi segni di riconoscimento, servirà a salvare l'eroina dalle fiamme del rogo (Hld. VIII, 11) grazie ai suoi poteri magici, mentre Sisimatri, che spera di poter affidare Cariclea a Calasiri, lo avvicina presentandogli le splendide gemme che costituiscono i segni di riconoscimento della ragazza (Hld. II, 30). Sull'associazione "magica" di Cariclea alle pietre: JONES 2005.

7 Sulla descrizione dell'anello con l'ametista: BARTSCH 1989, 149-150; DUBEL 1990 e BOWIE 1995, 278-280.

8 Cfr. II. 4. 2.

9 Hld. III, 4.

esigenze meta-testuali ed esprime concretamente un rapporto tra arte e natura che esula dal singolo oggetto celebrato<sup>10</sup>. Al centro dell'interesse di Eliodoro c'è l'artista e il processo tramite il quale egli è in grado di creare l'illusione della vita, gentilmente piegando al suo gioco mimetico la natura stessa<sup>11</sup>. La straordinaria lavorazione della pietra fa sì che essa superi tutte le altre ametiste<sup>12</sup>, in quanto è arricchita da una particolare γραφή che presenta un μίμημα ζώων<sup>13</sup>. Sul reciproco gioco di μίμησις dall'arte alla natura e viceversa si giocherà tutta la dettagliata e ammirata descrizione dell'intaglio<sup>14</sup>.

Ma non è solo l'intervento dell'artista<sup>15</sup> che fa di questa pietra un oggetto quasi divino<sup>16</sup>. L'accurata descrizione della scena intagliata segue un lungo paragrafo in cui Eliodoro discute le varie tipologie di ametiste, distinte su base geografica, secondo un modo di procedere che ricorda quello pliniano: le disparate cromie e le diverse gradazioni di splendore differenziano le ametiste iberiche e britanniche da quelle etiopiche, riconosciute come le più pregiate. L'ametista di Cariclea è un oggetto eccezionale per natura e per arte, ma l'arte è un (enorme) valore aggiunto a qualcosa che già per natura è straordinario, e senza lo splendore eccezionale del minerale e la sua conformazione il τεχνίτης non avrebbe potuto ricavare quegli

---

10 Per un'analisi approfondita delle due *ekphraseis* di oggetti d'arte presenti nelle *Etiopiche*, ritenute espressione di un puro e semplice godimento estetico: DUBEL 1990. BOWIE 1995, 278-280 interpreta invece l'*ekphrasis* dell'ametista con scena pastorale come un'allusione a Longo Sofista e al suo romanzo *Dafni e Cloe*: il gioiello, che Calasiri "scambia" con Cariclea valutandolo dunque meno della ragazza, sarebbe una velata allusione da parte di Eliodoro alla preminenza del proprio romanzo su quello di Longo.

11 Rispetto alla tradizione omerica, nelle *Etiopiche* il confine tra arte e natura è nettamente marcato ed evidenziato: DUBEL 1990, 107.

12 Sulla difficoltà di individuare al di fuori delle descrizioni letterarie il reciproco valore estetico ed economico di materia e lavorazione rispetto alle gemme intagliate: II. 2. 6.

13 Hld. V, 14, 1: τοιαύτη μὲν καὶ πᾶσα ἐξ Ἴνδῶν τε καὶ Αἰθιοπίων ἀμέθυστος ἦν δὲ τότε τῷ Ναυσικλεῖ προσεκόμιζεν ὁ Καλάσιρις μακρῶ καὶ ταύτας ἐπλεονέκτει, γραφῆ γὰρ ἔξεστο καὶ εἰς μίμημα ζώων ἐκεκοίλαντο.

14 Sui labili e ingannevoli confini tra finzione mimetica e realtà nell'*ekphrasis* dell'ametista di Cariclea: WHITMARSH 1990, 112-114.

15 Come ritiene per esempio DUBEL 1990, 103.

16 Un vero *mirabile* (DUBEL 1990, 103-104), senza contare che nella finzione architettata da Calasiri, l'anello viene presentato a Nausiclea come un dono degli dei (Hld. V, 13, 2).

elementi che testimoniano la straordinarietà del suo talento, talento che si dimostra proprio nel trasformare, assecondandola, la natura stessa.

I bagliori dorati del vello delle pecore, tutte intente a brucare e ascoltare la melodia del flauto del pastorello accordandovi i propri movimenti, non sono opera dell'abilità dell'artista ma sono dovuti alle proprietà naturali dell'ametista etiope, quelle proprietà che Eliodoro aveva già magnificato nella sezione "scientifica" della sua *ekphrasis*:

Εἶπεν ἄν τις αὐτὰ καὶ χρυσοῖς βεβριθένοι τοῖς μαλλοῖς, οὐ τῆς τέχνης τοῦτο χαριζομένης ἀλλ' οἰκεῖον ἐρύθημα τῆς ἀμεθύσου τοῖς νότοις ἐπανθούσης.

*Si sarebbe potuto dire che (le pecore) erano appesantite di velli d'oro: questo non era effetto della perizia dell'artista, ma era il colore rosso proprio dell'ametista che fioriva sui loro dorsi<sup>17</sup>.*

Allo stesso modo, già presente nella pietra è la luce del sole, sotto la quale giocano alcuni degli agnelli raffigurati dall'incisore:

ἄλλοι δὲ ὥσπερ ἠλίῳ τῆ φλογὶ τῆς ἀμεθύσου γανύμενοι ἄλμασιν ἀκρωνύχοις τὴν πέτραν ἐπέξεον.

*Altri ancora rallegrandosi sotto il fuoco dell'ametista<sup>18</sup> come sotto il sole, grattavano la roccia nei loro salti in punta di zampe<sup>19</sup>.*

Comprendiamo allora il motivo dell'insolita scelta di γραφή per riferirsi alla scena intagliata sulla gemma: i colori e la luce naturalmente presenti nella pietra e sapientemente sfruttati dall'artista ne fanno infatti un'autentica "pittura di

---

17 Hld. V, 14.

18 La luce emanata dalle profondità dell'ametista infonde gioia ed esuberanza in chi la guarda, come il sole che rallegra gli agnelli e li spinge a giocare. Sull'effetto della luminosità dell'ametista su chi la guarda secondo il resoconto di *NH XXXVII*, 121-123: I. 3. 2. 1.

19 Hld. V, 14.

gemme”<sup>20</sup>.

Attorno alla roccia sfiorata dagli agnelli nei loro balzi si dispongono i vari elementi della composizione<sup>21</sup>: su di essa sta in piedi il ragazzino intento a sorvegliare il gregge e a suonare il flauto, su di essa cercano di arrampicarsi alcuni agnelli, mentre altri corrono intorno, tanto da conferire alla rupe l'aspetto di un “teatro agreste”<sup>22</sup>:

ἡ δὲ ἦν πέτρα τῷ ὄντι καὶ οὐχὶ μίμημα, τῶν γὰρ ἄκρων τῆς λίθου μέρος εἰς τοῦτο περιγράψας ὁ τεχνίτης ἔδειξεν ἐκ τῆς ἀληθείας ὃ ἐβούλετο, περιεργον ἡγησάμενος λίθον ἐν λίθῳ σοφίζεσθαι·

*La roccia poi era reale e non raffigurata: l'artista infatti aveva destinato a questo scopo una parte del bordo dell'ametista e aveva rappresentato al naturale ciò che voleva mostrare, ritenendo inutile imitare una pietra su una pietra.*

Concludendo la descrizione della scena raffigurata dall'artista, Eliodoro ritorna alla materialità concreta della gemma, che è un λίθος proprio come la πέτρα attorno alla quale si svolge la scena pastorale, sottolineando ancora una volta lo stretto rapporto tra arte e materia<sup>23</sup>. L'incisore sceglie infatti di rinunciare a un artificioso μίμημα quando può preservare direttamente l'ἀλήθεια della materia. Qui la natura è lasciata libera di esprimersi rappresentando se stessa, dopo che già aveva concorso

---

20 Cfr. II. 2. 5.

21 Sulla rarità degli elementi paesaggistici nella glittica, necessariamente votata all'estrema sintesi, e all'evidenza che acquisiscono di conseguenza i pochi elementi eccezionalmente raffigurati: HENIG 1990, 154-157.

22 Hld. V, 14: παιδαρίσκος ἐποίμαινε πρόβατα χαμαιζήλω μὲν πέτρα πρὸς περιωπὴν ἐφεστὼς τὴν δὲ νομὴν τῆ ἀγέλη πλαγίως αὐλήμασι διατάττων, τὰ δὲ ἐπέιθετο ὡς ἐδόκει καὶ ἠνείχετο πρὸς τὰ ἐνδόσιμα τῆς σύριγγος... e, di seguito, γέγραπτο καὶ ἀρνίων ἀπαλὰ σκιρτήματα καὶ οἱ μὲν ἀγελῆδὸν ἐπὶ τὴν πέτραν ἀνατρέχοντες οἱ δὲ περὶ τὸν νομέα κύκλους ἀγερώχους ἐξελίττοντες ποιμενικὸν θέατρον ἐπεδείκνυσαν τὸν κρημνόν... Per ποιμενικὸν θέατρον come allusione al romanzo di Longo Sofista: BOWIE 1995, 280.

23 La pietra che l'artista avrebbe potuto inutilmente creare avrebbe avuto lo stesso statuto della pietra naturale: λίθον ἐν λίθῳ.

all'abilità dell'artista con i bagliori dorati prestati al vello delle pecore e all'esuberanza gioiosa degli agnelli.

La scena è così viva che se non fosse per l'oro del castone i briosi animali salterebbero fuori dal confine circolare dell'ametista:

Ὅσοι δὲ αὐτῶν πρωτόγονοί τε καὶ θρασύτεροι, καὶ ὑπεράλλεσθαι  
βουλομένοις τὸν κύκλον ἐώκεσαν εἰργομένοις δὲ ὑπὸ τῆς τέχνης ὥσπερ εἰ  
μάνδραν χρυσοῦν τὴν σφενδόνην αὐτοῖς τε καὶ τῇ πέτρᾳ περιβαλλούσης·

*E i più grandi e i più coraggiosi fra loro (sc. gli agnelli) sembravano voler saltare oltre il cerchio (dell'ametista) ma ne erano impediti dall'arte, che aveva posto attorno a loro e alla roccia il castone come se fosse un recinto d'oro.*

Il *topos* letterario è, appunto, quello degli epigrammi dell'*Anthologia Palatina* sulla *iaspis* verde nella quale sono intagliate giovenche così "vive" che fuggirebbero dal prato della pietra se solo non fossero impediti dal castone (AP IX, 476 e 477). Il cerchio d'oro interrompe con una certa violenza l'*ἀλήθεια* della raffigurazione, richiamando la concretezza dell'oggetto, costringendo l'esuberanza vitale della rappresentazione artistica e del materiale naturale nei confini dell'anello. Essi coincidono con i limiti di quella che, sebbene perfetta, è comunque solo una *μίμησις* che, a differenza della realtà, non può continuare al di fuori dei confini imposti dall'arte. In questo curioso gioco di scambi, i confini tra ciò che è reale e ciò che è artificiale sono stabiliti dalla *τέχνη* stessa, concretamente simboleggiata dal castone d'oro che, opponendosi al vitale balzo degli agnelli, manifesta l'ambiguo concorso di abilità artistica e qualità naturali della pietra.

La seconda *ekphrasis* d'arte delle *Etiopiche*, quella della cintura di Cariclea, è anch'essa caratterizzata da un'insistita attenzione sul ruolo dell'artista e l'uso artistico della materia: dal confronto tra le due descrizioni emergono le differenze dell'interazione tra arte e materia quando la materia è una gemma.

L'oro di cui rifulge il vello delle pecore è effetto dell'ametista, οὐ τῆς τέχνης τοῦτο χαρίζομένης. Questa osservazione risponde a quella che aveva aperto la descrizione

della cintura d'oro di Cariclea, presentata invece come una straordinaria opera della τέχνη e dell'abilità umana:

Καὶ ὁ τεχνησάμενος εἰς ἐκείνην τὸ πᾶν τῆς ἑαυτοῦ τέχνης κατέκλεισεν, οὔτε πρότερόν τι τοιοῦτον χαλκευσάμενος οὔτε αὖθις δυνησόμενος.

*E l'artefice aveva racchiuso in quella (cintura) tutto il meglio della sua arte, poiché prima non aveva mai realizzato in metallo nulla di simile, né sarebbe mai stato capace di fare altrettanto in futuro<sup>24</sup>.*

Come le pecore e la scena agreste dell'ametista, anche i serpenti della cintura sono realizzati in modo da essere vivi, non solo sembrarlo, e interagiscono con la realtà del corpo della ragazza, addormentati sul suo seno ebbri di voluttà<sup>25</sup>. Elemento imprescindibile per questa mimesi perfetta è il materiale: non tanto la materia (ὕλη), l'oro, ma il processo al quale l'artista l'ha sottoposto, alterandone una delle qualità naturali fondamentali, il colore.

Οἱ δὲ ἦσαν τὴν μὲν ὕλην χρυσοῖ τὴν χροιάν δὲ κυανοῖ, ὁ γὰρ χρυσοῦς ὑπὸ τῆς τέχνης ἐμελαίνετο ἵνα τὸ τραχὺ καὶ μεταβάλλον τῆς φολίδος τῷ ξανθῷ τὸ μελανθὲς κραθὲν ἐπιδείξῃται.

*(I serpenti) erano fatti d'oro, ma di colore scuro: infatti l'oro era stato reso scuro dall'arte, perché il nero, mescolandosi al giallo, rendesse le asperità e il colore cangiante delle squame.*

L'oro è, in questa descrizione, inerte ὕλη che non collabora in alcun modo all'arte mimetica dell'abile artigiano. Come nell'ametista intagliata, anche nella cintura l'efficacia del mimetismo è in gran parte dovuta ai colori, che sono naturali nell'ametista (autentica *gemmarum pictura*) mentre sono frutto di una sapiente

---

24 Hld. III, 4, 2.

25 Hld. III, 4, 4: εἶπεσ ἂν τοὺς ὄφεις οὐ δοκεῖν ἔρπειν ἀλλ' ἔρπει, οὐχ ὑπὸ βλοσυρῷ καὶ ἀπηνεῖ τῷ βλέμματι φοβεροῦς ἀλλ' ὑγρῷ κόματι διαρροεμένους ὥσπερ ἀπὸ τοῦ κατὰ τὰ στέρνα τῆς κόρης ἡμέρου κατευναζομένους.

manipolazione dell'oro nella cintura. Una manipolazione tale da stravolgerne la natura, offuscandone la proverbiale luminosità per renderlo scuro<sup>26</sup>. Nelle due *ekphraseis* si compie un processo opposto e speculare: nella prima, l'oggetto concreto, la cintura, si trasforma nella forma artistica che il τεχνίτης gli ha dato, in veri serpenti in grado di interagire con Cariclea. Nell'ametista, la vivace scena agreste viene bruscamente richiamata e costretta nella sua consistenza di μίμησις e non di ἀλήθεια (effettivamente limitata, quest'ultima, alla sola roccia "risparmiata") dal confine dorato del castone, che ne rammenta la consistenza concreta di anello e non di pascolo soleggiato.

Ciò che, nel romanzo di Eliodoro, contraddistingue l'arte specifica dell'intagliatore di pietre preziose rispetto a quella, in questo caso, di chi lavora i metalli è una relazione fondamentale diversa con la materia. L'ametista ha proprietà che l'oro non possiede e che, già da sole, fanno dell'oggetto, ancor prima che ce ne venga descritta la γραφή, qualcosa di divinamente meraviglioso. Sono difatti proprio le medesime caratteristiche di colore e luminosità che Eliodoro ha scientificamente esposto all'inizio della sua trattazione a ricomparire nella descrizione dell'intaglio<sup>27</sup>, e il ruolo del massimo artista consiste nel valorizzarle e assecondarle con perizia<sup>28</sup>, senza mai obliterarle, come invece avveniva per lo

26 *L'ekphrasis* della cintura si gioca sul contrasto tra la materia utilizzata, l'oro, e il colore scuro dei serpenti, ovvero tra la materia e quello che la materia viene portata a rappresentare per intervento dell'arte. Questa opposizione richiama la descrizione dello scudo di Achille e la notazione che la terra ivi raffigurata sembrava proprio arata, pur essendo d'oro, un vero θαῦμα (Il. XVII, 548-549). Mentre nelle *ekphraseis* omeriche l'arte supera violentemente la natura, Eliodoro, al contrario, porterebbe l'attenzione sulla lavorazione della materia, valorizzando di conseguenza l'abilità tecnica dell'artista: DUBEL 1990, 106 (sulla "pittura metallica" di Omero, che gli guadagna il ruolo di "padre della pittura" nella *Vita di Apollonio di Tiana* di Filostrato: DUBEL 2006).

27 I velli delle pecore sembrano d'oro (χρυσοῖς ... τοῖς μαλλοῖς) a motivo del bagliore rossastro (ἐρόθημα) proprio del minerale (Hld. V, 14, 2): si tratta esattamente delle caratteristiche di luminosità che Eliodoro ha sottolineato come specifiche della splendida ametista etiopica, che emana dalle sue profondità dei bagliori di fuoco (πυρσεύεται), mentre girandola tra le mani sprigiona raggi dorati (ἀκτῖνα ... χρυσοῦν): Hld. V, 13, 4.

28 L'abilità di assecondare le specificità della materia era particolarmente richiesta dalla tecnica del cammeo: Il. 1. 2, n. 65. Certamente, alcuni esempi si trovano anche tra gli intagli: una macchia circolare più chiara su di una corniola-onice è stata sfruttata come scudo di Atena su di



splendore dell'oro della cintura. Per il resto, l'opera dell'intagliatore è caratterizzata da una generica, seppur notevole, capacità mimetica, e dell'intaglio sono registrati il perfetto realismo e l'iconografia, con un'accuratezza di dettagli che non ha finora eguali nelle descrizioni di gemme intagliate e che supera di molto anche la descrizione del Pegaso imbizzarrito del quattordicesimo *lithikon* di Posidippo<sup>29</sup> e della sensuale Galene di Trifone<sup>30</sup>. L'ametista possiede qualcosa che la cintura d'oro non ha, e che trova appunto un parallelo nell'azione del paradigmatico χειροτέχνης dall'abile χεῖρ e dall'acuto νοῦς sulla *iaspis* azzurra destinata a diventare il cielo nel quale Pegaso vola a briglia sciolta, pietra perfettamente assecondata dall'arte nelle sue specifiche caratteristiche naturali.

La pietra preziosa non è splendida ma inerte ὄλη sulla quale la τέχνη può agire a proprio piacimento, ma ha speciali caratteristiche che la dotano di una vita propria, nonché di particolari proprietà "mediche" puntualmente ricordate da Eliodoro, proprietà la cui più rilevante potenza nella varietà etiopica sembra legata alla sua maggiore intensità cromatica e luminosa rispetto alle altre tipologie. La materia della pietra è viva, e rivendica la propria autonomia estetica anche dopo essere stata sottoposta all'intervento dell'arte. Divina e meravigliosa è l'ametista di Cariclea - e non solo perché il sagace Calasiri ne ha finto l'origine divina per ingannare l'avidio Nausicle<sup>31</sup> - mentre i due serpenti intrecciati sul seno di Cariclea sono "solo" la massima realizzazione dell'artista, che non ne ha forgiati di tali in precedenza, né saprà eguagliarli in futuro.

---

una gemma ora a Berlino (Antikensammlung 32.237, 339, I-II secolo d. C., WEISS 2007, 179, nr. 186). Sulle *physis* e le pietre le cui caratteristiche naturali vengono sapientemente esaltate ed elaborate da ingegnosi artisti (si tratta forse di cammei): I. 2. 12.

29 Cfr. II. 3. 6. 1 *ad loc.*

30 Cfr. II. 4. 1.

31 Di fronte al gretto Nausicle la divina ametista si vede spogliata di tutte le sue meravigliose caratteristiche per ridursi al mero valore materiale, subito intuito dall'acuto occhio del mercante: πλέον ἤσθεις πρὸς τὸ πολύτιμον, οὐσίας ὅλης τὴν λίθον ἰσοστάσιον κρίνων... (Hld. V, 15, 1).

## II. 5. 2 *Acerbo cristallo*

L'*ekphrasis* litologica del romanzo *Leucippe e Clitofonte* di Achille Tazio delinea invece una gemma "impropria": più stringata di quella dell'ametista di Cariclea, la descrizione riguarda un cratere di cristallo (o vetro?) con il bordo decorato da grappoli d'uva. Come per la gemma "propria" di Eliodoro, anche l'eccezionalità di tale raffinato oggetto risiede in un rapporto speciale tra arte e materia. Se nell'ametista la luminosità della pietra etiope ricreava la luce del sole sui velli delle pecore intagliate, in questo caso il vino versato nel recipiente fa letteralmente "maturare" i grappoli di pallido e traslucido cristallo:

Φιλοφρονούμενος οὖν ὁ πατήρ τά τε ἄλλα παρασκευάσας ἐς τὸ δεῖπνον ἔτυχε πολυτελέστερα καὶ κρατῆρα παρεθήκατο ἱερὸν τοῦ θεοῦ πολυτελεῖ, μετὰ τὸν Γλαύκου τοῦ Χίου δεύτερον. Ὑέλου μὲν τὸ πᾶν ἔργον ὀρωρυγμένης· κύκλω δὲ αὐτὸν ἄμπελοι περιέστεφον ἀπ' αὐτοῦ τοῦ κρατῆρος πεφυτευμένοι. Οἱ δὲ βότρυες πάντη περικρεμάμενοι· ὄμφαξ μὲν αὐτῶν ἕκαστος <ἐφ'> ὅσον ἐστὶν κενὸς ὁ κρατήρ· ἐὰν δὲ ἐγγέης οἴνου, κατὰ μικρὸν ὁ βότρυς ὑποπερκάζεται καὶ σταφυλὴν τὸν ὄμφακα ποιεῖ. Διόνυσος δὲ ἐντετύπεται τῶν βοτρώων πλησίον, ἵνα τὴν ἄμπελον οἴνω γεωργῇ.

*Di buon grado dunque mio padre preparò le altre più preziose suppellettili per il banchetto, e soprattutto collocò un prezioso cratere sacro al dio, secondo solo a quello di Glauco di Chio. La creazione era interamente di cristallo estratto dalla terra: tralci di vite lo inghirlandavano tutt'intorno, come germogliati dal cratere stesso. I grappoli erano appesi attorno da ogni parte. Ciascuno di essi era acerbo fintanto che il cratere era vuoto, ma quando ci si versava del vino, poco alla volta il grappolo iniziava ad assumere un colore scuro e rendeva maturi i grappoli acerbi. Dioniso vi era intagliato all'interno, accanto ai grappoli, perché coltivasse la vigna per ottenerne il vino<sup>32</sup>.*

---

32 Ach. Tat. II, 2, 1-2.

I tralci sembrano germogliare dal cratere stesso, e i grappoli sono stati raffigurati sull'esterno del recipiente circondandolo da ogni parte. La vera eccezionalità dell'oggetto risiede nella mutazione di colore, che avviene lentamente (κατὰ μικρόν) man mano che il cratere viene riempito di vino. La materia traslucida lascia trapelare il colore cupo del liquido, che fa maturare sotto gli occhi degli astanti i grappoli di pietra.

Il pensiero va subito alla cosiddetta Coppa di Licurgo (**Fig. 75**)<sup>33</sup> e al suo effetto dicroico che all'aspetto verde e opaco sotto un'illuminazione diffusa oppone il cremisi traslucido che appare quando la luce l'attraversa<sup>34</sup>. Si tratta di un tipo di lavorazione rara e particolarmente difficoltosa, altrimenti nota solamente da pochi frammenti di altri esemplari tardoantichi, volta a ottenere una variazione cromatica tramite l'introduzione di nanoparticelle di oro e argento disperse colloidamente nella materia vetrosa<sup>35</sup>. Per evidenziare il meraviglioso effetto, nella Coppa di Licurgo in corrispondenza dei punti critici e fortemente protrudenti come il corpo del re trace o quello della pantera di Dioniso l'artista ha scavato il materiale dall'interno della coppa o direttamente nel corpo dell'altorilievo, assottigliandone lo spessore e rendendo così possibile un effetto cromatico e luministico il più possibile intenso e uniforme. Un tale accorgimento poteva essere attuato anche nel cratere del padre di Clitofonte: gli acini, internamente scavati per assottigliare il materiale e collegati all'interno della coppa tramite un condotto, potevano riempirsi di vino lentamente, poco alla volta (κατὰ μικρόν), riproducendo davanti agli occhi dei commensali la naturale gradualità del fenomeno di maturazione dei frutti.

Se poi osserviamo che ὄμφαξ non indica solo il grappolo immaturo ma, come

---

33 Londra, British Museum, 1958,1202.1, IV secolo d. C.

34 Si è ipotizzato che anche il cratere di Achille Tazio potesse essere un recipiente di vetro dicroico (ELSNER 2013, 110). Il termine stesso impiegato per descrivere il materiale, ὑέλου ... ὀρωρυγμένης, può infatti riferirsi sia al vetro che al cristallo (sull'ambivalente significato di ὕαλος: VICKERS 1996, 53-54).

35 Il meraviglioso effetto della Coppa di Licurgo ha stimolato una vivace ricerca scientifica volta a indagare con i più moderni strumenti diagnostici la composizione del materiale e le fasi di produzione del recipiente. Tra i numerosi contributi si rimanda *e. g.* a BRILL 1965 e FREESTONE-MEEKS-SAX-HIGGIT 2007.

testimonia Teofrasto, anche una pietra preziosa<sup>36</sup>, è possibile che ci fosse un ulteriore gioco materico e che magari questa specifica pietra, che dobbiamo immaginare del colore dell'uva acerba, fosse stata sfruttata per realizzare i singoli chicchi d'uva, destinati ad abbandonare lentamente il loro colore verdognolo una volta versato il vino.

Certamente la Coppa di Licurgo e il cratere di Achille Tazio presentano due fenomeni e due materiali diversi<sup>37</sup>, ma entrambi testimoniano, dal punto di vista letterario e archeologico, quanto potesse essere “viva”, agli occhi antichi, la materia minerale<sup>38</sup>. I due recipienti, accomunati dalla tematica dionisiaca, sfruttano la variazione verso il porpora per alludere al potere del dio e al liquido inebriante contenuto<sup>39</sup>. Per il cratere, la trasformazione si limita alla maturazione dei frutti,

---

36 Ovvero, ἐξ ὧν δὲ τὰ σφραγίδια ποιεῖται (Thphr. *Lap.* 30, sulla “definizione” teofrastea di “gemma”: I. 2. 11). La pietra, nota solo dal trattato di Teofrasto, è stata ipoteticamente identificata con la prehnite, il quarzo crisoprasio o la giada (CALEY-RICHARDS 1956, 120-121; EICHHOLZ 1965, 109 e MOTTANA-NAPOLITANO 1997, 209).

37 WHITEHOUSE 1989, 121 osserva come il fenomeno del cratere di Achille Tazio sia abbastanza banale, osservabile in qualunque recipiente di vetro verde riempito di vino: è probabile che lo scrittore stesse descrivendo un oggetto reale, di cui però non aveva conoscenza diretta, travisando le informazioni della sua fonte. Potrebbe aver confuso l'effetto del raro vetro dicroico con quello, assolutamente comune, del “cambio” di colore visibile in qualunque recipiente trasparente riempito di liquido scuro.

38 ELSNER 2013, 108 ricorda che finché non fu possibile sottoporre la Coppa di Licurgo ad accurate analisi regnò una totale incertezza sull'identità del materiale (vetro? Giada? Opale?): è facile immaginare che di fronte a una tipologia di vetro colorato così inusuale e lavorato con le medesime tecniche riservate ai contenitori di cristallo o “murra”, anche nell'antichità esso potesse essere facilmente confuso con un minerale naturale. Non dobbiamo però dare per scontato che una eventuale coscienza dell'artificialità del materiale ne avrebbe necessariamente fatto abbassare il prestigio (come ritiene VICKERS 1996, 63): come testimoniano alcuni esempi di gemme vitree dalle innaturali tinte verdi, blu e bianche (I. 3. 3. 5), in alcuni specifici casi l'artificio dell'uomo non mirava a riprodurre un materiale prezioso servendosi di uno scadente surrogato, ma piuttosto puntava ad arrivare dove la natura non aveva potuto (o voluto) arrivare, creando sfumature e combinazioni altrimenti inesistenti e sfacciatamente innaturali.

39 Non c'è pieno accordo quanto all'identificazione della Coppa di Licurgo con un recipiente potorio da banchetto. Altre possibilità, brevemente riassunte e discusse da ELSNER 2013, 104-107, vi individuano un recipiente rituale per cerimonie dionisiache o all'insegna del sincretismo pagano-cristiano. Ancora tutta da verificare l'ipotesi che lo straordinario manufatto fosse

sebbene si siano volute riconoscere precise allusioni a sviluppi e tematiche della trama del romanzo<sup>40</sup>. Il cambio di colore nella coppa rimanda invece da un lato alla pazzia che stravolge il re Licurgo<sup>41</sup> e dall'altro alla metamorfosi della ninfa Ambrosia in una vite che strangola il suo assalitore<sup>42</sup>. Un'ulteriore allusione, forse, è al sangue e alla crudele punizione che attende Licurgo (già un sileno brandisce una pietra e la pantera del dio si sta avventando contro il re)<sup>43</sup>. In entrambi i casi, la figura di Dioniso veglia sulle metamorfosi e le rende possibili: come un vignaiolo sul cratere di Achille Tazio (ἵνα τὴν ἄμπελον οἴνω γεωργῆ), come una divinità offesa e vendicativa che esorta i suoi accoliti alla crudele punizione del sovrano tracio<sup>44</sup>

---

collegato a un culto di Licurgo attestato in alcune aree del Fayum (RONDOT 2001). Non si può escludere che la coppa, sospesa con catenelle, fosse utilizzata come lampada, come si attesta per altre "coppe" *diatrete* (riferimenti bibliografici in ELSNER 2013, 111, n. 12).

- 40 La maturazione dei frutti e il passaggio dal pallore acerbo al rosso purpureo rifletterebbe simbolicamente da un lato il processo di avvicinamento erotico tra i due protagonisti (che immediatamente dopo l'*ekphrasis* viene descritto in termini di gradualità e in stretta connessione con il vino, immaginiamo attinto proprio da quel cratere), dall'altro l'intero sviluppo del romanzo, che riguarda appunto le complesse vicende della storia d'amore tra i due e il suo felice compimento alla fine della narrazione. Su questi aspetti: BARTSCH 1989, 146-147.
- 41 Un'area in corrispondenza del busto di Licurgo appare, in trasparenza, di un colore più violaceo rispetto al resto del recipiente (FREESTONE-MEEKS-SAX-HIGGIT 2007, 247), forse un accorgimento per evidenziare la rabbia e la disperazione del personaggio e renderlo più immediatamente individuabile nella complessa scena.
- 42 L'episodio, che conta numerose attestazioni iconografiche, è narrato con dovizia di dettagli da Nonn. *D.* XXI, 1-68. Sulle varie versioni del mito (non tutte comprendenti l'episodio di Ambrosia) e sulle altre rappresentazioni dell'episodio, particolarmente fortunato nel mosaico: VATIN-BRUNEAU 1966.
- 43 Sulla sanguinosa fine di Licurgo, di cui esistono molte varianti: *e. g.* [Apollod.] *Bibl.* 3, 34-35 e Hyg. *Fab.* 132.
- 44 Volgendo l'attenzione agli altri esempi di vetro dicroico conservati (circa una dozzina di frammenti, metà dei quali derivanti da recipienti *diatrete*: GUDENRATH-WHITEHOUSE 2009), sembra possibile ipotizzare un nesso preferenziale tra questo rarissimo tipo di lavorazione e il tema dionisiaco: un frammento conservato a New York (Metropolitan Museum of Art, 26. 60. 95, IV secolo d. C.) e pertinente a una larga ciotola presenta i resti di due figure, una delle quali è da identificare con un satiro o, più probabilmente, con Dioniso. Un frammento del Corning Museum of Glass (78.1.17) presenta una testa rozzamente intagliata, forse un'anonima decorazione isolata dell'orlo del recipiente.

sulla Coppa.

La metamorfosi che nel cratere di Achille Tazio avviene in funzione del vino versato si verifica nella Coppa di Licurgo al variare della tipologia di illuminazione, e la materia non solo cambia radicalmente colore ma cambia anche la permeabilità alla luce, dal momento che il vetro opaco appare improvvisamente trasparente lasciando trapelare la luce che lo attraversa. La creazione di un materiale come il vetro dicroico, forse “scoperto” per caso, richiedeva un processo di produzione complesso e preciso, che certo doveva essere prerogativa di pochissimi artisti, come testimonia la rarità delle testimonianze archeologiche. Il vetro dicroico è una gemma artificiale che riproduce e anzi potenzia gli effetti di trasformazione e movimento immancabilmente legati alle pietre preziose, e incarna concretamente l'interesse per i diversi aspetti della materia minerale in differenti situazioni di luce così intensamente descritti dagli epigrammi di Posidippo<sup>45</sup>.

---

45 ELSNER 2013, 109-110 riconosce nel *sardion* di Posidippo. 8 AB il medesimo effetto della Coppa di Licurgo: quando la luce permea da sotto la pietra, vi si può leggere il carro intagliato, quando invece la luce brilla con uguale intensità tutt'attorno, la pietra risplende superando gli *anthrakes* dell'India. Sull'epigramma: II. 3. 6. 3 *ad loc.*

## II. 6

### Per concludere

Migliaia di gemme sono sopravvissute dall'antichità fino ai nostri giorni, a concreta testimonianza dell'enorme diffusione di tali oggetti nel mondo antico e della cura che si è posta, nel corso dei secoli, nel preservarle e tesaurizzarle sottraendole alla distruzione e all'oblio<sup>1</sup>. Alcune hanno portato con sé anche i nomi degli artisti che le hanno realizzate, il cui lavoro è stato variamente celebrato in poesia e letteratura. Eppure, a una ricca classe di oggetti di cui ciascuno nell'antichità aveva diretta e immediata frequentazione, non sembra corrispondere un proporzionale interesse nei confronti dell'evoluzione e dei maestri dell'*ars* delle gemme. Dalle fonti letterarie emergono i nomi di soli otto artisti e, per quanto in alcuni casi il lavoro dell'artista glittico sia oggetto di raffinate metafore poetiche e artistiche, difficilmente trapelano dettagli sulle caratteristiche dell'intaglio. Di molti sigilli si è tramandata memoria solo per il loro particolare valore storico e sociale, e le poche fonti sulle gemme intagliate non permettono di riconoscere quale fosse il valore – estetico ed economico – relativo di materia e lavorazione artistica.

Solo le *ekphraseis* letterarie testimoniano che nell'antichità era riconosciuta e celebrata una τέχνη di gemme, che ha per noi in Posidippo il suo più ispirato cantore, ma in queste composizioni l'elogio di tale arte è peculiarmente sempre accompagnato da una riflessione circostanziata sulle caratteristiche e le proprietà della materia litica con la quale essa interagisce.

I *Lithika* di Posidippo testimoniano come l'arte dell'artista di gemme non si limitasse alla realizzazione dell'intaglio vero e proprio, del sigillo, ma come si esprimesse anche nella scelta del taglio e della montatura più adatti per esaltare le qualità naturali della pietra. Un'arte di gemme che in tal caso resterebbe quasi completamente estranea alle monografie moderne, concentrate sull'evoluzione

---

1 SETTIS 1986, 478.

stilistica e tipologica dei soggetti intagliati. Oltre alle abilità più concretamente tecniche della lavorazione della pietra (χείρ), l'artista perfetto deve possedere la σοφία e, soprattutto, il νοῦς, che si esprime nell'accordo tra soggetto e materia e nell'intelligenza di saper sintetizzare tanto significato in un'immagine forzosamente selettiva.

I nomi di incisori tramandati dalle fonti e quelli apposti da alcuni artisti sulle loro creazioni restituiscono una glittica interamente greca, almeno idealmente: greci sono gli incisori della scarna lista pliniana – compreso quello di Augusto – e in greco firmano anche quei pochi che portano nomi latini senza sostituirli con pseudonimi ellenizzanti. Né Plinio fa alcun riferimento alla glittica etrusca e italica, di lunga tradizione e intensa vivacità, che tanta parte ebbe nello sviluppo di quella romana e che si affiancò a quella di derivazione ellenistica senza esserne mai del tutto soppiantata. Sia la tradizione etrusco-italica che quella ellenistica prestarono alla glittica romana materiali, stili, temi e iconografie, in un'esuberante *koine* creativa nella quale sembra comunque possibile distinguere un filone "aulico" di stampo più spiccatamente ellenistico e una corrente "plebea" o "italica" maggiormente influenzata dalla tradizione italico-etruschizzante<sup>2</sup>.

In ogni caso, esattamente come avviene per le cosiddette arti "maggiori", il richiamo esplicito alla Grecia era senz'altro percepito come un valore aggiunto e una garanzia di qualità dell'opera<sup>3</sup>. Ma se, perlomeno per le gemme di alto livello, questo legame con l'arte ellenica era così prestigioso, come mai non si è accompagnato a un interesse per gli artisti glittici greci (e poi romani) tale da tradursi in una "storia dell'arte glittica" al pari di quello che avvenne, con tutte le cautele del caso, per pittura e scultura?

Forse molti capolavori di grandi artisti del passato greco, continuativamente impiegati come sigillo di generazione in generazione, venivano percepiti come pratici oggetti del presente, cimeli di antico possesso familiare da utilizzare con fierezza nella vita quotidiana piuttosto che da ammirare nelle loro caratteristiche

2 Sulle origini della glittica romana: SENA CHIESA-FACCHINI 1985, 14-18.

3 PLANTZOS 1999, 83. Per il fenomeno delle firme in greco nella scultura: *e. g.* TOUCHETTE 2015, 297-298. Sul prestigio dato dal legame, più o meno stretto, con l'arte greca nelle opere d'arte importate o realizzate a Roma: *e. g.* HALLETT 2005, 428-435. Sull'arte greca a Roma almeno SETTIS 1989.



estetiche come espressione dell'arte di antichi maestri.

Certamente, almeno in parte, la mancanza di una riflessione sull'arte glittica analoga a quella sorta attorno a pittura e scultura è da imputare al carattere eminentemente privato delle gemme e dei sigilli, oggetti solitamente esclusi dalla fruizione di un vasto pubblico e che, anche nel provato caso di dediche votive, avrebbero necessitato di un apprezzamento molto ravvicinato quale probabilmente non era concesso alla maggioranza dei visitatori dei santuari<sup>4</sup>. Solo a pochi fortunati sarà stato permesso di tenere tra le mani e osservare da vicino oggetti così minuti e preziosi offerti in dono nel corso dei secoli da qualche notevole locale o straniero<sup>5</sup>. Non è forse un caso che tra il *bric à brac* mitologico di cui straripavano i santuari antichi non ci sia giunta notizia – a parte il presunto *sardonix* di Policrate visto da Plinio - di intagli o gemme identificati con la reliquia di qualche eroe della “mito-storia” ellenica o locale<sup>6</sup>. È infatti probabile che tali preziosi e minuti oggetti fossero conservati lontano da occhi (e da mani) indiscreti, e che anche di quelli serbati nei templi come reliquia tangibile di qualche evento del passato e del mito<sup>7</sup> si sia in breve perso ogni ricordo, sottratti alla vista e quindi alla conoscenza di pellegrini e turisti<sup>8</sup>. Registrate negli asciutti lemmi degli inventari, niente rimane

---

4 Certo, come si è a più riprese sottolineato, le pietre intagliate godevano di una diffusione e di una mobilità estremamente superiore rispetto ad altri oggetti artistici, e certo la loro iconografia raggiungeva un gran numero di individui tramite le impressioni in cera o argilla (cfr. PLATT 2006).

5 Ci dovevano naturalmente essere delle eccezioni, visto che Plinio ha potuto personalmente ammirare nel tempio della Concordia, dove Livia l'aveva dedicata, la presunta gemma di Policrate: l'enciclopedista ha potuto così verificare che, contrariamente alla tradizione, la pietra si presentava liscia, e certo il suo aspetto era molto meno appariscente di altre gemme che le erano preferite (*NH* XXXVII, 4), forse all'interno del medesimo tempio. Possiamo immaginare che Plinio fosse fra quei visitatori di riguardo ai quali era consentito accedere ai tesori più preziosi e ammirarli a proprio piacimento.

6 Su questo affascinante argomento: BOARDMAN 2004.

7 Molti oggetti preziosi sono coinvolti nelle vicende del mito e della storia, come la celebre collana di Armonia o l'anello di Gige, e il ritrovamento di gemme più antiche in contesti molto più recenti prova al di là di ogni dubbio un reimpiego di questi oggetti, che certo dovevano avere un significato speciale agli occhi dei loro successivi fruitori (BOARDMAN 2004, 91-92).

8 Faccio riferimento all'elenco di reliquie, corposo ma dichiaratamente selettivo, di BOARDMAN 2004, 239-275.

dell'eventuale significato che tali pietre potevano aver assunto, forse solo per pochi, forse solo per un breve periodo dopo l'atto di dedica.

Possiamo però ipotizzare che il diverso approccio all'arte delle gemme da parte dell'antichità sia da ricercare anche nel suo statuto differente rispetto a quello di pittura e scultura. Sbilanciata a favore dell'esaltazione della materia, l'arte delle gemme si vedeva talvolta subordinata ai grandi modelli scultorei e pittorici dell'antichità. Questa circostanza è suggerita non solo dalle iconografie talvolta desunte da altri *media* ma soprattutto dai nomi di famosi pittori e scultori in qualche caso scelti come pseudonimo dagli intagliatori, che si riconoscevano così artisti di un'arte ibrida a metà strada tra scultura e pittura<sup>9</sup>.

L'artista di gemme, inoltre, come testimonia Posidippo e come suggerito anche da Plinio, non esplicitava necessariamente la sua *ars* solo nell'intaglio ma anche (e talvolta solo) nella valorizzazione delle proprietà del minerale (un'ulteriore conferma della centralità della materia): certo un tipo di arte sfuggente, difficile da valutare e apprezzare e di solito legata ai caratteri di *quella* specifica pietra e alle bizzarrie irripetibili della natura.

Lo speciale rapporto tra materia e arte è il tema prediletto della "letteratura di gemme", che ha trovato nell'epigramma la sua forma più congegnale. L'analisi dei *lithika* di Posidippo e degli autori dell'*Anthologia Palatina* ha mostrato varie modalità di tratteggiare l'interazione tra queste due imprescindibili componenti delle gemme, presentate ora in perfetto accordo e ora in aperto contrasto. Per molti aspetti isolati rispetto agli altri epigrammi di gemme, i *Lithika* di Posidippo delineano il rapporto tra arte e materia all'interno della trasformazione del *lapis* in *gemma* operata dall'artista. Gli epigrammi della *Palatina* si innestano invece nel tradizionale filone dell'*ekphrasis* di opere d'arte, declinandone i caratteri in accordo con il ruolo centrale della materia e delle sue peculiarità nella gemma intagliata rispetto a quanto avviene per sculture e pitture. Le traduzioni e le rielaborazioni degli *Epigrammata Bobiensia* provano la lunga fortuna dei *lithika* della *Palatina*, e il ciclo di epigrammi greci e latini di Claudiano sul cristallo sono l'estrema testimonianza del fascino esercitato dalle meraviglie minerali, nel loro rapporto o meno con la trasformazione artistica.

---

9 Cfr. II. 2. 5.

L'accuratissima *ekphrasis* dell'ametista di Eliodoro risale a un periodo di profonda decadenza dell'arte glittica, già da tempo ripetitiva e banalizzata, quasi un *revival* nostalgico del gusto per l'unicità dell'intaglio e l'abilità tecnica e formale di artisti in grado di armonizzare arte e materia. Se Eliodoro si è ispirato a un oggetto concreto, l'ametista di Cariclea apparteneva forse a un'epoca di molto precedente rispetto alla stesura del romanzo: reliquia del periodo d'oro della glittica antica, l'ametista di Eliodoro incarna al meglio, assieme ai *Lithika* di Posidippo e agli epigrammi litologici dell'*Anthologia Palatina*, le valenze nascoste di una gemma e la complessa risposta antica a questi oggetti in bilico tra arte e natura.

Affinché il quadro sia completo, andranno ora rintracciate le valenze mediche e magiche che, da sempre riconosciute alle pietre preziose, diventeranno via via più preminenti con il passare del tempo nel rapporto tra uomo e gemma. Si è sempre riconosciuta una drammatica frattura che isola e separa l'*usus* magico delle pietre da tutti gli altri impieghi più "decorosi": la magia, del resto, fa spesso questo effetto. A una più attenta analisi si potranno però scovare indizi di uno stretto rapporto non solo tra le credenze medico-magiche e le peculiarità naturali che fanno delle gemme oggetti particolarmente affascinanti sotto il profilo estetico, ma anche tra la magia litica e quelle valenze eminentemente sociali che identificano la gemma come tale. Gli sviluppi, certo, sono diversi, ma in alcune pratiche magiche si potranno ritrovare echi degli altri *usus* delle pietre preziose fin qui analizzati. A quest'ultimo aspetto delle gemme nell'antichità sarà dedicata la prossima sezione.



III

MEDICINA E MAGIA LITICA



Nelle due precedenti sezioni abbiamo indagato le caratteristiche riconosciute nell'antichità alla *materia* litica e il ruolo e le forme dell'*ars* capace di trasformarla da *lapis* a *gemma*. Ci sono venuti in aiuto, in questa indagine, testi di varia natura, dai trattati di Plinio e Teofrasto alla poesia litologica di Posidippo e degli epigrammisti dell'*Anthologia Palatina*, fino alle *ekphraseis* di intagli e gemme portentose di Eliodoro e Achille Tazio, con alcune incursioni tra i *realia*: tali testimonianze ci hanno permesso di delineare i caratteri degli *usus* delle gemme e di definire la natura della *gemma* come oggetto a un tempo fortemente connotato dal punto di vista sociale e inscindibile dalla sua primigenia natura di *lapis*.

Rimane da considerare, perché il quadro sia completo, due ultimi *usus* delle gemme, quelli della medicina e della magia. In questa terza e ultima sezione si tratterà un'analisi necessariamente selettiva delle caratteristiche e delle modalità di questi impieghi, seguendo tra le tante piste possibili proprio quella percorsa nelle pagine precedenti: il rapporto tra *ars* e *materia* nella medicina e specialmente nella magia litica. Ci verranno in aiuto testi molto diversi rispetto a quelli fin qui analizzati, che tuttavia testimoniano un approccio nei confronti delle pietre preziose parallelo e anzi sotto certi aspetti strettamente connesso a quelli testimoniati da Plinio, Posidippo o Eliodoro. I lapidari, giunti fino a noi attraverso un'inestricabile sequenza di rielaborazioni e contaminazioni che si dipana dall'età ellenistica alle soglie del Medioevo, costituiscono infatti a un tempo il punto d'origine e uno dei punti d'arrivo dell'impiego medico-magico delle pietre preziose. La sapienza magica già ellenistica che costituisce il punto di partenza dei lapidari affiora difatti a più riprese nella letteratura di gemme (si pensi, per esempio, al fruttuoso *topos* dell'ametista ubriaca), mentre il ricco bagaglio di conoscenze collezionate nel corso della loro lunga gestazione verrà consegnato per loro tramite alle epoche successive, costituendo il nucleo attorno al quale si sviluppa la vivace scienza litologica medievale.

Nel primo capitolo si accennerà all'uso dei minerali nei testi propriamente medici, evidenziando i labili confini tra medicina e magia litica, che appaiono legati in particolare alle modalità di somministrazione della materia minerale.

Oggetto del secondo capitolo sarà, una volta di più, la *Naturalis Historia*, nella quale rintracceremo l'approccio di Plinio nei confronti della medicina e della magia delle

pietre preziose, riconoscendo nel polemico enciclopedista un valido testimone per un momento storico nel quale, forse, l'esotica magia delle pietre cominciava appena a insinuarsi tra gli *usus* delle gemme a Roma.

Agli amuleti litici sarà dedicato il terzo e ultimo capitolo: dopo un'analisi dei caratteri salienti dei lapidari conservati, ci volgeremo alle cosiddette "gemme magiche", una circoscritta categoria all'interno del più vasto insieme delle gemme che, come testimoniano i lapidari stessi, potevano trovare un impiego magico nell'antichità.



### III. 1

## Le ricette dei medici

L'uso delle pietre al fine di agire sul corpo umano, per sanarne le patologie o potenziarne caratteristiche e capacità, è testimoniato da fonti numerose e di diversa epoca e tipologia. Certo, è per noi arduo ricondurre al dominio della medicina o della magia le proprietà attribuite alle diverse gemme (così come alle piante, ai metalli, alle terre...) e gli usi dei minerali preziosi che questa o quella fonte prescrive. Spesso infatti i testi medici suggeriscono come perfettamente accettabili e ben distinte dalla magia pratiche che a noi appaiono del tutto irrazionali e superstiziose<sup>1</sup>: il confine tra medicina e magia è estremamente fluido e di conseguenza il rapporto tra rimedi medici e magici è nell'antichità tutt'altro che univoco<sup>2</sup>.

Nella maggior parte dei casi, infatti, magia e medicina condividevano le medesime sfere di influenza, ed entrambe si rivolgevano alle patologie del corpo e dell'anima<sup>3</sup>. Il dibattito antico rispetto alla pertinenza di un rimedio litico (ma non solo) alla medicina o alla magia si concentra sulle modalità di somministrazione e sulla reale efficacia della materia prescritta. I lapidari magici suggeriscono nella maggioranza dei casi l'uso di pietre intere come amuleti, ma talvolta anche la loro

---

1 *E.g.* KING 1998, 146.

2 Basti osservare i differenti atteggiamenti rispetto all'uso di amuleti e incantamenti da parte di diversi autori: assenti nelle pratiche suggerite nel *Corpus Hippocraticum*, essi sono caldamente consigliati da Catone, rifiutati da Celso e ammessi da Plinio, sebbene quest'ultimo non si sottragga a feroci attacchi contro magi e stregoni (cfr. III. 2) mentre Galeno (*infra* in questo capitolo) e Scribonio tentano di razionalizzarne l'uso: NUTTON 1991, 18-19 e 2004, *passim*.

3 Prassi mediche e magiche coesistevano nella pratica e non erano concepite come distinte, né tantomeno in opposizione fra loro (NUTTON 1991, 19-20). Un chirurgo può servirsi di strumenti conformati a clava, così come la figura di Eracle appare particolarmente utile nella lotta ai disturbi fisici sulle gemme magiche (DASEN 2014b) e le tombe dei medici spesso restituiscono amuleti di vario tipo accanto a strumenti tradizionali (KÜNZL 1996, 2464-2473).

somministrazione tramite pozioni e cataplasmi una volta polverizzate. D'altro canto, talvolta anche i medici prescrivono, accanto a pietre polverizzate da ingerire o spalmare, l'applicazione di pietre intere.

Sicuramente l'illustre Dioscoride Pedanio<sup>4</sup> si considerava un medico, e come tale venne celebrato da tutti coloro che, per secoli, hanno beneficiato delle sue sterminate conoscenze attingendo ricette farmacologiche e descrizioni di rimedi medici dal suo corposo trattato<sup>5</sup>, Galeno *in primis*<sup>6</sup>. Come è noto, il medico di Anazarbo dedica il nucleo più consistente del *De materia medica* alle piante medicamentose, alle loro proprietà e ai loro utilizzi, ma non mancano tuttavia descrizioni di rimedi estranei al regno vegetale. Una breve sezione del quinto e ultimo libro<sup>7</sup> descrive infatti alcuni elementi e composti minerali suggeriti per svariati utilizzi medici. All'interno di tale farmacologia inorganica, trovano posto alcune pietre preziose, non distinte da terre e derivati metallici.

Quanto alle modalità dell'uso medico di gemme e minerali, Dioscoride ritiene efficaci entrambi i metodi di somministrazione, prescrivendo ai suoi pazienti ora rimedi preparati con pietre polverizzate ora, più raramente, registrando l'uso di pietre intere a mo' di amuleto<sup>8</sup>.

---

4 Nato ad Anazarbo in Cilicia e di poco più giovane di Plinio, Dioscoride esercita a Roma la propria attività di medico. Ha probabilmente la possibilità di viaggiare in varie aree dell'Impero in qualità di medico militare sotto Claudio e Nerone, acquisendo così una conoscenza di prima mano di molti dei rimedi che descrive nel suo trattato. Nonostante la coincidenza cronologica, Plinio inspiegabilmente non cita mai il suo nome tra le fonti consultate per le sezioni mediche e farmacologiche della *Naturalis Historia*. Sulla vita e i caratteri dell'opera di Dioscoride: TORESELLA 1994.

5 Lo straordinario interesse per il trattato di Dioscoride, che ha conosciuto anche traduzioni arabe, è testimoniato dalla complessa tradizione manoscritta e dall'elevato numero di edizioni e commenti susseguitisi per tutto il Medioevo e il Rinascimento: RIDDLE 1980.

6 Galeno si richiama all'autorità di Dioscoride e del *De materia medica* in numerosissime occasioni: *e. g. De simpl.* XII, 330 Kühn.

7 Dsc. V, 74-162.

8 La selenite bevuta polverizzata tutela dall'epilessia, mentre le donne la portano sotto forma di amuleto. Si riporta l'opinione che legata agli alberi ne favorisca la fruttificazione (Dsc. V, 141). Per le *iaspides* non si prescrivono ricette ma si indica solamente l'uso di legarle come amuleti alla coscia delle partorienti (Dsc. V, 142). Amuleti di ofite sono utili contro morsi di vipere ed emicranie (Dsc. V, 143) e la pietra samia è di aiuto alle donne incinte (Dsc. V, 154). Sulla

Lo stesso duplice approccio riguardo alla farmacologia litica si ritrova nei trattati di Galeno, erede della tradizione medico-scientifica dell'uso salutare delle pietre per noi testimoniata, prima ancora che dai precetti di Dioscoride, dalle indicazioni disseminate nei poemi sopravvissuti del poliedrico poeta ellenistico Nicandro di Colofone<sup>9</sup>. Rispetto all'epoca dei due illustri predecessori i tempi sono cambiati, e il medico deve ormai necessariamente confrontarsi con le sempre più diffuse credenze "magiche" relative all'uso salutare dei minerali.

Spinto da una vivace curiosità, il medico di Pergamo esplora e mette alla prova alcune delle pratiche irrazionali ormai ampiamente in voga nel II secolo d. C. Dalle sue osservazioni comprendiamo che c'è effettivamente una distinzione tra un modo magico di usare le gemme e un modo medico, scientifico e razionale. Tale differenza si basa sulle modalità di applicare la *materia* litica, sulla sua effettiva validità al netto delle (inutili) pratiche dell'*ars* magica e sul processo deduttivo che ha portato alla constatazione della sua eventuale efficacia.

Convinto detrattore della magia e fedele ai dettami del razionalismo di Ippocrate, rispetto agli amuleti – siano essi derivati da pietre, piante o animali – Galeno dimostra tuttavia un atteggiamento di cauta curiosità. Incuriosito dall'uso medico di tali oggetti, comprese pietre "usate come amuleti da alcuni, alcune con *characteres* incisi e lettere"<sup>10</sup>, il medico di Pergamo ne sottopone qualcuno ad appositi esperimenti, rilevando che perlomeno alcuni tra essi sono in grado di apportare un reale e concreto beneficio al paziente<sup>11</sup>. Critico contro ogni forma di

---

posizione del *De materia medica* in un'epoca che vede il declino del razionalismo e lo sviluppo di tendenze magiche e irrazionali: RIDDLE 1985.

9 MOTTANA 2006, 351-353 con un elenco di tutte le notazioni mineralogiche presenti nei versi di Nicandro o a lui attribuibili, alcune delle quali relative a "gemme": magnete, *sandaserion*, una *iaspis* somigliante al manto di un cerbiatto, ambra, lignite. Un commento mineralogico, comprendente paralleli con altri testi antichi, Plinio compreso, alle pagine 336-345.

10 Gal. *De simpl.* XII, 208 Kühn: εἰσὶ δὲ καὶ ἄλλοι τινὲς λίθοι περιεπτόμενοι πρὸς τινῶν, ἔνιοι δὲ καὶ χαρακτῆράς τινας ἐγγραφομένους ἔχοντες καὶ γράμματα...

11 Amuleti realizzati in *iaspis* verde, omfatite (ofite?), pietra spaviero, pietra d'India, "zaffiro": Gal. *De simpl.* XII, 207-208 Kühn. Sul lessico impiegato da Galeno per riferirsi agli amuleti: JOUANNA 2011, 48-54. Alessandro di Tralles, quattro secoli dopo, si richiamerà all'*auctoritas* di Galeno per giustificare l'uso, in casi eccezionali e con le dovute cautele, di talismani naturali, rimedi in odore di magia che alla sua epoca erano ferocemente condannati: GUARDASOLE 2004.

superstizione, Galeno conclude che tali amuleti funzionano in virtù della materia di cui sono composti, e non per particolari accorgimenti magici che vi si accompagnano: per il medico è la *materia* ad agire, non l'*ars* magica, del tutto irrazionale, che pretende di operare sulla salute del paziente tramite pratiche assolutamente inconsistenti rispetto all'organismo e al male da curare.

Questi rimedi "magici", pur parzialmente riscattati talvolta in virtù della loro testata efficacia, rimangono comunque frutto di una conoscenza empirica che non deriva da un processo razionale, un tipo di medicina in un certo senso di secondo livello da mantenere ben distinta dalla scienza medica vera e propria, basata invece su processi logicamente dedotti<sup>12</sup>. Tra le sostanze impiegate a scopo farmacologico, l'efficacia di alcune è stata infatti scoperta solo empiricamente<sup>13</sup>: fra di esse si trovano quelle pietre che sono in grado di agire senza essere state preventivamente ridotte in polvere e somministrate in pozioni o unguenti topici per entrare in diretto contatto con l'organismo. Esse agiscono in un modo che Galeno definisce *θαυμαστός*.

Tale distinzione è ben esplicitata in un trattato pseudo-galenico la cui posizione sull'argomento appare perfettamente in linea con quella dei trattati genuinamente attribuibili al medico di Pergamo<sup>14</sup>. L'anonimo autore riconosce la possibilità, in mancanza di alternative, di affidarsi "agli indescrivibili rimedi degli antichi, quelli

---

Alessandro stesso per esempio raccomanderà una pietra media con l'incisione di Eracle che strozza un leone portata incastonata in un anello d'oro contro le coliche (Alex. Trall. *Ther.* 2, 377, per l'uso di Eracle con il leone di Nemea sulle gemme magiche contro le coliche: *e. g.* FARAONE 2011, 52-54).

12 Si rimanda all'intervento di JOUANNA 2011 per un'approfondita analisi dell'opinione di Galeno rispetto all'uso di amuleti in medicina. Lo studioso individua un'evoluzione cronologica del pensiero del medico di Pergamo: nell'arco di una ventina d'anni, dal *De simplicibus medicamentis* al *De compositione medicamentorum secundum locos*, gli amuleti – beninteso, solo quelli di cui Galeno ha sperimentato l'efficacia e che funzionano in virtù della propria οὐσία – verranno inclusi a pieno titolo tra i rimedi medici propriamente detti.

13 Esempi di tale teoria in COPENHAVER 1984, 525, n. 7.

14 [Gal.] *De affect. renibus* XIX, 677-679 Kühn. Per una discussione del passo e di questa distinzione operata da Galeno, che avrà influenza sul pensiero di Marsilio Ficino: COPENHAVER 1984, in particolare 525-528.

che agiscono *sfruttando la materia intera*<sup>15</sup>. Sono quei rimedi, semplici e composti, la cui efficacia è stata scoperta tramite processi irrazionali, in modo empirico, un'efficacia che non è dimostrabile secondo la dottrina medico-filosofica dei quattro elementi. Dal momento che i motivi della loro validità sfuggono alla logica razionale, in questi rimedi non bisogna riporre un'eccessiva fiducia, preferendo quelli comprensibili con la ragione. Quanto alle pietre:

ἐπεὶ δὲ ὡς ἐπὶ τὸ πολὺ ῥητὴ ἢ τῶν θρυπτόντων τοὺς λίθους ὕλη, μᾶλλον τούτοις δεῖσθαί γε δεόν ἢ τοῖς ἀρρήτοις, οἷον δαμασωνίῳ, πετροσελίῳ, πολυτρίχῳ καὶ τοῖς ὁμοίοις κατὰ δύναμιν τούτοις.

*E poiché la materia (delle medicine) che prevedono di polverizzare le pietre è per lo più descrivibile, bisogna usare queste piuttosto che quelle indescrivibili, quali il damasonio, il prezzemolo, il politrice e quelli simili per proprietà.*

Galeno stesso riconoscerà l'effettiva validità di grani di *iaspis* verde nella cura dei disturbi gastrici, mettendo alla prova personalmente un rimedio litico molto conosciuto e apprezzato nell'antichità: il leggendario faraone Nepochso<sup>16</sup> prescriveva l'uso di uno *iaspis* verde con l'immagine del demone leontocefalo Chnoubis per la cura delle malattie digestive, una credenza che, con diverse varianti, ci viene testimoniata da numerose fonti scritte e da un gran numero di amuleti (**Fig. 76**)<sup>17</sup>.

Ἰδιότητα δὲ τινες ἐνίοις λίθοις μαρτυροῦσι τοιαύτην, οἷαν ὄντως ἔχει καὶ ὁ χλωρὸς ἴασπις, ὠφελῶν τὸν τε στόμαχον καὶ τὸ τῆς γαστρὸς στόμα περιεπτόμενον. Ἐντιθέασί τε καὶ δακτυλίῳ αὐτὸν ἔνιοι καὶ γλύφουσιν ἐν

15 [Gal.], *De affect. renibus* XIX, 677 Kühn: ἐπὶ τὰ τῶν παλαιῶν ἀρρήτα καὶ καθ' ὅλην τὴν οὐσίαν ἐνεργοῦντα χωρεῖν...

16 Dietro al personaggio leggendario si nasconderebbe un Egiziano ellenizzato, attivo attorno al 150 a. C. (BONNER 1950, 54).

17 Sulle gemme digestive con l'effigie di Chnoubis e sulle caratteristiche di questa figura: *e. g.* BONNER 1950, 51-66; BOHAK 1997; MASTROCINQUE 2003, 82-84 e DASEN-NAGY 2012.

αὐτῷ τὸν τὰς ἀκτῖνας ἔχοντα δράκοντα, καθάπερ καὶ ὁ βασιλεὺς Νεχεψῶς ἔγραψεν ἐν τῇ τεσσαρακαίδεκάτῃ βίβλῳ. Τούτου μὲν οὖν τοῦ λίθου κἀγὼ πείραν ἰκανὴν ἔχω, καὶ ὀρμάθιον γέ τι ποιήσας ἐκ λιθιδίων τοιούτων ἐξῆπτον τοῦ τραχήλου σύμμετρον οὕτως, ὡς ψάυειν τοὺς λίθους τοῦ στόματος τῆς γαστρὸς. Ἐφαίνοντο δὲ μηδὲν ἦττον ὠφελοῦντες ἢ εἰ τὴν γλυφὴν οὐκ ἔχοιεν, ἣν ὁ Νεχεψῶς ἔγραψε<sup>18</sup>.

*E alcuni autori attribuiscono a certe pietre una specifica qualità che si trova anche nello iaspis verde, utile per la pancia e per la bocca dello stomaco quando indossato. E alcuni la incastonano in un anello e ci incidono il serpente con i raggi, nel modo in cui il re Nechepso scrisse nel quattordicesimo libro. E io stesso ho un'esperienza adeguata di questa pietra: fatta una collana di pietruzze di quella qualità, l'ho allacciata al collo, della misura giusta perché le pietre toccassero la bocca dello stomaco. E non sembravano meno efficaci anche senza l'incisione che Nechepso aveva prescritto.*

Lo *iaspis* verde si conferma così grazie all'esperimento di Galeno un efficace rimedio contro i problemi di stomaco indipendentemente dai suggerimenti dei magi quanto a incisioni magiche e incantesimi: Galeno ha provato che la *materia litica* possiede proprietà innate, senza che a nulla giovi, naturalmente, l'immagine del serpente raggiato prescritto dall'*ars magica*<sup>19</sup>.

Due secoli dopo, Agostino criticherà come superstizione l'uso degli amuleti proposti da scritti geografici e trattati dedicati alla natura di animali, legni, erbe, pietre e altri simili corpi: il discrimine tra la liceità della medicina e l'inammissibilità della magia risiede di nuovo nelle diverse modalità di

---

18 Gal. *De simpl.* XII, 207 Kühn (Nech. fr. 29 Riess).

19 Più incerta la convinzione di Galeno a proposito della pietra sparviero, amuleto di cui ha sperimentato l'efficacia contro le emorroidi. In questo caso la pietra testata e approvata da Galeno recava forse anche i *characteres* e/o le lettere intagliate prescritte per quest'uso: εἰσὶ δὲ καὶ ἄλλοι τινὲς λίθοι περιεπτόμενοι πρὸς τινῶν, ἔνιοι δὲ καὶ χαρακτηρᾶς τινὰς ἐγγραφομένους ἔχοντες καὶ γράμματα, καθάπερ καὶ ὁ πρὸς τὰς αἰμορροΐδας ἤρμοκεν ἱερακίτης, οὗ καὶ ἡμεῖς ἐπειράθημεν (Gal. *De simpl.* XII, 208 Kühn).

somministrare la sostanza curativa.

Aliud est enim dicere "tritam istam herbam si biberis, venter non dolebit" et aliud est dicere "istam herbam collo si suspenderis, venter non dolebit". Ibi enim probatur contemperatio salubris, hic significatio superstitiosa damnatur.

*Una cosa infatti è dire "se berrai tritata quest'erba, il ventre non ti farà male" e un'altra è dire "se appenderai al collo quest'erba, il ventre non ti farà male". Lì infatti è da approvare una salutare mistura, qui da condannare un segno superstizioso<sup>20</sup>.*

Agostino conferma come l'approccio razionale all'uso curativo di erbe, pietre e animali richiedesse che la materia venisse in contatto con l'organismo sul quale doveva agire. Se il rimedio veniva indossato intero, senza che ci fosse un contatto diretto con la parte lesa, allora non ci si aspettava che fosse la *materia* ad agire con le sue naturali (e lecite) proprietà, ma piuttosto l'empia *ars* magica. Se il ventre duole, di nessun aiuto potrà essere un'erba appesa al collo, e chi nonostante questa semplice constatazione si ostinerà a servirsi in tal modo dei rimedi mostrerà di riporre una colpevole fiducia nelle arti della magia. Allo stesso modo, meno preoccupato del giudizio di Dio ma più attento alle ragioni della scienza, nel testare lo *iaspis* verde Galeno aveva avuto l'accortezza di far sì che, sebbene interi, più esemplari della pietra venissero in contatto con la parte lesa, e aveva appeso al collo gli *iaspides* contravvenendo alle prescrizioni del mago Nechepso, che non solo prescriveva di intagliare un unico *iaspis* con l'effigie del portentoso serpente leontocefalo, ma che suggeriva anche di incastonarlo in un anello e portarlo al dito, una sede densa di significato ma del tutto incongruente con la malattia da curare. Come Galeno (e lo Pseudo-Galeno), pure Agostino ammetteva la possibilità che anche una sostanza usata in maniera sospetta potesse comunque risultare imperscrutabilmente efficace in maniera "lecita". In mancanza di espliciti segnali di magia e superstizione come incantesimi, evocazioni o segni magici, anche una

---

<sup>20</sup> Aug. *Doctr. christ.* II, 29.

sostanza usata come amuleto (ovvero intera e non applicata direttamente alla parte da curare) può essere efficace in funzione della sua forza naturale (*vi naturae*)<sup>21</sup>. Maggiori sospetti, secondo Agostino, sorgono attorno ai rimedi che agiscono con più efficacia: se il razionalista Galeno liquidava come inutile l'*ars magica*, Agostino invece le riconosce una concreta efficacia, un'efficacia potente e terribile, diabolica, di gran lunga superiore a quella della medicina<sup>22</sup>.

---

21 *Quamquam ubi praecantationes et invocationes et characteres non sunt, plerumque dubium est, utrum res, quae alligatur aut quoquo modo adiungitur sanando corpori, vi naturae valeat, quod libere adhibendum est, an significativa quadam obligatione proveniat, quod tanto prudentius oportet cavere christianum, quanto efficacius prodesse videbitur* (Aug. *Doctr. christ.* II, 29).

22 Qualora sia impossibile stabilire da dove venga l'efficacia di un rimedio equivoco, al cospetto di Dio varrà la disposizione d'animo di chi se ne serve: *sed ubi latet, qua causa quid valeat, quo animo quisque utatur interest, dumtaxat in sanandis vel temperandis corporibus sive in medicina sive in agricultura* (Aug. *Doctr. christ.* II, 29).



## III. 2

### Medicina e magia di gemme nella *Naturalis Historia*

Se Galeno e Agostino distingueranno medicina e magia litiche sulla base delle diverse modalità di somministrazione della *materia*, il primo liquidando l'*ars* magica come inutile (ma riconoscendo la validità di alcuni suoi suggerimenti, sull'unica base delle potenzialità della materia litica correttamente somministrata) e il secondo riconoscendole una validità portentosa ma diabolica, nella *Naturalis Historia* Plinio manca di far dialogare direttamente questi due *usus* delle pietre (preziose) indagandone in maniera articolata i reciproci confini.

Plinio riconduce gli *usus* medici e magici delle gemme al rapporto tra uomo e natura delineato nel corso della *Naturalis Historia*: medicina e magia rappresentano due modalità diverse di tale rapporto che certo non potevano mancare di suscitare l'interesse dell'autore della peculiare enciclopedia, così attento a celebrare le potenzialità della natura e il corretto modo di sfruttarle da parte dell'uomo.

#### III. 2. 1 *Medicina*

A differenza di ciò che avviene nei trattati di altri autori, come Dioscoride e Celso, la medicina di Plinio non è nettamente distinta dal resto dell'opera. Forse come conseguenza dell'accesa polemica dell'autore contro l'eccessiva specializzazione e professionalizzazione della medicina<sup>1</sup>, le notizie mediche, seppure maggiormente concentrate in alcuni libri, sono costantemente accostate a dati di altro tipo mentre, d'altro canto, tutta la *Naturalis Historia* è costellata di informazioni sull'uso medico dei materiali e degli organismi descritti. Con ben tredici libri (*NH* XX-XXXII)

---

1 DOODY 2010, 137.

dedicati alla medicina, essa si conferma l'argomento quantitativamente maggioritario nell'enciclopedia nonché uno dei nodi più complessi del rapporto tra uomo e natura.

Come si è in precedenza sottolineato<sup>2</sup>, l'organizzazione stessa degli argomenti e dei libri della *Naturalis Historia* segnala un legame preferenziale della medicina con le piante e gli animali, legame dal quale i minerali sono parzialmente esclusi. Dalla sezione propriamente botanica si scivola in quella dedicata alla medicina, ricca di quelle migliaia di precetti in bilico tra scienza e superstizione che costituirono gran parte della conoscenza medica medievale e che furono il motivo principale dell'entusiasmo postantico per la *Naturalis Historia*<sup>3</sup>. Dalle piante ai rimedi ricavati dalle piante, per poi passare a quelli tratti dall'essere umano e dagli animali<sup>4</sup>. All'esposizione descrittiva degli esseri viventi – uomo, animali, piante – segue dunque, nella sezione medico-farmacologica, un'analoga suddivisione, seppur in ordine differente – piante, uomo, animali. Alla descrizione degli esseri viventi non segue quella dei minerali<sup>5</sup>, e gli usi medici di metalli, terre e pietre sono parimenti

---

2 Cfr. I. 2. 1.

3 Sull'autorevolezza di Plinio in campo medico agli occhi dei lettori successivi, testimoniata anche dalla messa a punto di una raccolta di *excerpta*, la *Medicina Plinii*, databile nella sua prima fase al IV secolo d. C.: DOODY 2010, 132-152. Per la fortuna della medicina pliniana nel Rinascimento: FRENCH 1986. Per la ricezione della *Naturalis Historia* nei secoli successivi rispetto a Plinio e per l'età tardoantica: RONCORONI 1982 e BERNO 2010.

4 Come sempre nella *Naturalis Historia*, anche l'organizzazione della sezione medica e farmacologica non segue un unico e rigoroso criterio espositivo. Ora si procede elencando e descrivendo i vari vegetali o animali indicandone i possibili impieghi, ora per malattie, segnalando per ciascuna i possibili rimedi. La prima modalità prevale nella sezione dedicata alla farmacologia vegetale, la seconda in *NH* XXIX-XXX, sebbene si notino frequenti e brusche alternanze tra i due metodi.

5 Plinio è consapevole del fatto che, secondo il sistema di organizzazione dei contenuti che si era prefissato, dopo l'uomo, gli animali e le piante spetterebbe ai minerali, *quae ex ipsa tellure fodiuntur*, essere oggetto della sua trattazione. Accingendosi invece inaspettatamente a descrivere i rimedi farmacologici tratti dall'uomo e dagli animali, Plinio giustifica questa vistosa deviazione dal suo progetto con il fatto di aver trattato i rimedi legati ai vegetali e di doversi ora dedicare a una medicina ancora più potente: *dictae erant naturae omnium rerum inter caelum ac terram nascentium, restabantque quae ex ipsa tellure fodiuntur, si non herbarum ac fruticum tractata remedia auferrent transversos ex ipsis animalibus, quae sanantur, reperta maiore medicina*

assenti dai libri di argomento medico. La sezione mineralogica è da Plinio differita agli ultimi libri (*NH* XXXIII-XXXVII) e, come si è osservato<sup>6</sup>, costituisce un nucleo a sé nell'enciclopedia pliniana. Per i metalli, le pietre, i marmi, le terre, i pigmenti e le pietre preziose si contano varie indicazioni terapeutiche, ma esse sono diluite tra numerosissime informazioni di altro tipo, tra le quali una posizione preminente hanno quelle che costituiscono l'enigmatica "storia dell'arte" pliniana. In più occasioni Plinio lascia chiaramente intendere come l'ordine seguito nel presentare le meraviglie della natura non sia casuale<sup>7</sup>, e di conseguenza anche il differimento della mineralogia deve essere stato dettato da precise motivazioni. L'impressione è che, nonostante tra le benefiche meraviglie della terra si annoveri la *medicamentorum fontium vis*<sup>8</sup>, dai minerali Plinio non si aspetti quelle caratteristiche e quei vantaggi che rintraccia nelle piante e negli animali e che lo spingono a dedicare un consistente nucleo della sua enciclopedia alla medicina e alla farmacologia. O meglio, che l'uso medico non sia quello per lui principale nell'interesse per i minerali, per le pietre preziose in particolare.

### III. 2. 2 *Tra medicina e magia*

Se oggi ci troviamo in difficoltà a riconoscere la razionalità di alcuni rimedi medici antichi distinguendoli da quelli magici, nell'antichità, come si è osservato, sussisteva una chiara distinzione – e opposizione – tra le due modalità di sfruttare le risorse offerte dalla natura, tra l'*ars medica* e l'*ars magica*<sup>9</sup>. Anche Plinio sottintende questa dicotomia tra medicina e superstizione magica, inserendola all'interno del rapporto tra uomo e natura delineato nel corso dell'intera enciclopedia<sup>10</sup>. Offrire all'uomo i mezzi per guarire se stesso e le fonti del suo sostentamento, animali e piante, è uno dei massimi benefici in cui si esprime la

---

(*NH* XXVIII, 1).

6 Cfr. I. 2. 1.

7 Esempio è proprio l'*incipit* di *NH* XXXVII: I. 2. 1.

8 *NH* II, 207: I. 3. 2. 1.

9 E. g. GRAF 2009, 21-58. Riguardo alla medicina e magia litiche: III. 1.

10 Cfr. I. 1.

benignità della natura. La magia è di conseguenza uno dei modi – forse il più vergognoso – nei quali l'uomo può stravolgere questo delicato rapporto, arrogandosi privilegi e capacità che non gli competono e nuocendo spesso volontariamente ai suoi simili<sup>11</sup>. La critica alla pseudoscienza dei magi percorre tutta l'enciclopedia pliniana, e si sviluppa in particolar modo nei libri dedicati alla medicina. I magi hanno saputo dare vita a un complesso sistema di credenze, espresso in una cospicua letteratura, che è in grado di mettere in pericolo la scienza autentica e razionale anche tra gli strati più culturalmente elevati della popolazione. Di questa scienza la magia rappresenta una degenerazione, una *vanitas*, che tramuta la rispettabile *ars* medica in un potenziale pericolo per la vita dell'uomo e per la sua positiva relazione con la natura auspicata nella *Naturalis Historia*<sup>12</sup>.

La medicina stessa, però, non è esente dalle accuse di Plinio: fedele ai semplici rimedi naturali della più antica tradizione romana, egli guarda con sospetto alle complesse e costose pratiche dei medici greci, mossi dall'avidità e dalla deliberata volontà di nuocere con dannosi e costosi rimedi esotici<sup>13</sup>. In un cosmo in cui *deus est mortali iuvare mortalem*<sup>14</sup>, la magia e la medicina corrotta dall'*ars*, entrambe straniere, nocive e caratterizzate dalla perversione della *luxuria*, sono ugualmente pericolose e destabilizzanti, e contro di esse Plinio mette accuratamente in guardia il lettore.

Quanto alle informazioni fornite da Plinio sugli usi medico-magici delle gemme, è

---

11 Sulla storia della magia nella *Naturalis Historia*, e in particolare in *NH* XXX: GRAF 2009, 48-54.

La magia si origina dalla combinazione di tre *artes*, la medicina, la religione e l'astrologia. All'origine della magia si trova dunque la medicina, delle cui funzioni essa si appropria e rispetto alla quale si arroga in una posizione superiore e prossima al divino. La magia è una *scientia*, un'*ars*, prettamente non romana, che vanta una dotta tradizione, portata avanti da generazioni di specialisti e condensata in numerosi trattati, esattamente come la medicina. Per la mancanza di un confine definito tra magia e medicina in Plinio: BEAGON 1992, 111-113.

12 Su questo importante aspetto, si veda l'analisi di BEAGON 1992, 102-123.

13 Sulla questione, si rinvia alle analisi di NUTTON 1986, HAHN 1991 e BEAGON 1992, 202-240.

14 *NH* II, 18. Su questo aspetto e sulle sue profonde implicazioni morali, filosofiche e politiche: *e. g.* BEAGON 1992, 28; DE OLIVEIRA 1992, 270-271; WALLACE HADRILL 1990 82-83; CITRONI MARCHETTI 1982; 1991, 25 e 2011, 32, 62-63 e 170-171.

possibile notare una loro differente distribuzione all'interno delle sezioni del libro<sup>15</sup>. Come si è sottolineato, le modalità e l'ordine di presentare le informazioni rispondono nel trentasettesimo libro e in generale nella *Naturalis Historia* a criteri forieri di precisi ancorché impliciti significati. Tra le gemme "improprie" e quelle descritte nei primi elenchi dei *gemmarum confessa genera* – quelle femminili, quelle maschili e quelle "cromatiche"<sup>16</sup> -, pietre di cui Plinio (con i suoi lettori) aveva esperienza diretta, pochissime sono le proprietà medico-magiche riportate. I raggi del sole indirizzati tramite una bolla di cristallo sono in grado di cauterizzare le ferite, un uso che Plinio ritiene genuinamente medico<sup>17</sup>. Alla fine della lunga sezione nella quale Plinio smaschera la *vanitas Graecorum*<sup>18</sup> relativa all'ambra, della quale descrive le principali tipologie<sup>19</sup> e le modalità per riconoscerne le imitazioni<sup>20</sup>, si ripete l'invettiva sull'inutilità del "minerale" che ha aperto la disamina. Solo a questo punto Plinio ne riconosce alcuni usi medicinali, notando comunque che non è per questo che le donne (di Roma<sup>21</sup>), la prediligono. Il lincurio è per Plinio un'invenzione degli *auctores*: false come la pietra sono dunque le sue presunte proprietà medicinali<sup>22</sup>.

Dopo la murra, il cristallo, l'ambra e il lincurio, Plinio passa a quelle che considera gemme vere e proprie<sup>23</sup>: il passaggio ai *gemmarum confessa genera* è segnato da una feroce condanna delle nocive arti dei magi.

Nunc gemmarum confessa genera dicemus ab laudatissimis orsi, nec

15 Sull'organizzazione di *NH* XXXVII e sui diversi criteri espositivi seguiti da Plinio: I. 2. 3.

16 Sulla definizione di questi gruppi di gemme: I. 2.

17 *Invenio apud medicos, quae sint urenda corporum, non aliter utilius uri putari quam crystallina pila adversis opposita solis radiis* (*NH* XXXVII, 28).

18 *NH* XXXVII, 31-46.

19 *NH* XXXVII, 47.

20 *NH* XXXVII, 48.

21 Plinio nella lunga disamina sulle origini dell'ambra, ne ha già ricordato un uso medicinale, quello di proteggere la gola: è per questo motivo, oltre che per la *gratia* del materiale, che le donne che vivono oltre il Po la portano come monile, per annullare l'effetto nocivo dell'acqua che sgorga in prossimità delle Alpi (*NH* XXXVII, 44).

22 *NH* XXXVII, 53.

23 Sul significato di *gemma* in Plinio: I. 2. 2 e I. 2. 10.

vero id solum agemus, sed etiam maiore utilitate vitae coarguemus Magorum infandam vanitatem, quando vel plurima illi prodidere de gemmis ab medicinae blandissima specie ad prodigia transgressi<sup>24</sup>.

*Ora esporremo i generi riconosciuti di gemme, iniziando dalle più note, e non ci occuperemo solo di questo, ma per un maggiore vantaggio alla nostra vita confuteremo anche l'abominevole inganno dei Magi, visto che a proposito delle gemme essi hanno raccontato moltissime falsità, passando dal rassicurante aspetto della medicina al prodigioso.*

La magia è una delle peggiori minacce che minano il rapporto tra uomo e natura relativamente alle gemme, tanto che Plinio la condanna in apertura della lunghissima lista di gemme vere e proprie che occupa la maggior parte del libro trentasettesimo. Ai magi saranno comunque indirizzate veementi accuse in più passaggi della corposa disamina. Al contempo, Plinio elencherà proprietà medicinali per alcuni fra i minerali descritti: egli prenderà in molti casi le distanze da tali informazioni, attribuendone la responsabilità alle sue fonti o al *dicitur* dell'opinione comune, arrivando talvolta a denunciarne apertamente l'inconsistenza<sup>25</sup>. In molti casi, non è possibile distinguere se Plinio consideri tali usi mere superstizioni o se invece vi riconosca pratiche mediche delle quali non ha però esperienza diretta o testimonianze di *auctores* sufficientemente affidabili da avallarle con la propria autorevolezza.

Pur contrario alla pratica della magia, Plinio riconosce in vari punti della *Naturalis Historia* l'esistenza di rapporti di simpatia e antipatia che legano od oppongono elementi della natura, ampiamente sfruttati nelle prassi magiche<sup>26</sup>: nel

24 NH XXXVII, 54.

25 Per esempio, l'olio bollito assieme all'acopo combatte la stanchezza, *si credimus* (NH XXXVII, 143), mentre la spiegazione del nome dell'astrio è attribuita a non specificate fonti (*quidam causam nominis reddunt...* NH XXXVII, 132). Per quanto riguarda l'*achates* (NH XXXVII, 139-140), Plinio discute criticamente l'opinione delle fonti (*quidam putant*) a proposito del beneficio contro le punture di ragni e scorpioni: egli ritiene che tale caratteristica possa appartenere perlomeno agli *achatae* provenienti dalla Sicilia, dove soffia una brezza in grado di neutralizzare il veleno degli scorpioni (*quod in Siculis utique crediderim...*).

26 Per una discussione del concetto di *sympatheia* rispetto alla magia: *e. g.* GRAF 2009, 199-207.

trentasettesimo libro, l'antipatia oppone il diamante al sangue di capro, l'unica sostanza in grado di spezzarlo nonostante la sua proverbiale durezza<sup>27</sup>.

Con l'eccezione del diamante<sup>28</sup>, per nessuna delle pietre preziose presentate secondo la prima classificazione, quella che coinvolge le gemme di uso femminile e maschile, si riportano usi medici né credenze magiche da confutare. Una maggiore frequenza di dati di tale tipologia si riscontra tra le gemme "cromatiche"<sup>29</sup>. Veemente l'accusa alla pseudoscienza dei magi che Plinio colloca alla fine della trattazione dell'ametista:

Magorum vanitas ebrietati eas resistere promittit et inde appellatas, praeterea, si lunae nomen ac solis inscribatur in iis atque ita suspendantur e collo cum pilis cynocephali et plumis hirundinis, resistere veneficiis, iam vero quoquo modo adesse reges adituris, grandinem quoque avertere ac locustas precatione addita, quam demonstrant. Nec non in smaragdis quoque similia promiserunt, si aquilae scalperentur aut scarabaei, quae quidem scripsisse eos non sine contemptu et inrisu generis humani arbitror.

*La vanità dei magi promette che esse (sc. le ametiste) contrastino l'ebbrezza e da questo prendono il nome, e che inoltre, se ci si incide il nome della luna e del sole e così si appendono al collo tramite peli di cinocefalo e piume di rondine, proteggono dagli avvelenamenti, e che usate in qualunque modo sono d'aiuto a chi si presenta al cospetto dei re, e che con l'aggiunta di una preghiera che essi insegnano tengono lontano la grandine e le locuste. E hanno garantito cose simili anche per gli*

---

27 Sono stati sicuramente gli dei a svelare questo accorgimento, perché né la ricerca dell'uomo né il caso avrebbero potuto spingere a testare il prezioso diamante nel sangue di un immondo capro (NH XXXVII, 59-60). I rapporti di simpatia e antipatia sono per Plinio all'origine della medicina, quella positiva e naturale, non ancora corrotta da medici astuti e maliziosi (NH XXIV, 1-5).

28 In grado di vincere i veleni, il diamante cura le crisi di delirio e scaccia le paure vane (NH XXXVII, 61).

29 NH XXXVII, 92-139.

*smeraldi, se ci si incidono aquile o scarabei, cose che ritengo essi abbiano scritto non senza disprezzo e derisione del genere umano*<sup>30</sup>.

Gli strali di Plinio sono diretti contro testi che con ogni probabilità sono gli antenati di quelli letti da Galeno e noti ad Agostino e in ultima istanza dei lapidari giunti fino a noi. Plinio condanna la diffusione di falsità sulle proprietà delle pietre<sup>31</sup> e l'uso superstizioso che i magi suggeriscono: incisioni, preghiere e abbinamenti con altri materiali "magici", secondo modalità ampiamente attestate nei lapidari sopravvissuti, non hanno alcuna efficacia e non sono in grado di accrescere i poteri della pietra o fargliene acquisire di nuovi.

La maggior parte delle notizie medico-magiche si addensano nella sezione alfabetica del libro dove, con poche eccezioni, si accompagnano alle succinte descrizioni delle pietre. Come si è visto<sup>32</sup>, in questa sezione (come in quelle seguenti, che raggruppano pietre il cui nome deriva da oggetti, animali, parti del corpo) Plinio include pietre di cui non ha esperienza diretta.

Il fatto che gran parte delle notizie fornite in questa parte del libro sia di tipo magico e/o medico suggerisce che Plinio abbia scovato queste "pietre" proprio in quegli scritti che in precedenza aveva aspramente criticato a proposito delle credenze magiche relative all'ametista. Testi che Plinio evidentemente conosceva molto bene, nonostante la sua condanna, e che possiamo immaginare, come molti dei lapidari pervenuti, organizzati proprio secondo lo schema espositivo e descrittivo da lui seguito per le gemme "alfabetiche": ogni pietra è descritta nel suo aspetto e nelle sue caratteristiche fisiche, e quindi vengono fornite le istruzioni per i suoi utilizzi magici<sup>33</sup>. È possibile che anche l'ordine alfabetico Plinio l'abbia

---

30 *NH* XXXVII, 124.

31 Per quanto la convinzione che l'ametista proteggesse dall'ubriachezza fosse piuttosto diffusa anche in testi e pratiche non propriamente "magici", tanto da essere topica nella trattazione letteraria di questo tipo di gemma (II. 4. 3).

32 Cfr. I. 2. 4.

33 Tra le sue numerose fonti, per esempio, Plinio si rifà all'autorità di un certo Callistrato, a noi altrimenti ignoto. Dalle notizie attribuitegli nel corso della trattazione dell'ambra (*NH* XXXVII, 51) e del *carbunculus* (*NH* XXXVII, 94-95), possiamo ricostruire come il suo trattato litologico accostasse a un'accurata classificazione e descrizione delle diverse tipologie del minerale un



mutuato da uno o più dei testi consultati<sup>34</sup>, combinato con una personale riorganizzazione del materiale raccolto dalle varie fonti<sup>35</sup>. Gli ultimi tre elenchi, che raggruppano pietre il cui nome deriva rispettivamente da parti del corpo umano, animali e oggetti inanimati, non presentano invece alcun cenno a speciali proprietà e a possibili utilizzi magici o medici, e anche le descrizioni sono ridotte al minimo o del tutto assenti: questa differenza potrebbe indicare che per questi ultimi gruppi di pietre Plinio ha attinto a una fonte differente rispetto a quelle usate per il corposo elenco precedente.

Comunque e dovunque Plinio abbia raccolto e organizzato il materiale presentato nel suo libro sulle gemme, è evidente che nella trattazione delle pietre di cui ha esperienza diretta e alle quali dedica maggiore spazio l'uso medico riveste un ruolo piuttosto marginale. Al contrario, man mano che si abbandonano le pietre preziose che Plinio conosceva e magari possedeva personalmente, le informazioni mediche e soprattutto magiche aumentano notevolmente. Di queste ultime pietre probabilmente Plinio era a conoscenza solo tramite le sue fonti, da cui trasse al contempo i nomi, le descrizioni di tali favolosi minerali e gli usi per i quali erano indicati<sup>36</sup>.

Nei principali studi dedicati alla glittica antica si è detto e si continuerà a ripetere, e a ragione, che alle gemme erano riconosciuti significati e valori aggiuntivi rispetto a quelli prettamente decorativi e pratici, legati alle proprietà riconosciute al materiale<sup>37</sup>. Le fonti scritte testimoniano, infatti, generiche credenze o veri e propri

---

vero e proprio ricettario relativo agli impieghi in medicina, tramite preparazioni di vario tipo e amuleti. E lo stesso si può intuire per molti dei trattati degli autori citati da Plinio, la cui disamina procedeva con ogni verosimiglianza tramite l'alternanza di sezioni descrittive ad altre a finalità utilitaristica per ciascuno dei minerali coinvolti. Sulle fonti di Plinio e sulla variegata trattatistica antica relativa alle gemme: I. 2. 11 e II. 1. 3.

34 La presentazione alfabetica delle pietre è quella seguita, per esempio, nelle *Cyranides* (III. 3. 2).

35 WELLMANN 1935 per esempio attribuisce il catalogo di pietre ordinate alfabeticamente a Senocrate di Efeso, tra le fonti di Plinio per il libro trentasettesimo e citato nel corso del catalogo solo in *NH* XXXVII, 173 (su Senocrate: III. 3. 2).

36 Plinio stesso è consapevole del fatto che a un minerale possono essere associati più nomi, a motivo dell'infinita combinazione di protuberanze e macchie propria di ogni singolo *specimen* (*NH* XXXVII, 195: I. 2. 1, n. 38).

37 *E.g.* PLANTZOS 1999, 110.

impieghi medico-magici relativi a gemme intagliate o meno<sup>38</sup>, anche al di fuori della circoscritta categoria delle “gemme magiche”: esse costituiscono una tipologia a sé, peraltro attestata solo a partire da un’epoca posteriore rispetto alla *Naturalis Historia*<sup>39</sup>. Tuttavia, almeno a giudicare dall’atteggiamento di Plinio, queste potenzialità medico-magiche non erano particolarmente ricercate nelle gemme che lui e i suoi contemporanei indossavano quotidianamente. Per chi portava una gemma al dito il minerale nel quale era intagliata contava, e contava eccome, come prova la precisione e la ricchezza di dettagli con cui si delineano nella *Naturalis Historia* le caratteristiche di ciascuna specie minerale. Ma non così fondamentali appaiono nell’enciclopedia le proprietà specifiche e gli eventuali benefici che la pietra poteva portare al possessore. Per Plinio le pietre magiche, o meglio quelle superstiziosamente usate come tali, non erano quelle indossate al dito dei suoi contemporanei<sup>40</sup>: il loro uso è confinato all’Oriente dei magi, mentre come farmaco le gemme sono solitamente somministrate in pozioni o cataplasmi una volta polverizzate<sup>41</sup>. Il vero pericolo per i contemporanei di Plinio è quello di incorrere nella *luxuria* o essere frodati nell’acquisto di gemme contraffatte.

Ancor più *monstrificae* delle gemme descritte nell’elenco alfabetico sono quelle designate con incomprensibili *barbara nomina*. Pietre che, come si è visto, Plinio

---

38 I lapidari magici, per esempio, prescrivono di apporre su determinate pietre soggetti che rimangono per noi indistinguibili all’interno della glittica “canonica”: III. 3. 4.

39 Per tali gemme il ruolo di primo piano del materiale è stato riconosciuto da tempo ed è al centro dei più recenti interessi degli studi di glittica. Sulle gemme magiche: III. 3. 4.

40 Plinio critica i contemporanei che hanno preso l’abitudine di portare al dito anelli con l’immagine di Arpocrate o di altre divinità egiziane (*NH* XXXIII, 41): l’indignazione di Plinio riguarda probabilmente non solo il fatto di adornarsi d’oro come le donne, che ha condannato immediatamente prima, ma anche quello di affidarsi a una religiosità estranea alla tradizione romana. Con l’eccezione di questa implicita critica, diretta all’immagine recata dall’anello piuttosto che all’eventuale gemma in esso incastonata, non si trovano nella *Naturalis Historia* note di biasimo contro i concittadini di Plinio a proposito dell’uso di gemme in funzione dei loro presunti poteri, che siano derivanti dall’immagine scolpita o dal materiale in sé.

41 Per esempio, rifacendosi all’autorità del medico Oro (citato anche in *NH* XXX, 145 come re assiro e tra le fonti dei libri di medicina), Plinio riporta che l’irite è utile contro i morsi degli icneumoni dopo essere stata bruciata e polverizzata (*NH* XXXVII, 138).

non nomina nemmeno escludendole dalla sua enciclopedia<sup>42</sup>, per disprezzo (o forse anche timore) della scienza dei magi alla quale esclusivamente pertengono<sup>43</sup>. Le pietre dai più forti (e terribili) poteri magici sono quelle di cui solo i magi hanno esperienza, quelle che portano i nomi stranieri e impronunciabili della loro lingua, e che non hanno nulla a che vedere con le pietre che Plinio e i suoi contemporanei conoscevano e utilizzavano<sup>44</sup>: si tratta infatti di *lapides*, non di *gemmae*, escluse dall'uso "socializzato" dei minerali preziosi che Plinio delinea nell'enciclopedia. La loro estromissione da questo meccanismo ne segna anche, di conseguenza, uno svilimento nel prestigio economico, tema sempre vivo nella *Naturalis Historia*<sup>45</sup>. Plinio è ben consapevole delle proprietà che medici più o meno affidabili o sedicenti santoni riconoscono ai minerali, ma esse non sono al centro della sua trattazione. La medicina minerale è riconosciuta e rimandata nel corso della trattazione dei rimedi tratti dal regno vegetale e animale, ma l'esposizione del trentasettesimo libro disattenderà in gran parte le aspettative create in precedenza, come peraltro era avvenuto anche per i metalli e le pietre oggetto dei quattro libri precedenti. Giunti all'ultimo libro, rimangono da discutere le gemme, il loro aspetto, le loro caratteristiche: nessun accenno, nel programmatico *incipit* del libro, è fatto alle proprietà mediche, e per una tenace confutazione di quelle

---

42 Plinio si trova spesso in imbarazzo davanti ai *barbara nomina* delle cose che sta descrivendo, per la loro impronunciabilità e per un certo pudore di fronte a termini così estranei rispetto alla tradizione romana, e rinuncia in molti casi a trattare tali argomenti sottolineando un legame tra il nome esotico e la scarsa importanza dell'oggetto a cui si riferisce (DOODY 2011, 124-129). Anche in questo caso, Plinio sminuisce l'importanza degli elementi che escluderà dalla discussione, declassandoli da *gemmae* a *lapides* (cfr. I. 2. 10).

43 *NH* XXXVII, 192.

44 In *NH* XII, 14 Plinio ha riconosciuto come a *graeca nomina aut aliena* rispondano alberi *peregrinae*, non autoctoni, che verranno trattati separatamente. Anche qui, le pietre dai nomi stranieri appartengono a un mondo altro rispetto a quello di cui hanno esperienza i suoi lettori e che rimane al di fuori dei loro interessi. Esse sono tanto estranee all'esperienza quotidiana che Plinio, così attento a smascherare i pericoli legati alla magia delle pietre, non ritiene necessario fare uno sforzo in questo senso, come farà invece poco dopo a proposito della falsificazione delle gemme (*NH* XXXVII, 197-198), pur riconoscendo di battersi così a favore della *luxuria*.

45 Cfr. I. 2. 10.

magiche<sup>46</sup> bisognerà attendere la conclusione del lungo *excursus* sulla storia delle gemme a Roma che apre il libro e della trattazione delle gemme “improprie”, murra, cristallo, ambra (e lincurio).

La secondarietà dell’interesse per l’uso medico delle gemme è evidente anche relativamente a un altro aspetto. Nei testi medici (come nei lapidari magici) si registrano spesso suggerimenti per stabilire l’effettiva genuinità di una pietra<sup>47</sup>: la stessa preoccupazione affligge Plinio in più occasioni, ma essa è piuttosto tesa a difendere dalle insidie di una frode lucrosa, contro la quale perfino la *luxuria* deve essere difesa<sup>48</sup>. Anche sotto questo specifico aspetto, la principale preoccupazione di Plinio è legata all’uso sociale ed economico che le pietre rivestono nei rapporti interpersonali e non riguarda un loro contesto d’uso medico (e meno che mai magico), che rimane decisamente in secondo piano nella visione del mondo minerale di Plinio.

---

46 *NH* XXXVII, 54, cfr. I. 2. 3.

47 Per esempio, l’ematite è falsificata secondo un procedimento che Dioscoride (V, 126) si premura di descrivere nel dettaglio, sottolineando le sottili differenze tra la pietra genuina e la sua imitazione, mentre per la pietra pancromatica il lapidario di Socrate e Dionigi (45, 3, sul lapidario III. 3. 2) prescrive un complesso esperimento per testarne l’autenticità. Plinio stesso riporta test di tale natura tratti dai libri dei magi: molto simile a quella della pancromatica è, per esempio, la prova suggerita per l’*achates* (*NH* XXXVII, 142).

48 *NH* XXXVII, 198.

### III. 3

#### Le ricette dei magi

Il corposo trattato del faraone Nechepso al quale Galeno attinge le istruzioni sullo *iaspis* verde e i generici *scripta* che consigliano l'uso di amuleti litici condannati da Agostino rientrano a pieno titolo tra quei lapidari magici che, con diverse caratteristiche, erano volti a conservare e tramandare la scienza di usare magicamente le pietre. Testi che, nonostante la sua diffidenza, Plinio conosceva e leggeva attentamente e che figurano copiosi tra le fonti dell'ultimo libro della *Naturalis Historia*. Nonostante le incondizionate denunce delle pratiche magiche ivi suggerite, Plinio probabilmente vi attingeva gran parte delle informazioni proposte nella seconda parte del libro trentasettesimo: non solo nomi e descrizioni di gemme ma, forse, anche criteri espositivi e organizzativi impiegati nella disamina delle "gemme alfabetiche".

I lapidari magici sono testi complessi, dall'intricata tradizione manoscritta, il cui contenuto e la cui forma hanno subito nel corso dei secoli numerose aggiunte, epitomi, rielaborazioni. Una stratificazione spesso riconoscibile, sebbene non comprensibile in tutte le sue fasi, nei testi effettivamente sopravvissuti fino a noi, che ci offrono un caleidoscopio di informazioni fittamente intrecciate in una rete di rimandi e ripetizioni che avvolge trasversalmente i vari scritti, lampante testimonianza dell'interesse vivo e costante per questo tipo di testi e del perdurare dell'uso magico delle pietre in essi suggerito. Per il loro carattere compilativo, i lapidari sono veri e propri "textes vivants" le cui fonti sono difficili o impossibili da riconoscere, "tant sont complexes les réseaux par lesquels une information s'est diffusée dans cette littérature"<sup>1</sup>. Tali testi hanno trasmesso gran parte delle credenze antiche riguardo alle pietre alla tradizione scientifica medievale e araba, alle quali talvolta è necessario rivolgersi per ricostruire fonti antecedenti di

---

1 HALLEUX-SCHAMP 1985, XVI.

centinaia di anni.

Questo gruppo di scritti e i rapporti che intercorrono fra loro sono stati solo saltuariamente indagati nel loro insieme, mentre confronti relativi ai singoli minerali e agli amuleti descritti si ritrovano in studi di varia natura e diverso respiro, dai commenti (compresi quelli al trentasettesimo libro della *Naturalis Historia* e al *De lapidibus*) alle analisi di singole “gemme magiche” e a saggi e monografie di diversa natura<sup>2</sup>. I contributi più recenti si rifanno all’edizione commentata di R. Halleux e J. Schamp<sup>3</sup>, che comprende i principali lapidari e che costituisce tuttora lo studio più completo di questa tipologia di testi, con una particolare attenzione alla tradizione manoscritta dei lapidari e agli eventuali rapporti che intrattengono tra loro<sup>4</sup>: il lapidario di Socrate e Dionigi, parzialmente fuso con i *Kerygmata* orfici, quello di Damigeron ed Evax, il *Lapidario Nautico* e il *Lapidario Orfico*. A quest’ultimo, che per la sua forma letteraria e per il ruolo privilegiato riconosciuto alle pietre nel rapporto tra umano e divino si distingue notevolmente dagli altri lapidari, è parso opportuno dedicare una trattazione separata<sup>5</sup>.

---

2 Grande attenzione è prestata alle notizie presenti nei lapidari *e. g.* da MACRÌ 2009, in particolare 63-104.

3 Il testo dei lapidari discussi nel presente capitolo sarà presentato secondo l’edizione di HALLEUX-SCHAMP 1985 con modifiche debitamente segnalate.

4 HALLEUX-SCHAMP 1985 (si rimanda alle pagine VII-IX per lo stato dell’arte al 1985). Un corposo tentativo di raccogliere i lapidari del mondo antico, da quelli cinesi a quelli greci, è l’incompiuta opera di MÉLY 1896, 1898 e 1902. Un’utile discussione dei principali testi relativi alle pietre - conservati o noti solo indirettamente o per frammenti - e delle loro principali caratteristiche in HALLEUX-SCHAMP 1985, XIII-XXXIV.

5 Brevemente descritti ma non compresi in HALLEUX-SCHAMP 1985 sono il *περὶ λίθων δυνάμεων* di Michele Psello (su cui MOTTANA 2005, *cfr.* IV), *Ἑρμηνεία περὶ ἐνεργῶν λίθων Ἰπποκράτους* (una compilazione che comprende notizie più recenti di origine occidentale e un testo più antico che riassume i *Kerygmata* orfici e il lapidario di Socrate e Dionigi, raccolto in MÉLY 1898, 185-190) e il lapidario dello Pseudo-Dioscoride (collazione di informazioni prese dal *De materia medica* e dall’enciclopedia di Aezio di Amida con l’aggiunta di sinonimi arabi, su cui MÉLY 1898, 179-183). Ugualmente solo accennati il primo libro delle *Cyranides* e il *De fluviis*, che verranno descritti nel capitolo successivo (III. 3. 2). *Cfr.* HALLEUX-SCHAMP 1985, 181 e 184-185.

### III. 3. 1 // Lapidario Orfico

Il *Lapidario Orfico* è solitamente incluso nel limitato *corpus* di lapidari magici sopravvissuti, con i quali indubbiamente condivide una tenace fiducia nell'influenza che le pietre preziose possono avere sulla vita umana. Tuttavia, all'infuori di pur numerosi punti di contatto nelle descrizioni e nell'uso pratico di certi minerali, questo lapidario si distingue notevolmente per la cornice narrativa, le palesi pretese letterarie e il messaggio religioso e filosofico all'interno del quale sono presentate le singole pietre.

Il *Lapidario Orfico* è un poemetto in esametri tradizionalmente attribuito a Orfeo<sup>6</sup>: difficile rintracciarne l'autore, ricostruirne la genesi, fissarne la datazione<sup>7</sup>. Al di là

---

6 Il poemetto viene attribuito a Orfeo da Giovanni Tzetzes (*H.* II, 859-870; IV, 282-290; IV, 403-406; XII, 173-184; XII, 601-607) e da alcuni manoscritti (HALLEUX-SCHAMP 1985, 57-62). WEST 1983, 36 lo esclude dalla sua analisi dei testi orfici, rilevando come difficilmente il poemetto, di qualità davvero eccezionale per la fine del IV secolo d. C., epoca alla quale deve essere datato secondo la sua opinione, possa corrispondere al *Libro delle ottanta gemme* registrato dalla *Suda* tra gli scritti di Orfeo. Tale opera infatti, secondo la descrizione della *Suda*, doveva riguardare le incisioni da apporre sulle pietre, elemento del tutto assente nel *Lapidario Orfico*.

7 Dal punto di vista metrico, il poemetto si adegua rigorosamente alle norme alessandrine callimachee distinguendosi in questo dagli altri componimenti "orfici", *Argonautiche* e *Inni*, mentre non si rilevano tracce delle regole accentuative nonniane (SCHAMP 1981a). Dal punto di vista lessicale, la lingua si presenta profondamente manierista, ricercata, ricca di epiteti e di neologismi, di forte ispirazione omerica (HALLEUX-SCHAMP 1985, 45-50). Gli elementi metrici, stilistici ed eventuali riferimenti interni al testo non bastano per restringere la datazione del poema a un lasso di tempo preciso, che rimane inevitabilmente compreso nell'ampio arco cronologico che va dal II secolo a. C. al IV secolo d. C. (JANSSEN 2015, 958; HALLEUX-SCHAMP 1985, 57 in via ipotetica propongono la prima metà del II secolo d. C., *contra* LIVREA 1992 che collega il poemetto all'*entourage* dell'imperatore Giuliano individuandone l'ipotetico autore in Teodoro, allievo come l'imperatore di Massimo di Efeso). Opera particolarmente originale e stravagante, nella quale si intrecciano diversi generi letterari e voci umane, sovrumane e divine, il poemetto si distacca dai canoni della poesia didascalica per offrire al lettore una conoscenza divina. Sulla questione JANSSEN 2015: la combinazione di voci e generi letterari differenti avrebbe lo scopo, tramite la retorica dell'accumulazione e il continuo gioco di rimandi e prese di distanza, di veicolare un messaggio di intensa caratterizzazione ermetica.

degli eventuali rapporti con varie correnti filosofiche e religiose, orfismo *in primis*<sup>8</sup>, e del contesto geografico, storico e culturale all'interno del quale il peculiare poemetto è stato composto, nel *Lapidario Orfico* si tratteggia un particolare rapporto dell'uomo con le pietre, presentate come mezzo privilegiato per accedere al cuore degli dei immortali e ottenerne il favore.

Rispetto agli altri lapidari il poema, la cui forma già basta a distinguerlo da testi senza alcuna pretesa letteraria come il lapidario di Socrate e Dionigi o il primo libro delle *Cyranides*, si differenzia per la complessità del messaggio nonché per il vigore con cui l'autore esalta l'origine divina dei minerali e della conoscenza che a quei minerali si accompagna.

Certamente alcuni dei temi centrali nel *Lapidario Orfico* si ripresentano in altri testi: così l'idea che le pietre siano dono degli dei (o del Dio dei cristiani, a seconda della cronologia dell'ultima fase di rielaborazione) o che solo la conoscenza delle diverse proprietà delle gemme e delle *praxeis* corrette permetta agli uomini di sfruttarne i vantaggi. Conoscenza che il misterioso Damigeron, nella lettera introduttiva del suo lapidario, esorta a mantenere segretissima<sup>9</sup>, così come fa anche l'anonimo compilatore del primo libro delle *Cyranides*<sup>10</sup>. Né è esclusiva del *Lapidario Orfico* la convinzione che determinate pietre siano particolarmente adatte per propiziarsi il favore degli dei<sup>11</sup>. E certamente anche dietro al peculiare poemetto si nasconde una complessa rete di ispirazioni e fonti che in parte lo accomunano ai "ricettari" tramandati sotto il nome di presunti sovrani e magi orientali o alle istruzioni per la creazione di amuleti preservate nelle *Papyri Graecae Magicae*<sup>12</sup>. Ma nel *Lapidario Orfico* non meno importanti di tali precetti

8 GIANGRANDE 1993 analizza alcuni temi del *Lapidario Orfico* in parallelo agli *Inni Orfici*, KOŁAKOWSKA 2011 rispetto agli *Inni* e all'inno del papiro di Derveni.

9 Damig.-Evax, prima lettera introduttiva.

10 Il lettore è esortato a trasmettere le conoscenze presenti nel testo, derivate da Hermes, solo ai figli e non agli uomini ignoranti: *Cyr.* I, prologo.

11 *E. g.* secondo Damig.-Evax XXX, 16-17, come si vedrà poco oltre, il magnete può convincere gli dei a esaudire le preghiere. Si tratta però solo di una proprietà tra tante, mentre nel *Lapidario Orfico* le altre potenzialità della straordinaria pietra sono infinitamente inferiori rispetto a quella di agire sul cuore degli dei.

12 I numerosi punti di contatto sono ben evidenziati nei rispettivi commenti. L'incertezza che grava su questa categoria di testi rende quasi impossibile ricostruire lo *stemma* di ciascuna



sono i rapporti che legano il poeta, il pubblico (limitato ai soli “uomini saggi” apostrofati nel proemio<sup>13</sup>), le pietre e gli dei immortali. Le pietre sono un organo fondamentale del fruttuoso rapporto tra dei e uomini e tra uomini e dei. Conoscerle e saperle utilizzare significa poter approfittare delle potenzialità del mondo che ci circonda: nei primi versi il poeta<sup>14</sup> si vanta di aver ricevuto da Hermes, per volere di Zeus, il compito di mostrare agli uomini saggi i doni del dio, grazie ai quali potranno ottenere salute, successo, forza, amore e vari poteri per interagire con altri uomini, animali, elementi naturali<sup>15</sup>.

Il rapporto con il divino caratterizza tutto il poema, fin dalla cornice narrativa: il poeta si è infatti incamminato per offrire una giovenca al dio Helios. Imbattutosi nel saggio Teiodamante<sup>16</sup>, che acconsente ad accompagnarlo, gli racconta il motivo della sua speciale devozione per il dio solare: da ragazzo era sfuggito a un mostruoso serpente rifugiandosi sull’altare del dio, e si sta ora dirigendo nel medesimo luogo per compiere un sacrificio di ringraziamento<sup>17</sup>. Teiodamante contraccambia il racconto impartendo al compagno alcuni insegnamenti riguardo alle pietre, particolarmente adatte a ottenere la benevolenza degli dei: ha qui inizio la lunga sezione didascalica del poema<sup>18</sup>. Il poeta potrà sperimentare di persona i genuini benefici descritti da Teiodamante, dato che il servo di quest’ultimo porta con sé le portentose pietre descritte<sup>19</sup>. Giunti a metà del cammino Teiodamante,

---

notizia in essi riscontrabile.

13 In particolare Orph. L. 4-6 e 17-20.

14 GIANGRANDE 1989, 38-39 (e di nuovo GIANGRANDE 1993) sostiene che il poeta si presenti come ἄοιδος per eccellenza, Orfeo (piuttosto che Esiodo, come ritiene APPEL 1983). L’interpretazione è legata ai versi 58-60, dove il poeta esplicita l’ingiunzione divina che lo muove al canto: τὰς ἐμὲ κηρύσσειν λαοσσόος Ἀργειφόντης / ἀνθρώποισιν ὄρινε, μελιγλώσσιοιο κελεύσας / φθόγγον ἀπὸ στήθεσφιν ἀοιδοῦ γηρύσασθαι. Alcuni editori, come HALLEUX-SCHAMP 1985, correggono il tradito ἀοιδοῦ del v. 60 in ἀοιδῆς, seguendo una proposta di Hermann, non necessaria come sottolinea GIANGRANDE 1989, 39.

15 Orph. L. 1-90.

16 Sull’identità di questo misterioso personaggio: HALLEUX-SCHAMP 1985, 30-34 e JANSSEN 2015, 964, n. 13.

17 Orph. L. 91-164.

18 Orph. L. 165-333.

19 Orph. L. 334-337.

accortosi che il compagno è ancora turbato dal ricordo del serpente, offre alcuni consigli litologici su come evitare aspidi e scorpioni, o su come guarirne i morsi e le punture<sup>20</sup>. All'interno di questa seconda parte del poema si sviluppa un'ulteriore sezione nella quale Teiodamante, partendo dal racconto della guarigione di Filottete<sup>21</sup>, riporta l'insegnamento che l'indovino Eleno impartì all'eroe, anch'egli terrorizzato dai serpenti<sup>22</sup>. Le prime pietre descritte da Eleno sono utili contro i serpenti, altre servono per scopi differenti, e le spiegazioni sono talvolta accompagnate da *exempla* mitologici, come la storia di Euforbo e Melanippo<sup>23</sup> o gli *aitia* del corallo e dell'ematite<sup>24</sup>.

Nella struttura del poema, con un doppio proemio<sup>25</sup> e diverse "voci" che si intersecano a quella narrante, si sono volute riconoscere tracce della sua elaborazione da (almeno) due distinti lapidari<sup>26</sup>: non sembra possibile confermare o smentire questa ipotesi, dato l'interesse saltuario che il poema ha finora suscitato in filologi, archeologi e storici delle religioni. Per quanto riguarda l'intersezione di una pluralità di voci e narrazioni, che secondo alcuni esegeti conferisce al poema un aspetto alquanto raffazzonato, essa è giustificata dalla trasmissione del sapere all'interno di un rapporto privilegiato che "coloro che sanno" intrattengono con gli dei e con il mondo che li circonda<sup>27</sup>. Il poeta apprende da Teiodamante, che a sua volta ha appreso parte delle sue nozioni mineralogiche da Eleno, che ha ricevuto alcuni insegnamenti direttamente da Apollo<sup>28</sup> o da Euforbo - relativamente all'ofite

---

20 Orph. *L.* 338-397.

21 Grazie all'echite: Orph. *L.* 347. Sulla pietra: *NH* XXXVII, 187 e, per altri paralleli, HALLEUX-SCHAMP 1985, 310, n. 10.

22 Orph. *L.* 400-770. Con i versi 771-772 si chiude il discorso di Teiodamante, e con i due versi successivi la voce del poeta conclude il poema, segnalando l'arrivo alla radura del sacrificio.

23 Orph. *L.* 431-456.

24 Rispettivamente Orph. *L.* 539-581 e 645-659.

25 Orph. *L.* 1-90 e 91-164.

26 HALLEUX-SCHAMP 1985, 49 e GIANGRANDE 1993, 147-148, che accosta la genesi del *Lapidario* a quella delle *Argonautiche Orfiche*.

27 Sull'importanza della commistione di stili letterari differenti nel veicolare la conoscenza ermetica e orfica derivata dagli dei: JANSSEN 2015.

28 Per esempio Eleno ha appreso della meravigliosa natura del corallo da Apollo (Orph. *L.* 513-515), che gli ha anche affidato la siderite-orite dai poteri profetici (Orph. *L.* 360-365).

- che a sua volta li ha avuti dalla madre, la ninfa Abarbarea<sup>29</sup>. È la genealogia divina della scienza litica, che discende senza soluzione di continuità dagli dei celesti. E, all'altro capo, gli uomini saggi ai quali la rivelazione del poeta è rivolta. Solo loro godranno della somma millenaria di questa conoscenza che già passò per le mani di dei ed eroi, secondo la volontà di Zeus, trasmessa al poeta per tramite di Hermes. La catena divina garantisce la genuinità della conoscenza trasmessa, sulla quale si insiste in più occasioni nel poema<sup>30</sup> e che è propria anche della materia stessa di tale conoscenza, le pietre, nelle quali non c'è possibilità di inganno o di errore<sup>31</sup>: qualunque sia la genesi del componimento, si tratta di un processo che il poeta ha voluto a ogni costo manifestare al suo pubblico moltiplicandolo in un complesso gioco ricorsivo, mostrando come tutto discenda dagli dei, come dagli dei derivino le pietre e le loro proprietà, come esse costituiscano un legame concreto e privilegiato tra l'umano e il divino.

Un'insistita costante del poemetto è infatti il tema del dono. La parola δῶρον apre l'intera composizione e si riferisce a un tempo al dono divino delle pietre e a quello della conoscenza litologica. Le gemme appaiono come un dono speciale che gli immortali hanno offerto agli uomini, i quali potranno riconoscerle ed essere in grado di sfruttarne gli immensi poteri solo se in possesso della saggezza. Una saggezza che è anch'essa dono divino, e che viene veicolata dal poema stesso:

Δῶρον ἀλεξικάκοιο Διὸς θνητοῖσιν ὀπάσσαι

---

29 Orph. *L.* 461-463. Sulla ninfa e sulla sua caratterizzazione nel *Lapidario Orfico* e nelle *Dionisiache* di Nonno di Panopoli: HALLEUX-SCHAMP 1985, 42-44. Per i due studiosi, la ninfa rappresenta qui la madre Terra o Cibele.

30 Eleno in particolare si premura di garantire più volte la genuinità dei propri insegnamenti, soprattutto richiamandosi ad Apollo all'inizio e alla fine del suo discorso: il dio, prima di impartire al futuro indovino i suoi precetti, gli ha fatto giurare di non ingannare mai gli uomini (Orph. *L.* 400-403), giuramento che è ripetuto alla fine del discorso (e del poema) a ulteriore conferma di veridicità (Orph. *L.* 763-768, sul discorso di Eleno come una profezia ricevuta da Apollo: JANSSEN 2015, 969-970). L'autorevolezza di Apollo viene richiamata nel caso di racconti incredibili, come avviene per il corallo: Orph. *L.* 513-516.

31 Un elemento di superiorità delle pietre rispetto alle piante è che le prime, a differenza delle seconde, portano solo beni all'uomo senza trarlo in inganno: ἐν δὲ λίθοις ἄτην οὐ ῥεῖά κεν εὔροις (Orph. *L.* 417, per questo passo cfr. *infra*).

κεκλόμενος Μαίης ἐριούνιος ἦλθε κομίζων  
υἱός, ὅπως ἂν ἔχοιμεν οἴζυος ἀτρεκέες ἄλκαρ.

*Il dono di Zeus che salva dai mali, il benevolo figlio di Maia giunse a consegnarlo ai mortali, per suo volere, perché noi lo avessimo come sicura difesa dai mali<sup>32</sup>.*

Il compito dell'uomo (saggio) è conoscere il dono divino e saperlo sfruttare per il meglio, ottenendo sicurezza contro i mali della vita e successo nei propri desideri. Il saggio che sa ascoltare e far fruttare gli insegnamenti divini otterrà forza, gloria, amore, successo, salute: un lungo elenco di vantaggi occupa gran parte del primo proemio<sup>33</sup>. L'ignoranza o il rifiuto del dono e della conoscenza porterà invece alla rovina dell'uomo stolto. Nel (fittizio?) presente del poeta si piange ancora la morte tragica di un uomo saggio, un mago<sup>34</sup>, causata dagli uomini stolti che disprezzano la scienza divina<sup>35</sup>. Nella sezione affidata alla voce di Eleno, un *exemplum* negativo illustra la sorte degli uomini sciocchi, indegni degli insegnamenti litologici o che rifiutano i consigli dei maestri di saggezza. Se Aiace avesse dato ascolto a Eleno non avrebbe fatto una misera fine ma avrebbe avuto la meglio nella contesa sulle armi di Achille. Atena, infatti, avrebbe addirittura abbandonato il prediletto Odisseo per accordare la vittoria al figlio di Telamone:

Καί μιν ἐγὼν Αἴαντι δαΐφροني πόλλ' ἐπέτελλον,  
ἔντεσι δηρινθῆναι ἀμύμονος ἀμφ' Ἀχιλῆος  
ἐσσυμένω, νίκης ἐπαρηγόνα χειρὶ κομίζειν.  
Καί κεν Ὀδυσσεῆος ταλασίφρονος ἀντίον αὐτῶ  
κῦδος Ἀθηναίη περ ἐλέπτολις ἐγγυάλιζεν·  
ἀλλ' οὐ οἱ μοῖρ' ἔσκε παραιφαμένοιο πιθέσθαι·  
τοῦνεκα θεσπέσιόν μιν ἀνήρ ἀθέριζεν ὄνειρα,

---

32 Orph. L. 1-3.

33 Orph. L. 22-53.

34 Orph. L. 71-74. Per l'identità del μάγος decapitato, elemento dal quale dipende la cronologia del poema: SCHAMP 1981b e LIVREA 1992, con bibliografia precedente.

35 Orph. L. 61-81.

λάζετο δ' οὐλοὸν ἄορ.

*E io stesso al fiero Aiace la (sc. l'ematite) prescrissi molte volte, mentre si apprestava a combattere per le armi del nobile Achille, di tenerla in mano come garanzia di vittoria. E invece che al paziente Odisseo a lui avrebbe dato la gloria Atena, la distruttrice di città: ma non era suo destino obbedire ai miei consigli. Per questo egli ha disprezzato l'aiuto divino, e afferrò la spada fatale<sup>36</sup>.*

L'allusione ad Atena non è un riferimento poetico alla vicenda epica, ma rispecchia l'atteggiamento verso le pietre delineato nel lapidario: l'ematite non avrebbe permesso direttamente ad Aiace di ottenere la vittoria ma gli avrebbe accordato il favore divino, quello della dea glaucopide nello specifico, tramite il quale avrebbe ottenuto ciò che desiderava invece che una fine orribile, inevitabile conseguenza della sua stoltezza. Conclusa la narrazione dell'*exemplum* nefasto, Eleno consiglia Filottete, che invece sfrutterà a suo vantaggio la pietra di cui l'indovino gli ha appena illustrato le straordinarie proprietà<sup>37</sup>.

Le gemme del *Lapidario Orfico* non sono solamente amuleti o talismani, come le tante degli altri lapidari sopravvissuti. Sono doni, già perfetti e attivi, che gli dei hanno offerto ai mortali per permettere ai più saggi di instaurare con loro un rapporto preferenziale. Quasi sempre, nei lapidari, è la pietra a possedere determinate proprietà medico-magiche, sia che esse siano innate nella pietra, sia che se ne sottolinei l'origine divina, sia che debbano essere potenziate dall'intervento del mago. Anche le pietre del *Lapidario Orfico* possiedono alcuni poteri propri, ma in molti casi esse non possono niente senza l'intercessione degli dei<sup>38</sup>. La rappresentazione più comune delle pietre, ciascuna dotata di specifici

---

36 Orph. L. 675-682.

37 Orph. L. 682-684: ἀτὰρ σύ γε τοῖο μὲν αἴσαν / ἄζεο, πρὸς δὲ μέλαιναν ὀλισθηροῖο γενέθλην / ἔρπετοῦ αἱματόεντα δαεῖς λίθον...

38 Il cristallo guarisce i reni di chi lo porterà alla cintura, ma questa qualità, relegata in un verso alla fine della sezione (Orph. L. 190), è accessoria rispetto al suo ardore in grado di rallegrare gli dei, muovendoli a concedere ciò che si desidera (Orph. L. 174-176). L'echite è utilizzata come una vera e propria pietra medica, contro i morsi dei serpenti. Essa è comunque una δαιμονίη ...

poteri magici o medici, convive – talvolta, è sopraffatta – con il ruolo che le pietre rivestono nel rapporto tra uomo e dei immortali. Ogni pietra è utile in modo diverso, ma ciò che caratterizza quasi tutte è che ciascuna si presenta come un tramite con le divinità - talvolta con una divinità in particolare - al fine di ottenere specifici vantaggi. Così, la *zamilampis*<sup>39</sup> otterrà il favore di Dioniso, che a sua volta concederà una vendemmia abbondante a chi farà sacrifici con la pietra. La *iaspis* convince gli dei a concedere una pioggia benevola mentre la licnite, al contrario, potrà allontanare dai campi la grandine e altre disgrazie meteorologiche poiché anch'essa è "cara al cuore degli immortali"<sup>40</sup>.

Certamente, il *Lapidario Orfico* riconosce proprietà innate delle singole pietre. Alcune di esse vanno bevute, come l'*achates* polverizzato mescolato a vino puro, o applicate a una ferita, come la stessa pietra nell'eventualità di una dolorosa puntura di scorpione<sup>41</sup>. Molte proprietà fisiche sembrano descritte più che altro allo scopo di permettere il riconoscimento dei minerali. Quando le pietre sono in grado di agire direttamente sull'uomo o sull'ambiente che lo circonda, le loro proprietà fisiche sono secondarie rispetto all'effetto che hanno sul divino.

Le pietre *chrysothrices* sono in grado di dare la gloria all'uomo, ma questo potere è stato loro infuso da Helios<sup>42</sup>, dio al quale sono particolarmente legate<sup>43</sup> in virtù del loro aspetto radioso<sup>44</sup>: esse sono θεοῦ μέγα δῶρον, e daranno l'apparenza di eroi solo a coloro che avranno la conoscenza di questa pietra (ἐπισταμένως)<sup>45</sup>. Il magnetite suscita, come sempre, grande ammirazione per la sua forza attrattiva che

---

πέτρα (Orph. L. 346), usata da Macaone per guarire la ferita di Filottete secondo l'insegnamento del padre Asclepio (Orph. L. 344-354).

39 Sulla misteriosa pietra, ricordata da altre fonti (Plinio incluso), si veda FERNÁNDEZ NIETO 2011: essa non corrisponderebbe a un minerale reale ma sarebbe una *ghost-word* generata da confusioni nella più antica tradizione delle *Cyranides*.

40 Orph. L. 272.

41 Orph. L. 610-611 e 622-624.

42 Orph. L. 301-303: ἐν γὰρ σφιν μέγα δὴ τι φερέσβιος ἔμβαλε πνεῦμα / Ἥλιος, ῥέζειν ἐρικυδέας αὐτικά φῶτας / σεμνοτέρους τ' ἰδέειν.

43 Orph. L. 292: δοιὼ δ' Ἥλιου χρυσότριγε λάε πέλονται...

44 Una somiglia al cristallo, l'altra al crisolito, ma all'interno presentano dei capelli (Orph. L. 296-300). Sull'identificazione della *chrysothrix* nel quarzo rutilato: *infra* n. 172.

45 Orph. L. 305.

ne fa una pietra viva<sup>46</sup>. Esso ha molti poteri meravigliosi, ma il più straordinario non è rivelare l'infedeltà femminile<sup>47</sup> o garantire concordia fraterna e persuasione oratoria nella vita pubblica<sup>48</sup>. Piuttosto, la sua azione sul cuore degli dei:

Καί τοι πολλά κεν ἄλλα δυνησόμενος καταλέξαι  
θέσκελα τοῖο λίθοιο, τί τοι πλέον οὐραγιῶνων  
φθέγγωμαι; Τῶν αἴψα καὶ ὑπόθι περ μάλ' ἐόντων  
ἦτορ ἐπιγνάμπτει καὶ ἐφέλκεται, ὄφρα κε σεῖο  
ῶκα μάλ', ὅστε τοκῆες, ἐέλδωρ ἐκτελέσωσιν.

*E potrei raccontarti molte altre meraviglie di tale pietra, ma cosa potrei esaltare di più potente (dell'effetto che ha) sugli dei celesti? Anche se abitano molto in alto, essa subito piega e trascina con sé il loro cuore, perché essi subito accondiscendano al tuo desiderio, come se fossero i tuoi genitori<sup>49</sup>.*

Teiodamante rassicura il suo discepolo sul fatto che la pietra agirà sugli dei celesti anche se si trovano molto lontano, ottenendone l'affettuosa sollecitudine: in questo caso, il potere richiamato è quello tradizionale del magnete, particolarmente caro ad Ares<sup>50</sup>, di "attrarre" i cuori e la volontà altrui.

Nella maggior parte dei casi, non sono necessari nemmeno particolari rituali e accorgimenti per "attivare" l'effetto propiziatorio delle pietre, e il contesto d'uso è quello, tradizionale, del sacrificio<sup>51</sup>. Una parziale eccezione è il complesso

---

46 *E. g. NH XXXVI*, 126. Sul magnete e sulla sua caratterizzazione come pietra "viva" nelle fonti antiche: MACRÌ 2009, 25-40.

47 Orph. *L.* 316-324.

48 Orph. *L.* 325-328.

49 Orph. *L.* 329-333.

50 Per il legame di Ares con il ferro: *e. g. Sch. Pi. I. V*, 2b. Claudiano dedica un componimento (*Carm. min.* 29) a una coppia di statue conservate in un tempio, una di Afrodite, realizzata in pietra magnetite, e una di Ares, in ferro: le due effigi, accostate nella celebrazione di un matrimonio divino, *pronuba fit Natura* (v. 38), si attraggono e si abbracciano come due amanti.

51 Per esempio riguardo al cristallo, la prima pietra descritta da Teiodamante e particolarmente efficace nel propiziare gli dei, si specifica che essa va tenuta fra le mani mentre si prega nel

procedimento che Eleno compì sulla siderite-orite per renderla “viva”<sup>52</sup> e trasformarla in un oracolo parlante<sup>53</sup>. Ma Eleno aveva ricevuto la pietra direttamente da Apollo, e in seguito a preghiere e sacrifici<sup>54</sup> essa, profetica come il dio, assunse le strane sembianze di un sostituto provvisorio della divinità. La liparea è al centro di un secondo rituale, anch’esso legato all’ottenimento di capacità mantiche, ma il suo ruolo si limita all’attirare serpenti dopo essere stata bruciata sull’altare<sup>55</sup>.

Alle parole di Eleno il poeta affida la dimostrazione della superiorità delle pietre sulle piante<sup>56</sup>:

Αὐτὴ γαῖα μέλαινα πολυκλαύτοισι βροτοῖσι  
 τίκει καὶ κακότητα καὶ ἄλγεος ἄλκαρ ἐκάστου·  
 γαῖα μὲν ἔρπετὰ τίκτε, τέκεν δ’ ἐπὶ τοῖσιν ἄρωγὴν.  
 Ἐκ γαίης δὲ λίθων πάντων γένος, ἐν δ’ ἄρα τοῖσι  
 κάρτος ἀπειρέσιον καὶ ποικίλον· ὅσσα δύνανται  
 ρίζαι, τόσσα λίθοι· μέγα μὲν σθένος ἔπλετο ρίζης,  
 ἀλλὰ λίθου πολὺ μείζον, ἐπεὶ μένος ἄφθιτον αἰεὶ  
 γεινομένῳ μήτηρ καὶ ἀγήραον ἐγγυάλιξεν·

---

tempio (Orph. *L.* 175-176) e usata per bruciare le viscere che danno molta gioia agli immortali (Orph. *L.* 185-186).

52 La pietra deve essere accudita come un neonato: deve essere lavata, cresciuta stretta in fasce, gratificata di sacrifici e canti atti a infonderle voce e respiro, sollevata e cullata. Finalmente essa emetterà un vagito come un bambino desideroso del seno della nutrice, rispondendo alle domande che le verranno poste prima di spegnersi e morire (Orph. *L.* 360-388). Sul rituale compiuto da Eleno e sui caratteri di questo culto: SCHAMP 1981c.

53 Dalla voce di questa pietra-bambino Eleno apprese della necessità della presenza di Filottete tra i ranghi dell’esercito acheo per la caduta di Troia: Orph. *L.* 357-359.

54 Orph. *L.* 371-372.

55 Orph. *L.* 703-707. Pare che la capacità di attrarre serpenti fosse tipica della liparea: cfr. *NH* XXXVII, 62; Orph. *Keryg.* 23. Thphr. *Lap.* 15 dopo la pietra di Lipari descrive una misteriosa pietra senza nome, forse legata alla precedente, che brucia emanando odore d’asfalto.

56 JANSSEN 2015, 971-972 riconosce in questo e in altri passi del *Lapidario Orfico* una polemica contro Nicandro e i suoi *Theriaka* e, in particolare, *Alexipharmaka*. Su Nicandro e il *Lapidario Orfico* anche MOTTANA 2006, 347.



ἦ δὲ καταθήσκει τε, μινυνθάδιον θαλέθουσα,  
καὶ τόσον αὐτῆς καρπός, ἐφ' ὀππόσον ἔμπνοός ἐστιν·  
εἰ δέ κ' ἀποπνεύσει, τίς ἔτ' ἔλπωρή παρὰ νεκρῆς;  
Ἐν μὲν δὴ βοτάναις ἄγυριν λυγρῶν τε καὶ ἐσθλῶν  
δήεις, ἐν δὲ λίθοις ἄτην οὐ ρεῖά κεν εὖροις.

*La terra nera stessa genera ai mortali che molto piangono sia i mali sia il rimedio di ciascun dolore: la terra genera i serpenti, ma ha generato anche la difesa contro di loro<sup>57</sup>. Dalla terra viene la stirpe di tutte le pietre, e in esse c'è un vigore sconfinato e vario: quanto possono le radici, tanto possono le pietre. Grande la forza di una radice, ma molto più grande quella di una pietra, poiché nel generarla la madre terra le ha consegnato uno spirito inestinguibile e che non invecchia. E quella muore sbocciando in una breve vita, è c'è frutto in lei fintanto che c'è vita; e se muore, quale speranza può ancora esserci da un cadavere? Nelle piante trovi abbondanza di mali e di beni, ma nelle pietre difficilmente potresti trovare una rovina<sup>58</sup>.*

Questi versi contengono forse il più esplicito riconoscimento della “vita” dei minerali, una vitalità che si esprime in diverse forme e che costituisce una costante nella rappresentazione delle pietre, preziose e non solo, nell’antichità<sup>59</sup>. I minerali, i più inanimati tra i prodotti della natura, sono più preziosi delle piante proprio perché la loro forza vitale e il loro potere sono eterni, sempre vivi, mentre la pianta, concluso il proprio ciclo naturale, non è più di alcuna utilità. L’immortalità è un tema che percorre l’intero poema, delineata dall’opposizione tra gli dei, spesso indicati come ἀθάνατοι, e gli uomini, di cui si sottolinea la condizione di mortalità (βροτοί). La terra ha generato le pietre per i mortali (v. 405), così come per i mortali (θνητοῖσιν v. 1) è il dono di Zeus esaltato nel proemio:

---

57 L’ambiguità è una caratteristica frequentemente riconosciuta alla natura e la caratterizza anche nella *Naturalis Historia*. Per Plinio, la natura, pur *providens*, non possiede necessariamente la *virtus* (e. g. BEAGON 1992, 38-40).

58 Orph. *L.* 405-417.

59 Cfr. I. 3. 2. 1-2.

Γηθόσσυνοι δέχνησθε βροτοί - πινυτοῖσιν ἐνίσπω,  
οἷς ἀγαθή κραδίη καὶ πείθεται ἀθανάτοισι - ·  
νηπυτίοισι δ' ὄνειαρ ἀκήρατον οὐ θέμις εὐρεῖν.

*Ricevetelo lieti, mortali! Parlo a quelli affidabili, che hanno un cuore buono e obbediente agli immortali: agli sciocchi non è lecito trovare tale beneficio incorruttibile<sup>60</sup>.*

L'immortalità viva delle pietre è fondamentale nel loro ruolo di tramite privilegiato tra mortali e immortali: sono create dalla terra (vv. 405-408) e si trovano alla portata degli uomini, ma la loro natura esente da morte le accomuna agli dei<sup>61</sup>.

Innegabili sono i vantaggi dell'uso delle pietre per i mortali. Ma qual è l'effetto che le gemme hanno sugli dei? C'è un motivo, forse, per cui i celesti sono più propensi a esaudire le preghiere di coloro che li invocano avendo con sé una pietra?

Il cristallo, la prima delle pietre descritte da Teiodamante, è particolarmente adatto a muovere il cuore degli dei:

Κρύσταλλον φαέθοντα διαυγέα λάζεο χερσὶ  
λαῶαν, ἀπόρροϊαν πυριφεγγέος ἀμβρότου αἴγλης·  
αἴθεϊ δ' ἀθανάτων μέγα τέρπεται ἄφθιτον ἦτορ.  
Τόν κ' εἶ περ μετὰ χειῖρας ἔχων περὶ νηὸν ἴκηαι,  
οὔτις τοι μακάρων ἀρνήσεται εὐχολῆσι.

*Prendi in mano il cristallo, pietra raggianti e traslucida, che effonde un raggio inestinguibile di bagliore di fuoco: del suo splendore si compiace il cuore incorruttibile degli immortali. Se andrai al tempio tenendolo fra le mani, nessuno dei beati respingerà le tue suppliche<sup>62</sup>.*

---

60 Orph. L. 4-7.

61 Nemmeno le pietre immortali, però, permetteranno all'uomo di sfuggire alla morte: se Zeus non vorrà salvare il malato, nemmeno qualora egli stringa in mano l'*achates* guaritore, il motivo è da ricercare in un destino superiore, stabilito dal lino di Cloto (Orph. L. 630-632).

62 Orph. L. 172-176.

La descrizione continua con la capacità del cristallo di accendere il fuoco, un fuoco chiamato dagli antichi *ιερόν πυρ*, il migliore, secondo Teiodamante, per bruciare le ossa che rallegrano gli immortali<sup>63</sup>. L'azione di rallegrare, di portare piacere all'ἦτορ degli dei è quella di quasi tutte le gemme descritte di seguito: qui è associato allo splendore inestinguibile del cristallo, in grado di accendere un fuoco sacro<sup>64</sup>. L'*achates* arboreo riscalda il νόος degli immortali<sup>65</sup>, la *iaspis*, di un delicato colore primaverile, lo intenerisce<sup>66</sup>, il magnete avrà il potere di piegarlo ai voleri dell'uomo, nonostante la grande distanza<sup>67</sup> ... L'effetto delle pietre sugli immortali è quello della meraviglia, una meraviglia suscitata dalle qualità estetiche e fisiche dei minerali. Essi sono un θαῦμα per gli uomini ma anche per gli dei, alcuni dei quali dimostrano speciali predilezioni per gemme specifiche in virtù di particolari caratteristiche<sup>68</sup>.

La pietra corno di cervo è straordinariamente cara agli immortali:

Σκέπτεο καὶ θηητὸν ἔχων ἐλάφοιο πέλαζε  
 ἀθανάτοισι κέρας· ποτὶ γὰρ νόος οὐρανόων  
 μειδιάει φύσεως πολυδαίδαλου ἔργον ἰδόντων·  
 ἦτοι μὲν κέρας ἐστί, ταναύποδος οἷα φύονται  
 ἐκ κεφαλῆς ἐλάφοιο· φύει γε μὲν οὐ ποτε κόρση  
 πέτρην, ἀλλ' ἔμπης πέλεται κρατερὴ τό γε πέτρη.  
 Οὐδέ κεν ἂν γνοίης, κέρας ἀτρεκέες ἢ λίθος ἐστί,  
 πρὶν κέ μιν ἀμφοφῶων εὐρησῆς νημερτέα λαῶν.

*Cerca anche il meraviglioso corno di cervo, e con questo presentati agli*

63 Orph. L. 184-185.

64 La descrizione del cristallo sottolinea l'immortalità della pietra e del suo fuoco, che la avvicina agli dei che deve blandire (cfr. *supra*).

65 Orph. L. 233: εἰ καὶ δενδροφύτιο φέροις τρύφος ἐν χειρὶ πέτρης, / μᾶλλον κεν θάλπειτο θεῶν νόος αἰὲν ἔόντων.

66 Orph. L. 267-268: καὶ γλαφυρὴν κομίσας ἐαρόχροον αἶ κεν ἴασπιν / ἱερά τις ῥέζη, μακάρων ἰαίνεται ἦτορ...

67 Orph. L. 331-333. Sul magnete cfr. *supra*.

68 Come il magnete legato ad Ares, in virtù del tradizionale legame della divinità con il ferro: cfr. *supra* n. 50.

*immortali: l'animo dei celesti sorride infatti al vedere un'opera della natura, grande artista. E certo è un corno, quali nascono dal capo del cervo dalle lunghe zampe. Mai certo una tempia genera una pietra, eppure è senz'altro una dura pietra. E non potresti capire se è un autentico corno o una pietra, prima di scoprire, toccandola, che è vera pietra*<sup>69</sup>.

La meraviglia che rallegra gli dei è dovuta alla natura che nel creare la pietra ha imitato se stessa<sup>70</sup>, come un'abile artista, confondendo due regni naturali diversi, il mondo animale e quello minerale. La conflazione di due sfere naturali separate è all'origine della straordinarietà del corallo, al quale Eleno dedica un'appassionata descrizione. "Pietra" che possiede πάντων περιώσιον ... φύσιν<sup>71</sup>, il corallo è da sempre oggetto di ammirazione nell'antichità a motivo della sua duplice natura e dei suoi suggestivi *aitia*<sup>72</sup>. Una meraviglia che non travolge solo l'essere umano<sup>73</sup> ma gli dei stessi, nella figura di Atena. La dea, per onorare Perseo, deciderà di mantenere nella pietra il suo ibrido aspetto e infonderle particolari poteri protettivi che gli uomini potranno sfruttare a condizione di invocare l'aiuto della divinità<sup>74</sup>.

Questi sono gli aspetti principali che contraddistinguono il rapporto dell'uomo con le pietre nel *Lapidario Orfico*. Altre caratteristiche e sfumature potranno essere evidenziate solo a seguito di uno studio approfondito del poema, del suo contesto cronologico e culturale e degli eventuali rapporti con l'orfismo. *L'ars* con la quale l'uomo deve agire sulle gemme è quella della conoscenza divina, che gli permetterà

69 Orph. L. 244-251.

70 Come l'ametista di Eliodoro, che con le sue caratteristiche naturali ripropone lo splendore dorato dei velli delle pecore, i raggi del sole e così via: II. 2. 5 e II. 5. 1.

71 Orph. L. 513-514.

72 Sulle fonti antiche relative al corallo: MACRÌ 2009, 63-77 con ricca bibliografia.

73 Straordinari secondo Eleno il piacere e la meraviglia suscitati dalla duplice natura del corallo (Orph. L. 533-538): *τερπωλή δ' ἠδεῖα θεωμένου ἐς φρένα σεῖο / βήσεται· ἐγὼ δ' οὐκ οἶδα τί μοι θέλγητρον ἰδόντι / αἰὲν ἐπὶ πραπίδας καταλείβεται· οὐδὲ δύνανται / ὅσσε κορροσθῆναι θηευμένου, ἀλλά με θάμβος / σεύεται ἐν στέρνοισιν οἰόμενον τέρας εἶναι· / καὶ οἱ πιστεύων περ ἔολπά μιν εἶναι ἄπιστον.*

74 Orph. L. 576-587.

di ottenere dagli immortali ciò che desidera. Ciò che muove gli dei ad accondiscendere ai desideri umani è la meraviglia, il loro cuore si riscalda in una reale gioia estetica per la straordinarietà della gemma, per la sua bellezza, per le sue peculiarità o per l'essere un'incredibile opera d'arte della natura, autentico ἄγαλμα naturale.

L'intensità e la peculiarità del messaggio del *Lapidario Orfico* risaltano dal confronto con il "riassunto" che uno o più anonimi compilatori ne fecero in un'epoca imprecisata. Dal *Lapidario* sono spigolate solo nozioni "pratiche", integrate con materiale estraneo<sup>75</sup>. Dagli *Ὀρφείως λιθικά κηρύγματα* gli dei si dileguano, scompare l'enfasi sul loro duplice dono di pietre e conoscenza e, seppure sopravvivano alcuni accenni alla straordinarietà meravigliosa di alcuni minerali, il tutto si riduce a un succinto manuale descrittivo corredato di un ricettario magico. Compaiono anche istruzioni per produrre efficaci amuleti, tramite incisioni e specifiche tecniche, mentre alcune pietre sono utili alle pratiche dei magi<sup>76</sup>. Il cristianesimo ha provocato la scomparsa degli dei e del mito, e l'imprescindibile lontananza dal pericoloso passato idolatra è marcata in più occasioni. Gli dei pagani provavano gioia nell'ammirare le pietre, il Dio dei cristiani deve invece essere rassicurato sulla distanza che intercorre tra i "figli dei Greci" e i suoi fedeli servitori, interessati solo ai poteri effettivi delle pietre senza incorrere

---

75 Non sembra possibile stabilire se i *Kerygmata* siano un'epitome in prosa - con significative rielaborazioni - del *Lapidario Orfico*, se al contrario sia il *Lapidario Orfico* a metterne in versi il contenuto o se entrambi i testi derivino dalle medesime fonti (HALLEUX-SCHAMP 1985, 135-139). Oscure anche le modalità della fusione dei *Kerygmata* con il lapidario di Socrate e Dionigi, che viene da essi distinto solo nel *Vaticanus Graecus* 578: in base alle indicazioni del manoscritto, delle cinquantatré descrizioni di pietre solo le prime venticinque appartenerebbero ai *Kerygmata*, mentre le restanti ventotto costituirebbero il *Σωκράτους καὶ Διονυσίου περὶ λίθων* (per una trattazione delle complesse vicende della tradizione: HALLEUX-SCHAMP 1985, 127-134). Confrontando le informazioni fornite sulle singole pietre con quelle presenti nel *Lapidario Orfico*, l'opzione più plausibile è che i *Kerygmata* siano un'epitome del *Lapidario Orfico*, integrata in tutta la sua lunghezza (e non solo a partire dalla descrizione della ventiseiesima pietra) con notazioni provenienti dal lapidario di Socrate e Dionigi, che riposerebbe sulle medesime fonti e che sarebbe a sua volta fonte delle informazioni presenti nei *Kerygmata* ma non presenti nel poema (HALLEUX-SCHAMP 1985, 140).

76 Così per esempio per la liparea: Orph. *Keryg.* 23, 2-4.

in alcun pericolo di superstizione<sup>77</sup>.

Private del loro ruolo di tramite preferenziale tra uomo e dio<sup>78</sup>, le pietre sono estrapolate in un asciutto lapidario magico. Sia che derivino dal *Lapidario Orfico*, sia che attingano a una medesima fonte, i *Kerygmata* testimoniano un atteggiamento nei confronti del mondo minerale più superficiale e utilitaristico, così come gli altri testi che solitamente raccogliamo sotto il nome di “lapidari”. Di fronte a questi scritti, assieme ai quali è spesso trattato e con i quali certo condivide molto materiale, il lapidario a nome di Orfeo presenta un’immagine molto più profonda e articolata del rapporto dell’uomo con il mondo minerale e della posizione che le pietre preziose occupano nel costante intreccio di relazioni tra natura, conoscenza, uomo e dio.

### III. 3. 2 *I lapidari*

I *Kerygmata* orfici ci sono pervenuti maldestramente fusi con il lapidario (o i lapidari) di **Socrate e Dionigi**, un asciutto ricettario per la realizzazione di amuleti e filatteri<sup>79</sup>. Ogni sezione di questo ricettario è dedicata a una pietra della quale si descrive l’aspetto fisico e talvolta particolarità utili nel riconoscimento del minerale, e in conclusione un elenco delle sue proprietà magico-medicinali. Si descrivono le procedure da seguire al fine di attivare o potenziare le proprietà innate della pietra, specialmente tramite l’incisione di un determinato soggetto, che

---

77 Il rito per ottenere profezie dalla pietra siderite è condensato in poche righe, senza che venga menzionato né Apollo né Eleno. Il compilatore conclude bruscamente che quelli sono affari dei figli dei Greci, ossessionati dal servire le creature (piuttosto che il Creatore) adoperandosi per ascoltare le voci dei demoni (Orph. *Keryg.* 16, 6-7).

78 Il lungo passo sulla superiorità delle pietre rispetto alle piante in virtù della loro immortalità e della “verità” esente da pericoli dei loro poteri si riduce nei *Kerygmata* alla semplice constatazione che quanti poteri hanno le radici delle piante, tanti ne hanno le pietre (Orph. *Keryg.* 17, 8).

79 Sulla complessa e oscura genesi dei *Kerygmata* e sulla sua fusione con il lapidario di Socrate e Dionigi: *supra* n. 75. Quest’ultimo lapidario sarebbe a sua volta una compilazione, probabilmente elaborata da due diversi trattati attribuiti ai due autori (sul lapidario, i suoi autori e la possibile datazione: HALLEUX-SCHAMP 1985, 139-144).

intrattiene con il minerale legami magico-astrologici<sup>80</sup> o di diversa natura<sup>81</sup> oppure allude direttamente alle potenzialità della gemma<sup>82</sup>.

**Il lapidario di Damigeron ed Evax**, di cui possediamo una redazione in latino<sup>83</sup>, si presenta fortemente composito dal punto di vista formale: a due misteriose lettere introduttive, l'una indirizzata da Damigeron a un destinatario sconosciuto e la seconda indirizzata da Evax, sedicente re degli Arabi, all'imperatore Tiberio<sup>84</sup>, seguono due lapidari astrologici, nel primo dei quali per ogni segno zodiacale vengono consigliate una pietra e un'incisione<sup>85</sup>, mentre nel secondo a ogni pietra vengono associati un pianeta e tre incisioni, differenziate in base allo stato sociale del destinatario dell'amuleto, schiavo, liberto o libero. Segue quindi un lapidario vero e proprio comprendente ottanta pietre: di molte si indica la provenienza,

---

80 Per esempio, il *sardonyx* (Socr.-Dion. 31) è da prendere quando il sole si trova nell'Ariete, e un ariete va inciso sulla pietra, assieme a un'Atena in piedi con un cuore in mano.

81 Il corallo, chiamato anche "gorgonio", riceve l'incisione di una Gorgone: ἐκλήθη δὲ οὗτος καὶ ὑπότινων γοργόνιος, διὸ εἰς αὐτὸν εἰσχαράσσουσι Γοργόνα καὶ κατακλείουσιν ἐν χρυσῷ ἢ ἀργύρῳ (Orph. *Keryg.* 20, 13). Sul valore magico della figura della gorgone *e. g.* MONACA 2009a, 143.

82 Così *e. g.* un'Afrodite che con la mano sinistra tira un uomo per il mantello mentre con la destra mostra una mela è da raffigurare sulla pietra magnetite o magnetite (Orph. *Keryg.* 11), che diverrà così un potentissimo amuleto erotico, utile anche per svelare gli adulteri, accrescere la concordia e potenziare l'abilità persuasiva degli oratori. Paralleli letterari e concreti di questa iconografia in HALLEUX-SCHAMP 1985, 154, n. 3. Sugli amuleti erotici, che spesso coinvolgono, naturalmente, Afrodite: *e. g.* FARAONE 2011, 54-55.

83 Il lapidario è estremamente stratificato ed è caratterizzato da una tradizione manoscritta particolarmente fluttuante (su cui HALLEUX-SCHAMP 1985, 193-215).

84 Evax, re degli Arabi, è altrimenti sconosciuto (sulla frequenza di lettere magiche indirizzate a personaggi illustri, perlopiù imperatori, da parte di sedicenti saggi orientali: DIETERICH 1891, 161-163). Il nome di Damigeron compare anche in alcuni passaggi del testo, testimoniando una rielaborazione del materiale non completamente riuscita. Damigeron è annoverato tra i magi in Tert. *De anima* 57, 1; Arn. *Adv. Nationes* I, 52 e Apul. *Apol.* 90, 6 ed è citato tra le fonti dei *Geoponica*: il nome di Damigeron sarebbe da ricollegare al testo (o a uno dei testi) in greco che servì da modello, mentre quello di Evax risalirebbe a un'epoca più recente. La cronologia delle due fasi è oscura, mentre la traduzione latina si daterebbe su base linguistica al V-VI secolo d. C. Il testo presenta comunque numerosi grecismi e passi che sembrano tradotti direttamente dal greco (su queste e altre questioni relative al lapidario di Damigeron ed Evax: HALLEUX-SCHAMP 1985, 215-228).

85 Sul primo lapidario astrologico, ascrivibile a un contesto greco-egiziano: QUACK 2001.

quindi la descrizione fisica, le proprietà, e per alcune si suggeriscono immagini da incidere e pratiche di consacrazione<sup>86</sup>.

Un medesimo potere caratterizza le otto pietre descritte nel breve *Lapidario Nautico*, tutte utili contro i pericoli della navigazione in mare<sup>87</sup>.

A questi testi va aggiunto perlomeno **il primo libro delle *Cyranides***, un'opera composita dalla genesi oltremodo oscura<sup>88</sup>. Il confuso prologo afferma che ciò che segue è derivato dal trattato di Cyranus, re dei Persiani, e da una versione dello stesso testo che Arpocrazione di Alessandria<sup>89</sup> scrisse per la figlia. Il redattore riporta i prologhi dei due testi: Cyranus pone più volte la sua opera sotto l'egida di Hermes Trismegistos sottolineando il carattere esclusivo delle conoscenze in essa contenute, riservate agli uomini saggi<sup>90</sup>, mentre Arpocrazione racconta di aver incontrato in Siria un vecchio saggio che ha tradotto per lui in greco i precetti incisi su una misteriosa stele di ferro. I libri II-IV formano un nucleo a sé stante, che probabilmente poco aveva a che fare con i libri di Cyranus e Arpocrazione. Accolgono un bestiario, e sono rispettivamente dedicati agli animali, agli uccelli, ai pesci<sup>91</sup>.

Il nucleo principale del primo libro è costituito da ventiquattro capitoli, ciascuno dei quali raggruppa un uccello, un pesce, una pianta e una pietra il cui nome inizia

86 *E. g.* la *iaspis* può essere sfruttata solo se consacrata e portata con castità (Damig.-Evax XIII, 3).

87 *Ἄσοι τῶν λίθων εἰς ἀνακωχὴν ζάλην καὶ τρικυμίας θαλάσσης*, trasmesso da tre manoscritti assieme ai testi astrologici del mago Astrampsico: HALLEUX-SCHAMP 1985, 182-183. Sul *Lapidario Nautico* e sugli amuleti utili per la navigazione: PEREA YÉBENES 2010a.

88 Per una panoramica sulle *Cyranides*: HALLEUX-SCHAMP 1985, XXVII, con elenco della principale bibliografia alla n. 1. La datazione delle *Cyranides* è oggetto di dibattito, e si contano proposte che vanno dal I al IV secolo d. C. Per una sintesi aggiornata del problema: ZAGO 2013, 67-77 e MASTROCINQUE 2015.

89 Identificato nell'omonimo medico e poeta vissuto nel IV secolo d. C. Per uno stato della questione su Arpocrazione: ZAGO 2013, 74, n. 23.

90 *Cyr.* I, prologo. Hermes è messaggero della conoscenza divina relativa alle pietre anche nel *Lapidario Orfico* (III. 3. 1).

91 Per quanto riguarda i quattro libri tramandatici come *Cyranides*, l'impressione è che il primo libro, più antico e importante, sia stato il punto di partenza per ulteriori riflessioni contenute nei libri II-IV e probabilmente in altri libri andati perduti: nel prologo, peraltro, si suggerisce che sia il libro di Cyranus che quello di Arpocrazione erano due versioni della stessa opera: MASTROCINQUE 2015, 50-52.



con la medesima lettera: attorno a ognuno di questi quartetti legati dalla magia alfabetica e alfabeticamente ordinati fra loro vengono raccolte numerose indicazioni sull'uso medico-magico che l'uomo può fare di questi prodotti del cielo, della terra, dell'acqua e del sottosuolo. La massima efficacia si ottiene però tramite la loro interazione, e il fulcro di ogni capitolo è la descrizione di un talismano, utile per diversi scopi, nel quale si combinano i quattro elementi descritti in precedenza<sup>92</sup>. Il dato alfabetico costituisce un legame privilegiato tra gli elementi, che intrattengono fra loro un rapporto di *sympatheia* che ne rende particolarmente efficace la combinazione in amuleti multimaterici<sup>93</sup>. Uno schema simile si riscontra anche in alcuni testi tramandati dai papiri magici, che registrano legami privilegiati tra pianeti, segni zodiacali ed elementi della natura, tra i quali le pietre ricoprono un ruolo di primaria importanza<sup>94</sup>.

Nel gruppo dei lapidari è spesso incluso un breve testo anonimo di epoca imperiale<sup>95</sup> tramandato nel *corpus* di Plutarco: il *De fluviis* elenca venticinque fiumi, ciascuno abbinato a una montagna che sorge nelle vicinanze. Per ogni fiume e/o monte, secondo uno schema suscettibile di variazioni, si descrivono le erbe e le pietre che si trovano nei paraggi<sup>96</sup>, ciascuna con le relative proprietà e i possibili impieghi<sup>97</sup>.

92 Per esempi concreti di gemme accostabili alle descrizioni delle *Cyranides*: e. g. MASTROCINQUE 2015 (con una discussione sul testo delle *Cyranides* a partire dall'interpretazione di una gemma forse ispirata a sezioni perdute del testo).

93 Sembra però che in alcuni casi sia possibile rintracciare anche altri tipi di legami tra i componenti dell'amuleto: talvolta si ricorre a una nomenclatura insolita al fine di salvaguardare il legame alfabetico mentre l'effettiva connessione tra i componenti dell'amuleto riposa su altri elementi (cfr. ZAGO 2013, 77-79, che discute l'esempio della lettera ρ).

94 A ogni pianeta, legato a una divinità, erano associati un colore e specifici elementi naturali: BOUCHÉ LECLERCQ 1899, 311-319, in particolare 316 sui minerali.

95 Databile al II secolo d. C. e attribuibile al medesimo autore dei *Parallela minora* (CALDERÓN DORDA-DE LAZZER-PELLIZER 2003, 30-44). Per una discussione del problema e delle varie proposte: DELATTRE 2011, 10-11.

96 Talvolta si descrivono altri elementi, come i pesci ([Plu.] *Fluv.* 6, 2: nella testa del pesce, di cui sono descritte le peculiarità, si trova una pietra, a sua volta descritta) o le città, del cui nome viene offerta la spiegazione ([Plu.] *Fluv.* 6, 4 e 10, 2).

97 Dei più di sessanta *auctores* accuratamente registrati nel *De fluviis* molti sono altrimenti sconosciuti. Già HERCHER 1851, 17-30 ha sollevato il dubbio che una parte di questi autori

Il fulcro dell'operetta è l'eziologia (o meglio, eponimia)<sup>98</sup> del fiume e della montagna o di loro particolari caratteristiche<sup>99</sup>, risultato di vicende mitologiche spesso non altrimenti attestate e dalle tinte particolarmente forti<sup>100</sup> o di leggende a carattere "storico"<sup>101</sup>.

Le piante e le pietre, spesso non note da altre fonti e in posizione subordinata rispetto ai monti e ai fiumi<sup>102</sup>, sono al centro di un analogo seppur differente interesse eziologico<sup>103</sup>. Il *De lapidibus* non è un vero lapidario magico, sebbene di alcune pietre si elenchino proprietà che rientrano a tutti gli effetti nel dominio

---

fossero fittizi. Sugli autori citati, realmente esistiti o meno: CALDERÓN DORDA-DE LAZZERPELLIZER 2003, 60-91 e DELATTRE 2011, 24-30 e 57-59.

98 DELATTRE 2011, 49.

99 L'interesse principale di questi racconti è spiegare il perché del nome di fiumi e monti (piuttosto che la loro origine): spesso si indica che un fiume o un monte aveva in passato un nome diverso rispetto a quello attuale, e viene riportato sia l'*aition* del primo nome che quello del secondo. Sui caratteri dei racconti eponimi legati ai fiumi, DELATTRE 2011, 44-48, per i monti, 48-49.

100 Quasi tutti i miti riportati prevedono elementi macabri o tragici: suicidi, violenze, incesti, follie, assassini, vendette, gelosie...

101 Per esempio il monte Elephas presso l'Idaspe prende il nome dall'elefante di Poro, che lì avrebbe ammonito il re a non schierarsi contro Alessandro ([Plu.] *Fluv.* 1, 4).

102 Possibili varie combinazioni: talvolta, per esempio, non si descrivono piante ma solo pietre (e.g. [Plu.] *Fluv.* 9) oppure né pietre né piante (e.g. [Plu.] *Fluv.* 2). Sulla struttura dei vari "capitoli" e l'organizzazione del materiale nel *De fluviis*: DELATTRE 2011, 30-31 e 42-44. Solitamente non ci sono legami tra le piante e pietre e i monti e fiumi presso i quali si rinvengono, seppure con qualche eccezione. E.g. in [Plu.] *Fluv.* 16 c'è un collegamento tra una pietra in grado di far cessare l'abbaiare dei cani e il Nilo che, secondo il trattatello, porta il nome di un re che vi si gettò terrorizzato dai latrati di Cerbero. Su questo aspetto, con l'esempio della pianta *myops* e del fiume Calidone: DELATTRE 2011, 52-55.

103 DELATTRE 2011, 51-52: delle ventisette pietre descritte, di alcune viene taciuto il nome mentre si conoscono da altre fonti solamente l'aetite ([Plu.] *Fluv.* 20, 2) e il papavero ([Plu.] *Fluv.* 21, 2, si tratta però di un papavero che genera pietre invece che frutti... su questo fiore-pietra: DELATTRE 2011, 197, n. 3). Spesso piante e pietre sono associate a piante e pietre comuni e a oggetti di vario tipo per descriverne l'aspetto, mentre molte portano nomi parlanti. L'interesse eziologico coinvolge anche le pietre e le piante, seppure attraverso modalità più indirette, che sfidano il lettore a ricostruire l'eponimia a partire dalla descrizione. Sulle notizie litologiche, MÉLY 1892, che letteralmente "estrae" dal *De fluviis* un lapidario travisando così lo spirito composito dell'opera.

della magia<sup>104</sup>, né peraltro un vero e proprio lapidario, dal momento che le descrizioni di pietre (e piante) appaiono in una posizione subordinata rispetto agli elementi geografici, i fiumi e i monti, che sono i veri motori organizzativi del testo. Piuttosto che ai trattati magici basati sulla *sympatheia* tra vari elementi naturali, come le *Cyranides*<sup>105</sup>, il curioso testo, che mescola stili letterari diversi<sup>106</sup>, sembra appartenere al genere della paradossografia<sup>107</sup>. All'operetta sull'eponimia di fiumi e monti, le piante e le pietre dalle stravaganti proprietà aggiungono elementi pittoreschi, ravvivando una narrazione altrimenti rude e concisa<sup>108</sup> e contribuendo a trasformare il paesaggio naturale in un luogo vivo, percorso da forze e relazioni sconosciute<sup>109</sup>.

Accanto a questi scritti, si contano notizie relative all'uso medico-magico delle pietre disseminate in opere di varia natura, tra le quali si segnalano in particolare le ricette di amuleti tramandati dai papiri che spaziano dal II secolo a. C. all'età tardoantica<sup>110</sup>. Anche in questo caso, mancano studi specifici tesi a evidenziare tutte le possibili correlazioni tra questi testi di carattere disparato, delineando uno

---

104Per esempio, la pietra cilindro, che rotola spaventata giù dalla cima del monte Cronio ogni volta che Giove scaglia un fulmine o suscita un tuono ([Plu.] *Fluv.* 19, 4, sulla pietra cfr. I. 3. 6. 3 a proposito di Posidipp. 10 AB) o la pietra *sicyonus*, che sanguina se sacrificata su un altare nelle circostanze di un omicidio ([Plu.] *Fluv.* 23, 3).

105Come ritengono MÉLY 1892, 329 e 1902, LVI e HALLEUX-SCHAMP 1985, XXV. Il concetto di *sympatheia*, sfruttata per potenziare gli effetti degli elementi naturali tramite la loro combinazione in amuleti, risalirebbe al democriteo Bolo di Mende, vissuto attorno al 100 a. C. e autore secondo *Suid.* β 482 dei *Φυσικά δυναμικά*, nei quali si trattavano i legami di simpatia e antipatia delle pietre elencandole in ordine alfabetico. Su Bolo: HALLEUX-SCHAMP 1985, XXIV-XXVI, che fanno risalire alla sua influenza non solo il *De fluviis* e le *Cyranides*, ma ne ipotizzano alcuni rapporti anche con passi di Plinio ed Eliano nei quali si accennano legami di simpatie.

106DELATTRE 2011, 37-42.

107Secondo la condivisibile analisi di DELATTRE 2011, 38-40. CALDERÓN DORDA-DE LAZZERPELLIZER 2003, 44-60, tuttavia, osservano come il fatto che molte delle fonti e delle notizie riportate siano quasi sicuramente invenzioni dell'autore del trattatello sottragga il *De fluviis* al genere paradossografico.

108DELATTRE 2011, 49.

109In questo senso il *De fluviis* si avvicina al poema di Dionigi Periegeta (I. 3. 3. 10).

110E confluite nelle *Papyri Magicae Graecae*. Si troverà un elenco dei talismani con incisione ivi descritti in NAGY 2002, 177-179.

*stemma* delle informazioni litologiche in essi contenute, al di là di ricostruzioni puntuali a proposito di una singola pietra, di un preciso amuleto, di una determinata iconografia.

I lapidari sopravvissuti fino a oggi costituiscono probabilmente l'estremo frutto di una lunghissima tradizione che discende da quei perduti trattati sulle proprietà delle pietre compilati in ambiente alessandrino ricordati, assieme ad altri testi successivi, da Plinio e dalle fonti più disparate. Trattati nei quali si esprimeva una delle due componenti dell'interesse ellenistico per le pietre e le gemme: da una parte la classificazione rigorosa e scientifica di Teofrasto e della scuola aristotelica, interessata alle caratteristiche fisiche dei minerali e alle cause e modalità della loro formazione, dall'altra una congerie diversificata di testi a carattere magico-medico-sacrale che insegnavano come trarre vantaggio dalle formidabili proprietà delle pietre. Gli scritti litologici di Sotaco e Senocrate di Efeso sono a malapena intuibili dietro le citazioni di vari autori - greci, romani e arabi - tra i quali Plinio, che li annovera entrambi tra le sue fonti. Al primo, *vetustissimus* per Plinio<sup>111</sup>, possono essere attribuite notizie accurate accompagnate da notazioni magiche e superstiziose<sup>112</sup>, mentre il debito di Plinio nei confronti di Senocrate, suo contemporaneo<sup>113</sup>, non si limita probabilmente alle sole notizie di cui gli riconosce esplicitamente la paternità<sup>114</sup>. Le informazioni riconducibili a Senocrate ne

---

111NH XXXVI, 146.

112HALLEUX-SCHAMP 1985, XVI-XVIII.

113NH XXXVII, 38.

114Senocrate di Efeso viene esplicitamente citato come fonte in alcuni testi greci, latini e arabi, e molte delle informazioni che gli vengono attribuite sono sovrapponibili a passaggi pliniani di cui non si indica la fonte: BÜCHELER 1885; HALLEUX-SCHAMP 1985, XIX-XXI; MOTTANA 2005, 247-250 (relativamente a Psello e ad altri autori bizantini). A Senocrate si devono, per esempio, le notizie sull'*obsianus lapis* (e sull'*obsiana gemma*) che abbiamo precedentemente discusso in I. 2. 10 e quelle sulle misteriose pietre dalle quali si ricavano *ectypae sculpturae* (I. 2. 7). Su Senocrate, anche I. 2. 11, n. 338. Secondo WELLMANN 1935 Plinio avrebbe mutuato da Senocrate anche il catalogo di pietre ordinate alfabeticamente che chiude il trentasettesimo libro della *Naturalis Historia* (III. 2. 2, n. 35). Secondo WIRBELAUER 1937, 42 il trattato di Senocrate sarebbe in parte confluito nel lapidario di Socrate e Dionigi (dove il nome di Socrate sarebbe una corruzione di quello di Senocrate): sulla difficoltà di quest'ultima ipotesi MOTTANA 2005, 249-250.

testimoniano lo spiccato interesse per le proprietà delle pietre e i loro usi magico-terapeutici<sup>115</sup>. All'autorevolezza dello studioso di Efeso si richiamerà Origene, che ci tramanda anche il titolo del suo trattato mineralogico, il *Lithognomon*<sup>116</sup>, e la sua influenza si rintraccerà ancora nel *De lapidum virtutibus* di Psello e nelle opere di altri autori bizantini<sup>117</sup>.

Molti autori di trattati litologici sono associati dalla tradizione alla sapienza orientale e talvolta alla regalità: Sudine, indovino di Attalo I<sup>118</sup>, Zacalia, che dedicò a Mitridate un trattato sul legame tra pietre e destino<sup>119</sup>, Bolo di Mende<sup>120</sup> e addirittura Zoroastro<sup>121</sup>. Il frequente richiamo all'Oriente risponde ai caratteri propri della magia antica: diffusa forse da Alessandria d'Egitto in tutto il bacino del Mediterraneo, essa combina in una *koine* fortemente sincretistica il ricco repertorio di divinità e credenze della religione e della tradizione greca, egizia ed ebraica.

L'opera di tutti questi autori – e dei molti altri di cui non ci è stato tramandato nemmeno il nome – è destinata a rimanere perlopiù oscura e a emergere saltuariamente in testi di varia natura e vario intento, epitomata, rielaborata, arricchita e travisata, il più delle volte senza nemmeno il beneficio dell'attribuzione esplicita a un autore preciso<sup>122</sup>. Non è possibile distinguere i caratteri e gli intenti di ogni trattato, ma la tendenza generale sembra essere quella di un approccio composito, che a notizie sull'aspetto e le caratteristiche fisiche dei minerali abbinava un vivo interesse per il loro uso, ora a carattere terapeutico, ora esplicitamente magico.

---

115ULLMANN 2016, 440.

116Sull'uso del trattato di Senocrate da parte di Origene: SCOTT 1991.

117MOTTANA 2005, 247-250. Sul trattatello di Psello: IV.

118Polyaen. *Str.* IV, 20 e *Fron. Str.* I, 1, 15. Su Sudine: VATTIONI 1985-1986, 132-134.

119NH XXXVII, 169.

120Su Bolo di Mende *supra* n. 105.

121Per una discussione sintetica dell'opera di questi autori, con riferimenti e bibliografia: HALLEUX-SCHAMP 1985, XXII-XXV.

122Come è appunto avvenuto per Senocrate, che ha fornito alla *Naturalis Historia* molto più del materiale che Plinio, pur scrupoloso nel riconoscere i suoi debiti bibliografici, gli ha esplicitamente attribuito.

### III. 3. 3 Amuleti litici nei lapidari

Molti dei lapidari sopravvissuti ci tramandano accurati precetti per la realizzazione di amuleti tratti dai più disparati minerali e intesi a soddisfare le più varie esigenze. Amuleti che spesso trovano (non sempre rigorosi) riscontri nei materiali concreti, specialmente per quanto riguarda la più nota categoria di amuleti litici, quella delle cosiddette “gemme magiche”<sup>123</sup>.

Ciascuno dei lapidari sopravvissuti presenta alcune peculiarità, ma solitamente la trattazione procede di minerale in minerale e non, per esempio, in base alla potenzialità delle diverse pietre<sup>124</sup>. La tendenza generale è quella di presentare ogni minerale descrivendone le caratteristiche fisiche ed estetiche principali in modo da permetterne il riconoscimento, seguite dall’elenco delle proprietà che il lettore può sfruttare a proprio vantaggio (o, raramente, ad altrui svantaggio<sup>125</sup>). È di solito necessario potenziare e/o veicolare tali proprietà tramite specifiche *praxeis* volte a consacrare le pietre (τελετή, *consecratio*), che comprendono una grande varietà di azioni. Consacrazione che talvolta è richiesta solo nel caso di specifici utilizzi<sup>126</sup> e che evidentemente in molti casi ha un’efficacia effimera (limitata a un solo utilizzo dell’amuleto?) dato che per alcuni minerali si sottolinea come essa sia

---

123Per le gemme magiche: III. 3. 4.

124Con l’eccezione del conciso *Lapidario Nautico*, che raggruppa esclusivamente pietre utili contro i pericoli della navigazione (cfr. III. 3. 2).

125Le azioni promesse dai lapidari sono quasi esclusivamente positive, mentre l’azione negativa nei confronti del prossimo, pur attestata (specialmente nelle numerose pietre in grado di svelare i criminali e gli adulteri, *e. g.* la magnetite in Orph. *L.* 316-324 e *Keryg.* 11, 2-4 o sconfiggere i nemici, *e. g.* il diamante in Damig.-Evax III, 6), è in proporzione molto ridotta. Nel primo libro delle *Cyranides*, per esempio, su ventiquattro amuleti destinati a curare un gran numero di malattie e assicurare successo nelle relazioni interpersonali, nessuno è destinato a nuocere al prossimo. Anche dal punto di vista dei materiali, si conoscono solo pochissimi esempi di amuleti nocivi: MASTROCINQUE 2004, 57.

126L’ossidiana ha molte proprietà (Damig.-Evax XXV, 2-3), e la consacrazione sembra necessaria, assieme all’incisione del sole e della luna, solo per utilizzarla come talismano utile per una *bona vita* (XXV, 4). Lo *iaspis* invece è perfetto solo se consacrato e portato con castità (Damig.-Evax XIII, 3: *perfectus est tamen consecratus et caste portatus*).

permanente<sup>127</sup>. La consacrazione talvolta sembra coincidere con l'atto di incidere e/o incastonare la pietra, talvolta è un'azione a esso complementare<sup>128</sup>. Non possiamo escludere che in alcuni casi il mago professionista apponesse personalmente l'intaglio e realizzasse il gioiello<sup>129</sup>, mentre alcuni passaggi suggeriscono esplicitamente l'intervento di una figura estranea al rito che si limita a realizzare l'incisione richiesta<sup>130</sup>. Papiri magici e lapidari non si curano della qualità della gemma<sup>131</sup> né delle caratteristiche stilistiche dell'intaglio e dei precisi dettagli iconografici, anche se spesso si indicano accuratamente gli attributi o la posizione della figura prescritta<sup>132</sup>.

Una particolare tipologia di amuleti è quella descritta nel primo libro delle *Cyranides*<sup>133</sup>: i minerali sono la base di tali amuleti, alla quale si sovrappongono gli

---

127Per esempio Damig.-Evax, VIII, 8 (essebena, *consecratus perpetua consecratione*).

128La consacrazione può prevedere azioni di tipo diverso. Talvolta sembra coincidere con l'atto stesso dell'incisione, in alcuni casi anche dell'incastonatura (e. g. Socr.-Dion. 39, 7, *achates*). Talvolta invece il procedimento è più complicato, come avviene per il *lapis lycis*, che deve essere tagliato in due, immerso in latte e miele e quindi incastonato in un anello (Damig.-Evax XLIII).

129NAGY 2011, 77-79. La stessa ambiguità si riscontra a proposito degli anelli magici (non sappiamo se corredati di gemme) ricordati nella letteratura di età classica: Sch. Ar. *Pl.* 883, dove il *φαρμακοπώλης* è detto un *χρυσοπώλης* che vende anelli da lui realizzati e consacrati (*τετελεσμένοι*), suggerisce che la realizzazione di amuleti da parte del mago non investiva solo la *τελετή* magica ma anche la produzione dell'oggetto concreto. La questione rimane comunque aperta: NAGY 2012, 91-95.

130E. g. Socr.-Dion. 26, 5 (smeraldo): *δεῖ δὲ αὐτὸν κατασκευάσαι οὕτως: κτησάμενος τὸν λίθον κέλευε ἀδάμαντι γλυφῆναι κἀνθαρον εἶτα εἰς τὴν κοιλίαν αὐτοῦ ἐστῶσαν Ἴσιον ἔπειτα τρύπησον εἰς μῆκος καὶ ἐμβάλων χρυσῆν βελόνην φέροι περὶ τὸν δάκτυλον*. Lo stesso soggetto è prescritto sugli smeraldi in Damig.-Evax VI, 6-7 e *PGM*<sup>2</sup> V, 238-243 (cfr. *infra* n. 131). Per il soggetto raffigurato, che non sembra avere paralleli nei *realia*: HALLEUX-SCHAMP 1985, 166, n. 4. La curiosa gemma presentata da Á. Nagy (su cui III. 3. 4, n. 155) è forse il maldestro risultato di un incisore di gemme che travisa le istruzioni approntate per iscritto da un mago.

131Rarissimi e fugaci gli accenni alla qualità e al valore delle pietre da consacrare in amuleti, come quello a proposito dell'"anello di Hermes" di *PGM*<sup>2</sup> V, 213-303: *εἰς λίθον σμάραγδον πολυτελεῖ γλύφον...* Su questo tipo di amuleto: e. g. MONACA 2009a, 139-140.

132E. g. Poseidone in piedi su un carro a due cavalli su un berillo colore del mare in *Lap. Naut.* 3 oppure Artemide stante con una cerva ai suoi piedi sulla pietra babilonese in Socr.-Dion. 30, 6.

133Gli intagli descritti nel primo libro delle *Cyranides* si differenziano fortemente da quelli

elementi “animati”, vegetali e animali, del quartetto legato dalle lettere dell’alfabeto. Pesci, piante e uccelli possono legarsi al minerale direttamente e/o solo in effigie, intagliati sulla superficie della pietra<sup>134</sup>. È possibile che le componenti organiche, destinate al decadimento, non fossero permanentemente associate all’amuleto ma che la sola pietra intagliata venisse utilizzata in tal senso, dopo che gli altri ingredienti avevano “trasmesso” i propri poteri al minerale, sommandoli a quelli già in esso presenti<sup>135</sup>. Talvolta però sembra che gli elementi organici fossero effettivamente portati assieme alla pietra<sup>136</sup>. Di tali gioielli multimaterici per la quasi totale perdita delle montature originali<sup>137</sup> non abbiamo testimonianze concrete: possiamo tuttavia facilmente immaginarli simili a quei gioielli e oggetti di vario tipo nei quali, spesso con sorprendente ingegnosità, per centinaia di anni si sono inglobate reliquie di materiali organici<sup>138</sup>.

Nell’uso magico delle pietre suggerito da vari lapidari è spesso coinvolto l’elemento divino, che si esprime nelle divinità del pantheon classico o egizio (più spesso, una soluzione sincretica tra i due) o nel Dio degli ebrei e dei cristiani<sup>139</sup>, che deve

---

comunemente presenti sulle gemme concrete e testimoniano forse una differente tipologia di amuleti precedente o contemporanea rispetto alla messa a punto degli schemi iconografici delle “gemme magiche” (sulle quali III. 3. 4): NAGY 2002, 101.

134Per esempio, sulla pietra efestite il fenicottero deve essere intagliato: *Cyr.* I, 7.

135Su questo aspetto: PEREA YÉBENES 2010b, 96.

136È il caso *e. g.* dell’occhio destro (per le donne, il sinistro) del torcicollo, *da portare sotto un lapislazzuli* con la figura di Afrodite per ottenere fascino e vittoria nelle cause legali (*Cyr.* I, 10, 39-42). Sugli amuleti erotici in lapislazzuli con Afrodite *anadyomene*: FARAONE 2011, 54-55.

137Esempi di amuleti litici che conservano ancora la montatura in MASTROCINQUE 2004, 54, n. 26.

138Basti *e. g.* la nota “*bullā*” dell’imperatrice Maria (Parigi, Musée du Louvre, OA 9523), un *encolpion* contenente forse grani di terra dalla Terrasanta: PAOLUCCI 2008, 232-235 e GAGETTI 2012. Plinio stesso ricorda con orrore anelli che nascondevano sotto la gemma una dose di veleno, come quello utilizzato da Demostene per porre fine ai suoi giorni (*NH* XXXIII, 25-26).

139Gli amuleti litici conservati riportano raramente nomi di divinità greche, talvolta di divinità egizie e, in massima parte, della tradizione ebraica: quelli del Dio d’Israele, di angeli, arcangeli e, sporadicamente, personaggi biblici (NAGY 2015, 207). Per quanto riguarda le figure divine effigiate, quelle della tradizione greca ed egizia sono le più numerose, accanto a immagini “demoniache” create appositamente come quella di Chnoubis (III. 1 e *infra*) o dell’Anguipede (NAGY 2015, 208). Nonostante sia sempre stato dato per assodato che le “gemme magiche” (III. 3. 4) fossero prodotte ad Alessandria (*e. g.* DELATTE-DERCHAIN 1964, 15-16) anche per il



comunque tollerare l'ingombrante sopravvivenza dei pericolosi rivali pagani<sup>140</sup>. Il potere di molte pietre è caratterizzato come "divino"<sup>141</sup> e alcuni minerali sono presentati come dono degli dei<sup>142</sup> o sono ritenuti graditi e utili per ottenere il loro favore<sup>143</sup>. Il dio o il demone di turno può essere raffigurato direttamente sulla gemma e/o invocato nel corso della consacrazione o dell'uso dell'amuleto, anche tramite specifici appellativi e "nomi segreti" talvolta riportati pure sulla superficie della pietra per rendere permanente l'efficacia dell'invocazione<sup>144</sup>.

La scienza dei poteri delle pietre è oscura e confidenziale, un sapere che solo individui dotati di particolari conoscenze e predisposizioni possono comprendere e applicare nella realizzazione di amuleti. Ovviamente gli amuleti litici si inseriscono nel più ampio fenomeno della magia antica e, certamente, altri oggetti solitamente indagati separatamente ne condividono alcune caratteristiche, come l'uso e il repertorio di immagini e iscrizioni<sup>145</sup>. Ma i lapidari e le notizie diffuse in testi di varia natura sottintendono, per gli amuleti litici, il ruolo fondamentale della

---

carattere fortemente sincretistico dei loro soggetti, che sarebbe ben giustificato dal *melting pot* culturale e religioso alessandrino, è più probabile che esse fossero realizzate in diversi centri: NAGY 2015, 210-211. Per MASTROCINQUE 2004, 72-74 un'origine egiziana dei soggetti delle "gemme magiche" sarebbe anzi da escludere, sulla base di considerazioni storiche e sociali.

140 Nei *Kerygmata* orfici, in particolare, si registra un certo imbarazzo da parte del redattore nel descrivere una materia che si presenta fortemente connotata in senso pagano: HALLEUX-SCHAMP 1985, 136 e III. 3. 1.

141 Per esempio il *chalazios* in Orph. L. 758.

142 Natura e divinità talvolta si sovrappongono: l'ematite è a un tempo *optimum donum naturae* e *datum est omnibus a deo* (Damig.-Evax IX, 1 e 2), mentre il potere naturale del *lapis syrtius* è considerato divino (Damig.-Evax XXII, 6: *huius tamen naturalis potentia esse divina dicitur*). Cfr. anche Damig.-Evax I, 1-2 (*lapis aetites*). Per il ruolo delle pietre come tramite fra uomini e dei nel *Lapidario Orfico*: III. 3. 1.

143 Talvolta gli dei lasciano il posto a Dio e ai santi, come avviene nella versione cristiana tramandata dal lapidario di Damigeron ed Evax (e. g. XIV, 11), nel quale emerge comunque a tratti la tradizione pagana, accortamente relegata al passato degli antenati (l'ossidiana, per esempio, *lapis, sicut maiores nostri aiunt, Dispatris videtur esse*: Damig.-Evax XXV, 1). Il *lapis schistos* è in grado di salvare chiunque sia perseguitato dai santi, che qui sostituiscono i demoni malefici del paganesimo (Damig.-Evax LXIV, 4).

144 Per i procedimenti volti a consacrare la pietra trasformandola in amuleto: NAGY 2002.

145 Alcuni esempi in MICHEL 2004, 224.

materia coinvolta rispetto ad altri elementi (come le *praxeis* consacratrici e le invocazioni), materia che viene puntualmente descritta nella *varietas* dell'aspetto e dell'ampio raggio dei suoi poteri. La capillare diffusione delle gemme faceva sì che chiunque avesse un certo tipo di familiarità con i minerali preziosi, quale forse non aveva con erbe portentose o laminette di piombo arrotolate e sepolte nei cimiteri. Indossate come gioiello<sup>146</sup> a tutti i livelli sociali<sup>147</sup>, le gemme usate magicamente erano spesso portate pubblicamente, a differenza forse di altri oggetti magici usati in segreto o resi invisibili dal loro contesto di utilizzo<sup>148</sup>.

Senza voler entrare nell'annoso e irrisolto problema del rapporto tra magia,

---

146Sull'uso di amuleti in gioielleria e sulla loro funzione medica e sacrale, legata anche a precise dinamiche sociali: DASEN 2015.

147Gli amuleti litici non sono necessariamente destinati agli strati meno abbienti della popolazione, come prova il fatto che sia i lapidari che i *realia* ne testimoniano l'incastonatura in metalli preziosi (NAGY 2015, 215). Inoltre, come provano i lapidari, tra i benefici delle gemmetalismi alcuni rispondevano alle esigenze di individui coinvolti in attività pubbliche e sociali di medio e alto livello, come l'abilità oratoria (così la pietra magnete con l'effigie di Afrodite nei *Kerygmata*: III. 3. 2, n. 82). Il *sardion* babilonese, portato da uomini illustri ἐν τῷ παλατίῳ, attirerà su di loro grandi onori, mentre il *dendrachates* è esplicitamente consigliato non solo per i contadini ma in particolar modo per chi si occupa d'affari, che diventerà persuasivo e astuto (Socr.-Dion. 30, 5 e 41, 3), mentre il *lapis memnonius* è già stato sperimentato con successo da sovrani, gladiatori e atleti (Damig.-Evax IV, 6-7). Il secondo lapidario astrologico di Damigeron ed Evax propone differenti incisioni a seconda dello *status* sociale del destinatario dell'amuleto: sull'*achates*, per esempio, i liberi avranno Opi seduta, i liberti Fides Publica e gli schiavi un leone accovacciato (Damig.-Evax secondo lapidario astrologico 2). Gli amuleti litici non erano necessariamente a buon mercato: per gli anelli magici ricordati dalle fonti, per esempio, il costo era piuttosto elevato (NAGY 2012, 95).

148Sulla "visibilità" degli amuleti litici, elemento che ha peraltro contribuito alla diffusione della loro iconografia e delle credenze a essi collegate: GORDON 2011, 44 e NAGY 2015, 219-220. Nei lapidari stessi, quando si prescrive di portare una determinata pietra, al dito, al collo o assicurata a varie parti del corpo, non si ingiunge di mantenerla segreta e nascosta alla vista dei "profani". Questo non esclude che, talvolta, le gemme o alcune loro componenti fossero mantenute segrete: il fatto che alcune gemme magiche fossero intagliate su entrambi i lati e, talvolta, anche nello spessore (*infra* n. 156), può forse significare che almeno parte delle incisioni fosse destinata a rimanere segreta, incassata nella montatura o portata a contatto della pelle, forse per una maggiore efficacia. Il κερσὸς di Afrodite descritto in *Cyr.* I, 10 è appositamente assemblato in modo da nascondere le gemme: MASTROCINQUE 2004, 65.

medicina e religione antica, basterà constatare come anche in quest'approccio fortemente pratico eppure mistico ai minerali preziosi è la materialità delle gemme a essere centrale. Come si è in precedenza osservato<sup>149</sup>, la materia minerale può essere indossata come amuleto – incastonata in un anello, appesa al collo o applicata in vario modo all'oggetto al quale deve essere indirizzata la sua azione<sup>150</sup> – oppure può essere somministrata dopo essere stata polverizzata e/o bruciata<sup>151</sup>, secondo le modalità proprie della medicina: quanto siano labili i confini tra medicina e magia è provato, nei *realia*, dalla presenza di scheggiature o segni di limatura su un certo numero di gemme magiche realizzate in ematite. Tali tracce confermano l'effettivo uso di questa pietra secondo quanto prescritto dai lapidari e dai papiri magici, che consigliano di berla o di applicarla polverizzata e mescolata ad acqua, vino, miele o latte materno<sup>152</sup>. Del resto, la maggioranza degli amuleti descritti dai lapidari erano indirizzati al mantenimento o al ristabilimento della salute fisica e spirituale e, dal punto di vista dei *realia*, la maggior parte delle gemme magiche tutelava il benessere del corpo o di sue specifiche parti (**Figg. 77-82**)<sup>153</sup>.

---

149Cfr. III. 1.

150Così, per esempio, il corallo andrebbe appeso con una pelle di foca (tradizionalmente in grado di proteggere dai fulmini: PEREA YÉBENES 2010a, 483) all'albero della nave al fine di garantire una buona navigazione (*Lap. Naut.* 5) mentre la pietra trovata nel nido dell'upupa, posta sotto la testa di un uomo addormentato, permetterà di conoscerne i segreti, in parallelo con quanto si prescrive per il cuore dell'uccello, che posto sul pube di una donna addormentata la costringerà a rivelare la sua infedeltà (Damig.-Evax LXVII, rispettivamente 2 e 6).

151Così come la pietra *antachates* in Socr.-Dion. 40.

152NAGY 2012, 81 con riferimenti. Cfr. anche DASEN 2011, che rileva un'analogia tra gli amuleti litici e le pillole farmacologiche, come compresse di collirio e terre curative, stampigliate con soggetti affini a quelli raffigurati sugli amuleti magici.

153Il già citato Chnoubis per lo stomaco (ma non solo), le ematiti con utero e chiave per il parto e i disturbi ginecologici, il diaspro giallo con scorpione per i morsi dell'animale, Perseo contro la gotta (su questa specifica gemma: NAGY 2015, 220-226), le ematiti con iscrizioni che invitano Tantalo a bere il sangue contro le emorragie, Onfale e un asino contro i disturbi ginecologici sul diaspro rosso, stessa pietra sulla quale Eracle combatte il leone di Nemea contro le coliche, e così via secondo varie combinazioni di materiali e soggetti... Sugli amuleti litici con finalità mediche: LANCELOTI 2001; MASTROCINQUE 2004, 58-63 e 2011; MONACA 2009b; DASEN 2008, 2011 e 2014b; FARAONE 2009 e 2011; NAGY 2012.

I lapidari indicano, pur con alcune fluttuazioni ed eccezioni, una preminenza della materia litica sulle azioni su di essa compiute dal mago. *L'ars* del mago è innanzitutto la conoscenza, talvolta di origine divina, delle proprietà delle pietre e del loro aspetto, quindi il modo di valorizzarle al meglio grazie all'apposizione dell'incisione e all'allestimento dell'incantesimo di consacrazione più adatto in ciascun caso. I lapidari stessi, d'altro canto, suggeriscono in numerosi casi accanto a quelle incise e consacrate l'impiego di pietre scevre da qualunque intervento umano, evidentemente in grado di agire solo grazie alla magia innata della materia litica<sup>154</sup>.

### III. 3. 4 *Le gemme magiche*

A complicare – ma talvolta a chiarire – la situazione delineata nei testi interviene il confronto con gli intagli concreti, che mai come nel caso delle cosiddette “gemme magiche” possono essere interpretati spesso in parallelo con le fonti scritte<sup>155</sup>. Tali gemme, saltuariamente richiamate nelle pagine precedenti, sono caratterizzate da speciali peculiarità - materiali, formali e nel repertorio figurativo - che le distinguono nettamente dalle altre gemme intagliate facendone una categoria a sé<sup>156</sup>. I lapidari stessi testimoniano, tuttavia, come le “gemme magiche” fossero

---

154 Come la “pietra rara”, che, come garantiscono Socrate e Dionigi, realizza grandi cose anche ἄνευ γλυφῆς φορούμενος (XXVIII, 1).

155 Un'accurata analisi del rapporto tra testi e gemme a proposito delle *praxeis* per creare e consacrare gli amuleti in NAGY 2002. Lo studioso presenta una curiosa gemma che sembrerebbe provare l'abitudine di servirsi effettivamente di ricette scritte come quelle dei lapidari e dei papiri per la realizzazioni di amuleti (Budapest, Szépművészeti Múzeu, 53. 169): la pietra reca, tra le varie incisioni e iscrizioni magiche (*characteres*), un'espressione comunemente presente nei papiri: ὡς πρόκειται[ι], “come è prescritto”, “secondo il modello allegato”. L'incisore si è sbagliato ricopiando come se facesse parte della formula magica un'istruzione pratica della “ricetta” (NAGY 2002, 161-162). Alcuni esempi del rapporto tra gemme magiche e testi in MONACA 2009a. Sulle difficoltà di fare interagire papiri magici e “gemme magiche”: SMITH 1979.

156 Si tratta di una denominazione moderna (sulla definizione di “gemme magiche” e sui vari problemi a essa correlati: NAGY 2012, 82-85) che non corrisponde a una categoria antica e che

solamente *un tipo* fra le “pietre usate magicamente” nell’antichità, tra le quali si annoveravano evidentemente anche alcune gemme con iconografie altrimenti al di sopra di ogni sospetto di magia<sup>157</sup>. Molte gemme usate magicamente nell’antichità sono dunque destinate a sfuggirci, così come gli amuleti litici privi di incisione, il cui uso è ampiamente previsto dai lapidari e che, proprio per la mancanza di intagli, non hanno beneficiato del destino di sopravvivenza tipico della glittica<sup>158</sup>, rimanendo per noi assolutamente invisibili. Solo la tipologia delle gemme magiche, inclusa nella più ampia categoria di pietre usate magicamente, può dunque essere indagata nella certezza di avere a che fare con un prodotto sicuramente inteso per uno scopo magico.

---

si basa su criteri sia contenutistici che strutturali. Rispetto all’incisione, tali gemme presentano almeno un elemento tra testo (*voces magicae*, nomi di divinità, testi più complessi come preghiere e acclamazioni) e immagini (divinità tratte dal pantheon greco ed egiziano o appositamente create per questo genere di intagli oppure simboli magici, i *χαρακτήρες*). Dal punto di vista formale, si registra di frequente la distribuzione delle incisioni su entrambi i lati della gemma (talvolta anche sullo spessore) nonché l’andamento non speculare delle iscrizioni (sebbene questa caratteristica si riscontri anche su intagli di altro genere: II. 2. 3). Per una pratica discussione della classificazione delle gemme come magiche: *e. g.* MASTROCINQUE 2004 e NAGY 2015, 206-211. Pur con tutte le difficoltà consuete nello studio dei materiali glittici, dal punto di vista della cronologia si può appurare che le gemme magiche furono prodotte a partire dalla fine dell’età ellenistica, con un picco nella loro diffusione tra II e III secolo d. C. seguito da una graduale rarefazione e scomparsa (ZWIERLEIN DIEHL *in corso di stampa*, cfr. NAGY 2015, 209-210). L’uso di anelli con funzione medico-magica è attestato fin dall’età classica, seppure non sia possibile ricavare dalle sporadiche fonti scritte l’eventuale coinvolgimento di gemme incastonate (NAGY 2012, 91-106). Per una ricca sintesi sulle tipologie di gemme magiche, le loro caratteristiche e i loro rapporti con medicina, religione, magia e astrologia, si vedano i saggi introduttivi alla *SGG I*: oltre a MASTROCINQUE 2004, SFAMENI GASPARRO 2004 e LANCELOTTI 2004.

157I lapidari e i papiri propongono per usi magici anche soggetti per i quali non sospetteremmo una tale funzione (cfr. BONNER 1950, 5-6; NAGY 2002, 155-156 e 2012, 82-88). Talvolta, come nota PLATT 2007, 96 a proposito delle gemme magiche e non-magiche con Eros e Psiche, è la funzione delle gemme, piuttosto che il loro soggetto, a renderle “magiche”, mentre anche gemme non propriamente tali possono comunque essere investite di un significato trascendente: “the key difference between a ‘magic’ and ‘non-magic’ gem lies in the *function* to which the object is put, rather than the visual details of the iconography it bears” (cfr. anche III. 4, n. 1).

158Cfr. I. 3. 1.

Pur nella consapevolezza di questa non trascurabile limitazione, solo in tempi recenti il – comunque giovane – interesse per le gemme magiche<sup>159</sup> si è rivolto non solo all'intaglio ma anche al materiale, che per l'efficacia di tali oggetti risulta pari se non più importante rispetto al soggetto raffigurato<sup>160</sup>.

Frequentemente il legame tra il materiale e la funzione dell'amuleto è esplicitato nelle fonti: l'ematite, per esempio, che polverizzata diviene rosso sangue, o la galattite, che polverizzata e mescolata all'acqua produce un liquido simile nell'aspetto al latte<sup>161</sup>. Naturalmente tali pietre erano sfruttate rispettivamente per guarire malattie legate al sangue<sup>162</sup> e per favorire la lattazione, che si trattasse di donne o capi di bestiame<sup>163</sup>.

Che la tipologia di minerale non fosse accidentale è provato dalla costanza con la quale certi materiali sono associati a determinati tipi di amuleto. Un buon esempio è appunto quello degli amuleti digestivi con Chnoubis noti a Galeno, che prevedono, nei testi scritti come negli amuleti concreti<sup>164</sup>, l'utilizzo prevalente di pietre verdi<sup>165</sup> come lo *iaspis* testato dal medico di Pergamo oppure bianco-

---

159Per una storia degli studi, dal primo atteggiamento di disprezzo e diffidenza fino agli ultimi indirizzi della ricerca in questo campo: GORDON 2011 e NAGY 2011.

160FARAONE 2011, 50: le gemme magiche “usually have three important components: medium, image and text. In the past scholars have focused primarily on the images and texts and have often ignored the specific medium or colour, despite the fact that it is logically more probable that the type of stone on which various images and texts were inscribed was of basic or even original importance”.

161HALLEUX-SCHAMP 1985, 302-303, n. 3.

162L'ematite assomiglia a scuro sangue raggrumato e polverizzata ha il colore del sangue vivo in virtù dell'alto contenuto di ferro: per questo motivo era particolarmente sfruttata in ginecologia (FARAONE 2011, 56).

163MASTROCINQUE 2011, 65-66.

164Le gemme con l'effigie di Chnoubis sono quelle per le quali è più facile circoscrivere e verificare il preciso contesto di utilizzo, dato che il loro potere digestivo è confermato da iscrizioni come *πέσσε ο εὐπέπτει* su alcuni esemplari: BONNER 1950, 53.

165L'immagine del demone e/o il suo simbolo -SSS- compaiono anche su minerali di svariata tipologia e aspetto (DASEN-NAGY 2012, 294) come il lapislazzuli (Roma, Museo Nazionale Romano, *SGG* II, 145, Ro 42), il diaspro giallo (Londra, British Museum, OA9900: BONNER 1950, 60, n. 39 e MICHEL 2001, 210, nr. 331) e così via. Possiamo però ipotizzare che in tali casi l'amuleto fosse indirizzato ad altri utilizzi che non quello digestivo. Sembra infatti che il

traslucide<sup>166</sup> come i succhi gastrici sui quali devono agire<sup>167</sup>. Lo *iaspis* è del resto suggerito anche per amuleti digestivi di diversa tipologia, non strettamente appartenenti alla classe delle gemme con Chnoubis<sup>168</sup>.

Il rapporto tra il colore (o, nel caso del magnete, le proprietà<sup>169</sup>) della pietra e il contesto all'interno del quale ci si aspetta un beneficio è intuibile in molti casi<sup>170</sup> e trova spesso supporto nelle fonti scritte<sup>171</sup>. Tale rapporto è particolarmente

---

serpente leontocefalo fosse coinvolto anche nella gravidanza e nell'allattamento: nel lapidario di Socrate e Dionigi, subito dopo l'*onyx* traslucido (*infra* n. 166), si descrive un *achates* di colore scuro utile per questo scopo, da incidere con uno Chnoubis a tre teste (cfr. MASTROCINQUE 2011, 65-66; DASEN-NAGY 2012, 299-300).

166Socr.-Dion. 35: λίθος ὄνυχίτης ἕτερος, λευκὸς καὶ διαυγῆς διόλου καθάπερ ἀήρ. Ἔστι δὲ οὗτος ὄνυχίτου γένος. Ἐπιχάρασσε οὖν εἰς αὐτὸν σπείραμα ὄφεως ἔχον προτομήν ἤτοι κεφαλὴν λέοντος καὶ ἀκτῖνας. Οὗτος φορούμενος οὐκ ἔῃ ὄλως ἀλγήσαι τὸν στόμαχον. Ἀλλὰ καὶ ὅσαις ἂν χρῆσι τροφαῖς εὐπεπήσεις. Ὁ δὲ φορῶν μὴ ἀποτιθέσθω αὐτόν.

167FARAONE 2011, 50-52 e MASTROCINQUE 2011, 65.

168Anche *Cyr.* I, 9, 12-16 suggerisce l'impiego di uno *iaspis* per i problemi legati alla digestione: in questo caso però si prescrive l'incisione di un nibbio (ικτίνοϛ) che fa a pezzi un serpente, da abbinare alla pietra che si trova nella testa del pesce donzella, che andrà posta sotto lo *iaspis* intagliato. WAEGEMAN 1987, 74-75 ipotizza che il soggetto suggerito per l'incisione derivi da una corruzione delle istruzioni fornite da Nechepso a proposito dello *iaspis* con Chnoubis dal capo raggiato (ἀκτῖνας) riportate da Galeno (III. 1) combinate con un'altra tipologia di amuleto digestivo che prevede la figura di un ibis legato a un altare e, spesso, di un serpente, animale di cui tali uccelli sono ghiotti, un tipo di raffigurazione che viene talvolta abbinata alla figura di Chnoubis e per la quale si impiega serpentina verde, diaspro nero o limonite marrone (BONNER 1950, 51-53).

169La magnetite è associata all'attrazione erotica e al successo politico e sociale (sulle proprietà riconosciute alla pietra nei lapidari cfr. MACRÌ 2009, 31-40): per la sua caratterizzazione *e. g.* nel *Lapidario Orfico* cfr. III. 3. 1.

170Non è forse un caso che lo scorpione sia solitamente raffigurato su pietre gialle come il diaspro: il fine di tali amuleti era probabilmente quello di allontanare o curare le punture degli scorpioni, più letali nella loro tipologia gialla (FARAONE 2011, 55). L'ematite (talvolta sostituita con diaspro marrone) sembra collegata al fegato e, nella sottospecie limonite, ai reni (si tratta forse del "rene di Adad" di *NH XXXVII*, 186) in virtù del loro aspetto: MASTROCINQUE 2011, 63.

171Per esempio l'*icteria*, che assomiglia alla buccia giallastra di una mela e per questo viene usata contro l'itterizia: *icterias cuti mali luridae similis et ideo salubris existimata contra regios morbos* (*NH XXXVII*, 170).

evidente negli amuleti medici, ma caratterizza anche talismani di altro tipo<sup>172</sup>. Certo, è senz'altro evidente come certi materiali fossero considerati più o meno interscambiabili nella realizzazione di alcuni amuleti. Ne è testimonianza per esempio l'ampia scelta di minerali sfruttati per gli amuleti digestivi, accomunati dal colore, l'elemento che, in questo caso, ne garantisce l'efficacia sull'organo interessato<sup>173</sup>. Ma Nechepso, secondo la testimonianza di Galeno, prescriveva di incidere Chnoubis su uno *iaspis* verde, Socrate e Dionigi su un *onyx* bianco, non una qualunque pietra di colore verde o bianco<sup>174</sup>. Molte ricette per amuleti litici sono certo andate perdute e forse, agli occhi di magi e clienti, pietre verdi o bianche potevano passare per *iaspis* od *onyx* pur senza esserlo: i lapidari non sono però meno precisi dei testi medici relativamente a quale tipo di pietra utilizzare in vista di un determinato scopo, tanto da offrire in più occasioni, come i testi medici, *experimenta* per verificare la genuinità della pietra<sup>175</sup>. Per Plinio questa preoccupazione era d'ordine sociale ed economico, perché anche la *luxuria* andava difesa da una *fraus* lucrosa come questa<sup>176</sup>, nella convinzione che a ogni cosa dovesse essere riconosciuto il giusto prezzo<sup>177</sup>. Per i medici ma anche per i magi solo la genuinità della pietra poteva garantire il possesso delle δυνάμεις richieste e, di conseguenza, l'efficacia del farmaco o dell'amuleto che si intendeva realizzare. Un'ulteriore prova della fondamentale importanza riconosciuta alla genuinità del materiale – e non solo al colore, come si sarebbe portati a credere – negli amuleti

---

172Come quelli per la navigazione, che prevedono l'uso di minerali riconducibili alla gamma cromatica del mare e dei fulmini (PEREA YÉBENES 2010a, 479), o come la *chrysothrix*, associata a Helios per i suoi raggi dorati ([Orph.] L. 292-305 e Orph. *Keryg.* 10, cfr. III. 3. 1): SPIER *apud* THORESEN 2011, 6-7 e 9, nn. 28-29 vi riconosce la *solis gemma* di NH XXXVII, 181, forse il quarzo rutilato impiegato per intagli a carattere solare databili tra il II e il III secolo d. C.

173Sul legame tra i colori degli amuleti e la loro azione: MICHEL 2004, 225-226 e MASTROCINQUE 2011 per gli amuleti medici.

174Per gli amuleti digestivi con Chnoubis: nn. 164, 165, 168.

175Dioscoride per esempio, dopo aver descritto l'aspetto e gli usi dell'ematite, illustra dettagliatamente in che modo venga contraffatta, spiegando come distinguere l'imitazione dalla pietra reale (Dsc. V, 126). Quanto ai lapidari, alcuni esempi in III. 2. 2, n. 47.

176NH XXXVII, 197-198.

177Su questo aspetto in particolare LAO 2011.



litici viene dal limitatissimo impiego del vetro per questo tipo di gemme<sup>178</sup>.

Per le gemme “non magiche”, sappiamo quanto il vetro fosse diffuso in sostituzione di più costosi materiali o, talvolta, con l’intento di creare materiali “nuovi” che non corrispondevano ad alcun minerale presente in natura<sup>179</sup>. Volgendo lo sguardo alle gemme magiche, si riscontra invece una sorprendente riduzione della percentuale di gemme realizzate in vetro<sup>180</sup>, una chiara indicazione del carattere individuale e personale che caratterizza questo tipo di oggetti<sup>181</sup> e un’ulteriore riprova della loro destinazione tutt’altro che plebea<sup>182</sup>.

Si contano comunque vetri tra le serie di vari amuleti, come le gemme digestive con Chnoubis<sup>183</sup> o quelle recanti Afrodite *anadyomene* e la scritta ΑΡΩΡΙΦΡΑΣΙΣ: solitamente realizzati in lapislazzuli (**Figg. 83 a e b**), è possibile imbattersi in esemplari di vetro blu<sup>184</sup>. Può darsi che limitatamente ad alcuni amuleti si ritenesse che a garantire l’effetto di *sympatheia* fosse sufficiente il colore, e certo molti ingenui clienti saranno stati frodati dal mago di turno con un talismano non proprio conforme alle regole. Sembra però che l’uso del vetro sia perlopiù circoscrivibile a precisi soggetti e sfere d’azione: il vetro non veniva utilizzato come economico sostituto di un materiale più prezioso ma piuttosto, forse, per intrinseche potenzialità che gli venivano riconosciute<sup>185</sup>.

---

178MICHEL 2004, 224.

179Sull’uso del vetro: I. 3. 3. 5.

180Sui circa duemilasettecento intagli discussi da MICHEL 2004, solo una sessantina sono realizzati in vetro (MICHEL 2004, 4, n. 15).

181MICHEL 2004, 224. L’individualità di questo tipo di oggetti è evidente nell’estrema rarità di gemme perfettamente identiche fra loro, pur a fronte di un repertorio di soggetti e formule relativamente limitato (cfr. *e. g.* le differenti combinazioni presenti sulle gemme con Chnoubis e nei testi, che riflettono le varie sfere di influenza del demone leontocefalo: DASEN-NAGY 2012).

182*Supra* n. 147.

183Sui materiali impiegati in questo tipo di amuleti *supra* n, 165.

184Per il legame di tali immagini e iscrizioni con il colore blu: FARAONE 2011, 54-55.

185MICHEL 2004, 225. È altresì possibile che il vetro non venisse (sempre) percepito come un materiale artificiale. A questo proposito, CALEY-RICHARDS 1956, 119-120 ipotizzano che la misteriosa gemma *hyaloides* di Thphr. *Lap.* 30, trasparente e in grado di riflettere, possa essere identificata con le gemme vitree, della cui artificialità Teofrasto poteva non essere a conoscenza: in Thphr. *Lap.* 49 riporta del resto come fosse opinione diffusa che il vetro fosse un prodotto naturale, ricavato da una terra vetrosa. Sulle proposte per l’identificazione della *hyaloides*: I. 2.

Quanto alle pietre utilizzate per le “gemme magiche”, si registrano materiali rari o non attestati tra le gemme di altra tipologia, o il cui impiego si era interrotto da secoli. Varie gemme sono realizzate in lapislazzuli, lo “zaffiro” di Teofrasto, Posidippo e Plinio, che quest’ultimo descrive come inadatto all’intaglio per la presenza di noduli (pirite) nel minerale<sup>186</sup>. L’ematite, dalle riconosciute proprietà mediche e magiche<sup>187</sup>, è sfruttata per numerosi intagli, così come la magnetite, dalle affermate proprietà erotiche<sup>188</sup>: entrambe le pietre sono esclusive degli intagli magici<sup>189</sup>. Si incontrano poi altri curiosi materiali, come vari tipi di rocce<sup>190</sup>, l’avventurina<sup>191</sup> o la serpentina, il cui impiego, un tempo consistente, si era interrotto all’inizio dell’età arcaica<sup>192</sup>.

La lettura delle iscrizioni, che spesso compaiono su entrambe le facce della gemma (talvolta anche nello spessore)<sup>193</sup>, è notevolmente facilitata dalla frequente realizzazione di tali intagli in pietre opache e di colorazione omogenea, prive di marcate mazzature<sup>194</sup>, quali i diaspri di varie colorazioni: essi sono i materiali più diffusi per le gemme magiche, sebbene si noti una loro diffusione anche nella

---

11, n. 392.

186NH XXXVII, 120. Thphr. *Lap.* 8 include invece lo “zaffiro” tra le pietre ἐξ ὧν καὶ τὰ σφραγίδια γλύφουσιν (I. 2. 11) e anche Posidipp. 5 AB testimonia la realizzazione di intagli o gioielli in questo materiale per l’età ellenistica (II. 3. 6. 1 *ad loc.*).

187Su cui *e. g.* MASTROCINQUE 2011, 62-63.

188Di magnetite è per esempio il noto amuleto erotico detto “spada di Dardanos” descritto da PGM<sup>2</sup> IV, 1717-1870, il cui più fedele parallelo concreto si trova oggi a Perugia (Museo Archeologico Nazionale dell’Umbria, 1526: SGG II, Pe 16).

189L’ematite è diffusa nella glittica minoica (*e. g.* lentoide, 1550-1440 a. C. ca., Malibu, Getty Villa, 2001.14.20).

190Per esempio l’ardesia (*e. g.* MICHEL 2004, 288) o il calcare (*e. g.* MICHEL 2004, 268)

191*E. g.* MICHEL 2004, 267.

192SPIER 1992, 6. Di serpentina sono le “island gems” realizzate nelle Cicladi nel corso del VII secolo a. C. (BOARDMAN 1963, 12-108).

193Nella quasi totalità dei casi le iscrizioni sono realizzate in modo da poter essere lette “al dritto” direttamente nell’intaglio e non in una eventuale impressione (sulle caratteristiche degli intagli magici, cfr. *supra* n. 156).

194La più variegata tra le pietre maggiormente sfruttate per gli amuleti è l’eliotropio, un calcedonio verde con piccole inclusioni di ossido di ferro o diaspro che gli conferiscono una tipica picchiettatura rossastra (DEVOTO-MOLAYEM 1990, 38-39).

glittica “altra” a partire dal II-III secolo d. C.<sup>195</sup>.

La pressoché totale assenza di cammei magici<sup>196</sup> è forse dovuta non solo al fatto che pochi minerali sono adatti per questa lavorazione, che richiede peraltro competenze specifiche, ma anche alla minore caratterizzazione “sociale” che contraddistingueva questo tipo di prodotti rispetto agli intagli. Molto più rari e destinati quasi esclusivamente alla decorazione, i cammei sono di conseguenza privi in parte della forte connotazione interpersonale connaturata ai sigilli e alle pietre da anello. Connotazione che, *mutatis mutandis*, costituisce l’origine del potere riconosciuto agli amuleti litici.

---

195SPIER 1992, 5. Sull’uso del diaspro nella glittica romana: I. 3. 3. 7.

196L’unica eccezione sembra essere finora un cammeo conservato a Berna e databile al I secolo d. C. che reca su un lato la figura di Hermes con *kerykeion* e tartaruga accompagnato dalle lettere Θ e X e sull’altro un’invocazione magica a vantaggio di una certa Vebia Paulina: BARB 1964, 1-9.

### III. 4

#### Per concludere

Il bisogno sempre crescente di escogitare nuove strade per imbrigliare le forze imprevedibili che agiscono nella vita di ciascuno e ricondurle a rituali riproducibili e garantiti dall'autorevolezza del mago o del demone di turno ha trovato nelle gemme un veicolo assolutamente preferenziale: una materia speciale, viva e dalle molteplici potenzialità, nonché dotata di un innegabile prestigio estetico ed economico in grado di garantirne da secoli l'indiscusso valore sociale. Oggetti specificatamente concepiti per appagare le esigenze del singolo all'interno della comunità e che possono essere toccati, spostati, manipolati, acquisiti, donati e portati sempre con sé: chi si affidava agli amuleti litici doveva avere davvero l'inebriante impressione di stringere in mano il proprio destino. L'atto di consacrare magicamente, al pari di quello di tagliare, levigare, incidere e incastonare una pietra senza intenti prettamente magici, ha la funzione di regolamentare e mettere al servizio dell'uomo le caratteristiche (estetiche, economiche, sociali) e/o i poteri (magici) di un prodotto della natura, adattandoli e rendendoli disponibili nella vita di tutti i giorni. *L'ars* magica agisce spesso sulla *materia* litica tramite le medesime azioni - intaglio e incastonatura - descritte da Plinio ed esaltate da Posidippo e dai poeti dell'*Anthologia Palatina* come sostanziali momenti trasformativi del *lapis* in *gemma*. *L'ars* dei magi celebra questo fondamentale passaggio in *praxeis* pompose e complesse che esplicitano l'asservimento alla volontà umana di una materia naturale potentissima, divina e, a differenza di altri rimedi magici come le piante, eterna.

Negli anni centrali del I secolo d. C. Plinio, così ferocemente critico nei confronti della magia, non condannava esplicitamente nei suoi contemporanei alcun uso magico delle gemme: preoccupato piuttosto di mettere in guardia i suoi lettori dalle perversioni della *luxuria* e dalla lucrosa *fraus* delle gemme false, presenta la

magia litica come un pericolo effettivo ma (ancora) distante, una pratica nota a Roma ma al momento riservata all'Oriente dei magi. Possiamo immaginare che tale "minaccia" a Roma fosse allora ai suoi inizi, e che l'uso magico delle gemme sia diventato solo gradualmente uno dei motivi di interesse per questo genere di oggetti, tramite un processo che aveva origine negli altri *usus* delle gemme, ai quali rimane sempre strettamente legato.

Molti dei poteri attribuiti agli amuleti litici riguardano infatti i rapporti che l'individuo intrattiene all'interno della società: abilità oratoria, persuasione dei potenti e degli dei, successo economico e sentimentale sono tutti vantaggi che i lapidari promettono a chi indosserà gli amuleti approntati secondo le loro istruzioni. In aggiunta alla pregnante funzione simbolica dei sigilli e delle loro iconografie<sup>1</sup>, il tradizionale coinvolgimento delle gemme, incise ma anche lisce, nelle relazioni umane, come pegni d'amore e amicizia<sup>2</sup>, segno di appartenenza familiare e politica nonché simbolo di ricchezza e cultura, ha naturalmente portato alla convinzione che tali oggetti potessero anche agire in maniera più incisiva nei contesti nei quali già trovavano così largo impiego<sup>3</sup>. Un *topos* della letteratura erotica è, per esempio, quello di dame più sollecite a concedere i loro favori allo spasimante in cambio di un gioiello o di una gemma, dalla Nicaia di Posidippo<sup>4</sup> all'etera Laide di Ateneo<sup>5</sup>, mentre lo stretto rapporto psicologico e fisico con la gemma e il sigillo spinge l'innamorato ad agognare la propria metamorfosi

---

1 PLATT 2007, 96-97 a proposito, in particolare, di gemme magiche e non con Eros e Psiche: "and yet, even though the magical gem is invested with a special persuasive power, intended to act upon the *psuche* of a specific individual, the more 'conventional' gem still invests the symbols it bears with a certain degree of agency. The gem's power to act upon other physical media and to reproduce its iconographical device is symbolic of its authority as a guarantor of secure and trustworthy communication between individuals; it applies a set of moral expectations to its viewers, facilitated by the transfer of the image it bears from gem to wax or clay impression".

2 Sulle gemme a carattere erotico, talvolta impiegate come pegni tra innamorati: PLATT 2007 (gemme con Eros e Psiche) e MOLESWORTH-HENIG 2011 (cammei).

3 È peraltro attestato l'uso di "gemme magiche" come sigillo: tra le impressioni finora pubblicate dell'archivio di Zeugma (Commagene) due recano l'effigie dell'Anguipede (NAGY 2015, 209).

4 Posidipp. 5 AB (cfr. II. 3. 6. 1 *ad loc.*).

5 Ath. XIII, 585. L'etera rifiutò un invito perché accompagnato solo dall'impressione del sigillo del suo spasimante e non dall'anello vero e proprio. Altri esempi in PLANTZOS 1999, 109.

nell'anello gemmato donato alla ragazza amata così da poter accedere liberamente alla sua intimità<sup>6</sup>. Da qui a trasferire sul gioiello stesso il potere di suscitare attrazione il passo è breve, così come attribuire a un anello o a un sigillo il successo politico quando, per esempio, Claudio permetteva di portare un anello d'oro con la sua effigie ai pochi che avevano il privilegio dell'*admissio*<sup>7</sup> o quando Tolomeo IX regalava a Lucullo un prezioso smeraldo dalle forti implicazioni politiche, in quanto intagliato con il suo ritratto<sup>8</sup>.

Si iniziò dunque a richiedere alle gemme (come agli anelli) azioni ulteriori all'interno dei medesimi contesti nei quali erano da sempre usate, pretendendo un aiuto concreto nel successo sociale, economico, sentimentale e politico. E, allo stesso modo, si iniziò a ricercare negli amuleti il recupero e il mantenimento della salute, e i trattati magici prescrivevano ricette che poco si distinguevano da quelle dei medici. Dall'uso delle pietre polverizzate e assunte come farmaco pienamente approvato dalla medicina razionale e concesso con i dovuti distinguo addirittura dal sospettoso Agostino a quello delle pietre intere usate come amuleti il passo è davvero breve. Le gemme usate come sigillo erano continuamente toccate e finanche portate alla bocca e inumidite con la saliva per favorire il distacco della cera una volta impresso il sigillo<sup>9</sup>, mentre l'uso di compresse di terre medicamentose, in tutto simili nell'aspetto a una gemma, "intaglio" compreso<sup>10</sup>, contribuì a suggerire e a rafforzare l'idea di un'efficacia delle gemme in tal senso. Non è un caso che spesso gli amuleti fossero indossati al dito incastonati in un anello di metallo prezioso, sede della gemma *par excellence*, piuttosto che, specialmente nel caso di amuleti medici, applicati alla parte da curare: secondo i precetti del faraone Nechepso, è al dito che va portato lo *iaspis* benefico per lo stomaco, ingiunzione cui Galeno contravverrà preferendole la razionalità di un contatto diretto.

---

6 Ov. *Am.* II, 15 su cui I. 2. 3, n. 119.

7 NH XXXIII, 41. Sul significato politico degli anelli e dei sigilli: PLANTZOS 1999, 111.

8 Plu. *Luc.* 3 (cfr. I. 3. 2. 4). Si tratta di un dono che il generale in un primo tempo declina per poi accettarlo quando il sovrano richiama eloquentemente l'attenzione di Lucullo sulla sua effigie regale presente sulla gemma.

9 Su questa abitudine: I. 2. 3, n. 119.

10 DASEN 2011.

Anche la caratterizzazione degli amuleti litici impiegati per il benessere fisico, a ben vedere, riposa sui medesimi “poteri” sociali propri delle gemme: essi sfruttano, infatti, una serie di immagini e storie che tendono a personalizzare la malattia e a presentare la sua azione come l’aggressione di un nemico selvaggio ai danni del corpo piuttosto che come l’alterazione di un compromesso equilibrio psicofisico. Secondo una tendenza già riscontrabile nella medicina “razionale”<sup>11</sup>, la malattia andrà combattuta, e il medico e il mago agiranno contro di lei contrastandola ciascuno con i mezzi che gli sono propri.

La malattia è dotata di una personalità, a essa si può dire “vattene!”, allo stomaco si può ordinare “digerisci!” e Tantalo assetato può essere invitato a bere il sangue<sup>12</sup> scongiurando pericolose emorragie interne. Il mito tradizionale viene reinterpretato e risemantizzato, personalizzandolo rispetto alle proprie esigenze, secondo una tendenza che coinvolge anche i soggetti delle gemme “non magiche”<sup>13</sup>. Un eroe come Perseo può essere convocato per spaventare e scacciare la gotta, e l’androgina Onfale si oppone a un asino che incarna i disturbi ginecologici<sup>14</sup>, mentre le coliche saranno strozzate come il leone di Nemea da Eracle intagliato su gemme scarlatte<sup>15</sup>. Le malattie sono visualizzate e concretizzate nei corpi mostruosi del mito e del folklore, e contro di esse gli eroi, reinterpretati dalla tradizione o creati *ad hoc* come Chnoubis e Abraxas, possono agire con lancia e spada o direttamente a mani nude in virtù della loro proverbiale forza.

Le malattie che gli amuleti litici intendono curare sono principalmente quelle legate al ventre (stomaco, intestino, utero), parti invisibili del corpo che sembrano dotate di autonomia e le cui funzioni e disfunzioni sono eminentemente connesse

---

11 Sull’immagine della malattia come bestia selvaggia e divorante, che accomuna tragedia e testi medici: JOUANNA 1990.

12 Su questa classe di amuleti, solitamente realizzati in ematite e legati in particolar modo alla regolamentazione del flusso mestruale: MASTROCINQUE 2000, 137-138 e FARAONE 2009.

13 Per fare un solo esempio, le figure di Eros e Psiche come metafora del delicato e tragico rapporto tra amore e anima umana: PLATT 2007. Numerosi altri casi in TOSO 2007, che analizza i principali miti scelti come soggetti glittici nel I secolo a. C. alla luce delle vicende politiche della Roma tardorepubblicana e altoimperiale.

14 DASEN 2008.

15 *Supra* III. 1, n. 11.

alle relazioni interpersonali: lo stomaco appare nella letteratura dotato di vita propria e sede di emozioni negative e aggressive, e pochi contesti più di quello del cibo rivestono un ruolo così fortemente socializzato, in particolare nel mondo antico, al pari della sessualità e della maternità, controllate rispettivamente dagli amuleti erotici e dalle gemme magiche uterine<sup>16</sup>. Anche le azioni mediche delle gemme magiche assumono dunque i caratteri sociali e interpersonali delle altre funzioni richieste agli amuleti litici. Non intercorre una grande differenza, in fondo, tra lo sconfiggere un nemico, in battaglia o in un agone oratorio, e il mettere in fuga una malattia minacciandola con lancia e spada.

Dagli amuleti litici non ci si attendono solo benefici nei rapporti interpersonali e nel benessere fisico, ma anche un'azione come veicolo preferenziale del rapporto tra l'uomo e la divinità, che è spinta a concedere tali benefici grazie al legame privilegiato suggellato dalla gemma-amuleto. Anche in questo caso, dalle gemme e dagli anelli con immagini di divinità, diffusissimi "portable shrines"<sup>17</sup> al servizio delle esigenze del singolo criticati da Plinio e altri autori<sup>18</sup>, alla concezione delle gemme come intermediarie tra l'uomo e le potenze divine, demoniache e cosmiche, il passo è breve: ora è il dio a concedere all'amuleto il suo potere, ora è la gemma a ottenere all'uomo l'affettuosa sollecitudine delle divinità, niente di diverso, in fondo, dalla benevolenza divina propiziata o ricambiata dall'offerta di gemme nei templi, testimoniata dagli inventari dei santuari<sup>19</sup>.

Per gli amuleti litici il ventaglio dei materiali si allarga notevolmente, includendo anche pietre che mai o solo di rado venivano sfruttate nella glittica e nella gioielleria "tradizionali" ma che erano già ben note a medici e naturalisti<sup>20</sup>, così da rispondere a un'enorme varietà di esigenze personali e diversificate la cui portata e il cui dettaglio ancora ci sfuggono. Pietre come l'ematite, la galattite, l'ossidiana (*gemma*), la celidonia, l'elitropia e moltissime altre erano conosciute a Plinio, che le annoverava, assieme a molte altre inattestate nei lapidari sopravvissuti, tra le

---

16 DASEN 2014.

17 HENIG 1990, 158-160.

18 PLANTZOS 1999, 110.

19 Su cui PLANTZOS 1999, 12-17.

20 Sebbene alcune preferenze siano legate anche a questioni economiche e a possibilità di approvvigionamento: MICHEL 2004, 226.



gemme “alfabetiche” estranee all’uso dei suoi contemporanei<sup>21</sup>.

Queste pietre inusuali si affiancano, nei *realia* e specialmente nelle istruzioni dei lapidari, a quelle comunemente impiegate nella glittica e nella gioielleria, gemme “femminili”, “maschili” e “cromatiche”, come smeraldi, *sardae*, diamanti, *iaspides*, opali, berilli, “giacinti”, *topazii*, *chrysolithi*, *onyches*, *sardoniches* e tante altre. Tra esse troviamo anche l’“improprio” cristallo<sup>22</sup>, al quale viene riconosciuto nei lapidari un ruolo diverso da quello di suppellettile che (quasi) invariabilmente gli si accompagna nelle fonti letterarie<sup>23</sup>.

Con buona pace di Plinio, le gemme magiche e gli amuleti descritti nei lapidari non sono *lapides* dai *barbara nomina*, a un tempo pericolosi, inutili e senza valore, ma vere e proprie *gemmae*, la cui *materia* potente è stata piegata alle esigenze dell’uomo dall’*ars* del mago e il cui valore sociale ha subito uno slittamento, o meglio un’evoluzione e un’intensificazione all’interno dei rapporti che l’individuo intrattiene con i suoi simili, con gli dei e con le altrimenti ingovernabili forze della natura e del destino.

---

21 Una lista delle pietre descritte nel *Lapidario Orfico*, nei *Kerygmata*, nei lapidari di Socrate e Dionigi e di Damigeron ed Evax e nel *Lapidario nautico* in HALLEUX-SCHAMP 1985, 343-347.

22 Tra le pietre più eccezionali del *Lapidario Orfico*: III. 3. 1.

23 Sul cristallo: I. 3. 3. 2.



IV

PER CONCLUDERE  
UNO SGUARDO OLTRE



Nelle pagine precedenti, nel delineare i caratteri dell'approccio antico alle pietre preziose, abbiamo innanzitutto seguito le vie della *materia*, indagando cosa renda un minerale una *gemma* piuttosto che un *lapis* e quali sue caratteristiche siano alla base del sistema simbolico delle gemme adombrato nella disamina litologica di Plinio. Ci siamo quindi volti all'*ars* delle gemme che, ancor più di altre *artes* dell'antichità, rimane indissolubilmente legata alla *materia* e che per questa sua speciale caratteristica si ritrova al centro di riflessioni poetiche e letterarie. Infine, l'*ars* medica e magica delle gemme, testimoniata dalle ricette dei lapidari e dalle cosiddette gemme magiche, che mirano a sviluppare nella *materia* litica speciali influenze ultraterrene e ad asservirne l'energia alle necessità e ai desideri dell'individuo.

L'arco cronologico preso in considerazione va dai primi documentati inizi dell'interesse antico per le pietre preziose in età ellenistica, con Teofrasto e Posidippo, fino ai primi due secoli dell'impero romano, con Plinio e i poeti che confermano il sistema simbolico delle gemme delineato nella *Naturalis Historia*. Uniche incursioni in direzione dell'epoca tardoantica sono l'*ekphrasis* dell'ametista di Eliodoro e gli epigrammi di Claudiano sul cristallo, mentre i compositi lapidari magici già gettano un ponte tra l'antichità e i secoli successivi.

Il valore e il gusto delle gemme negli ultimi secoli dell'Impero e nei primi del Medioevo sono certo frutto dell'eredità del passato, e si pongono per molti aspetti in un rapporto di indubbia continuità. Addirittura, molte delle pietre con le quali ci si confronta sono le medesime dell'antichità: l'ametista con Methe appartenuta a Cleopatra, il berillo con Galene intagliato da Trifone, i *sardonyches* di Mancino e Zoilo, i sigilli di Augusto e le nobili pietre dei calzari di Elagabalo sono (e nemmeno troppo idealmente!) le stesse che, passate di padre in figlio, di madre in figlia e conservate nel tesoro imperiale o fortunatamente rinvenute in sepolture e rovine, finiscono emulate dalla nostalgica glittica costantiniana, incastonate in anelli e fibule longobarde o poste a prezioso ornamento di arredi liturgici.

Ma nuovi usi e nuovi significati si sommano e in parte si sostituiscono a quelli del passato, rispondendo ai gusti e alle esigenze della mutata temperie sociale e culturale. Nelle prossime pagine si seguiranno alcune di queste novità nell'approccio alle pietre preziose, segnando a un tempo i limiti temporali di

questo studio ed esplorando per fulminee e necessariamente arbitrarie incursioni nel Medioevo e nelle epoche successive la vita futura delle gemme, intagliate o meno.

Per quanto riguarda il versante della *materia*, il colore e la luce assumono nella tarda antichità un ruolo che è a un tempo sia teologico che estetico<sup>1</sup>. All'interno di questa nuova estetica, la gemma è naturalmente oggetto di estremo interesse, in virtù della sua naturale luminosità colorata<sup>2</sup>. Il "jeweled style" coinvolge l'arte e la letteratura della tarda antichità, e la tecnica del poeta (ma anche del prosatore) e dell'artista si avvicina a quella del gioielliere nell'offrire una composizione che, come un gioiello, incastona piccoli segmenti luminosi – parole preziose, raffinati sintagmi, sofisticate reminiscenze – concatenati l'uno all'altro in ricchi elenchi percorsi da sottili variazioni e contrasti, nella ricerca di una vivace *poikilia*<sup>3</sup>.

Le gemme assurgono a un tempo a modello e a motivo prediletto di poesia, e lunghe teorie di pietre preziose, esaltate dal reciproco contrasto cromatico, illuminano la letteratura del periodo con un'intensità e un gusto in precedenza mai raggiunti. Non mancano certo antecedenti, sebbene in numero relativamente esiguo, ma in questi casi l'accumulo di pietre preziose accuratamente distinte è giustificato da intenti parodistici o ironici: le numerose gemme di Ottaviano, Mecenate e Marziale rispondevano alla consapevole ricerca di un eccesso improntato a una giocosa ma indubitabile ironia<sup>4</sup>, quelle del palazzo alessandrino

---

1 Elementi che saranno fondamentali anche nell'estetica medievale, che percepisce quella del colore come una bellezza semplice e spontanea. Nell'arte i colori sono elementari, le zone cromatiche definite e senza sfumature, mentre gli accostamenti di tinte squillanti generano una generale impressione di luminosità (ECO 1987, 55-65). Sull'estetica medievale dei colori, evidente in particolare nell'abbigliamento: HUIZINGA 2006<sup>7</sup>, 385-390. Sul gusto medievale per specifici colori: PASTOUREAU 2008a, 39-75 (nero e bianco); 2008b, 34-100 (blu); 2013, 36-85 (verde); 2016, 55-93 (rosso).

2 Sull'inscindibile legame tra luce e colore e sulla loro centralità nell'estetica e nella teologia tardoantica e bizantina: JAMES 1996 e 2003.

3 Fondamentale per questi aspetti della poesia (e dell'arte) tardoantica è naturalmente ROBERTS 1989, la cui analisi del "jeweled style" è presto divenuta un caposaldo nello studio dell'estetica del periodo.

4 Cfr. I. 2. 8.

di Cleopatra simboleggiavano per Lucano la funesta *luxuria* orientale<sup>5</sup> e quelle dell'isola dei Beati contribuivano all'atmosfera sognante della fiaba ultraterrena di Luciano<sup>6</sup>. Quasi tre secoli dopo la sfolgorante città gemmata dell'irriverente samosateo, le ancor più numerose gemme del palazzo di Stafilo<sup>7</sup> o della collana di Armonia<sup>8</sup> nelle *Dionisiache* di Nonno di Panopoli testimoniano una nuova e ancor più intensa passione per il colore e la luminosità varia delle gemme. Accuratamente distinte e descritte nel loro aspetto e nelle loro proprietà<sup>9</sup>, le gemme sono apprezzate specialmente nella loro interazione reciproca, secondo una predilezione per il contrasto cromatico e la sovrapposizione di più colori che appare tipica del gusto tardoantico per le pietre preziose<sup>10</sup>.

---

5 Lucan. X, 114-119.

6 Luc. *VH* 2, 11.

7 Nonn. *D.* XVIII, 62-86. Sulla descrizione nonniana del palazzo di Stafilo e sui suoi legami con la Gerusalemme celeste: AGOSTI 2003, 44-45.

8 Nonn. *D.* V, 135-189. Sui caratteri della ricca *ekphrasis* (e su possibili paralleli concreti del prezioso gioiello) in particolare MIGUÉLEZ CAVERO 2017.

9 Sulla trattazione delle gemme nelle *Dionisiache*, FRANGOULIS 2003: sebbene molte delle gemme citate e descritte da Nonno possiedano proprietà magiche, spesso registrate dall'autore, sembra che la scelta delle diverse tipologie di pietre miri piuttosto a illuminare la narrazione con diversi colori e lucentezze e a richiamare sottilmente alcuni miti che le vedono coinvolte.

10 L'apprezzamento del bagliore colorato e dell'interazione reciproca tra lo splendore di pietre diverse sembra essere un tema prediletto della letteratura (e in generale, forse, della sensibilità estetica) più tarda: le gemme "rivaleggiano" già nella collana di Calligone descritta da Ach. Tat. II, 11, 2 (I. 2. 7, n. 226) e grande cura è posta da Eliodoro nel distinguere lo speciale bagliore dell'ametista di Cariclea (II. 5. 1), ma il tema è indagato con maggiore intensità, per fare solo alcuni esempi, in Nonn. *D.* XVIII, 74-80, dove ogni pietra spande un bagliore di diverso colore, e V, 177-180, dove tra le varie gemme dalla luce colorata l'accostamento del bagliore del cristallo e dello smeraldo suggerisce l'aspetto mutevole del mare (MIGUÉLEZ CAVERO 2017, 176-177). Il gioco tra i bagliori colorati delle diverse gemme è centrale nel fascino del tempio della Sapienza di Prud. *Psych.* 854-861, costruito con le *virtutum gemmae* (911): un grande *chrysolithus* per natura dorato imita nel suo riflesso i bagliori dello "zaffiro" e del berillo che gli sono accostati, mentre altrove l'opaco *chalcedon* è inondato dai riverberi di un "giacinto" vicino: quest'ultimo, che riflette *cyanea stagna*, si trova a brillare presso l'*ostrum aquosum* del primo (*infra* n. 42) e altrove un'ametista colora un *sardonyx* mentre una *iaspis* e un *topazus* tingono un vicino *achates*. Sidon. *Carm.* 11, 17-28 descrive presso la soglia incrostata di spesso *onyx* del gemmato tempio di Venere (che comprende, oltre a marmi di vario tipo, anche un *chrysolithus* fulvo che

Le gemme assumono funzioni e significati nuovi rispetto a quelli dei secoli precedenti, e divengono un elemento centrale dell'apparato rappresentativo della regalità e della religione dell'unico Dio. Se l'uso di gemme (al di là della gemma dell'anello signatorio) da parte degli imperatori dei secoli precedenti era interpretato come un chiaro sintomo di perversione ed effeminatezza - le famose gemme tanto amate da Elagabalo da porle dappertutto, anche sulle scarpe<sup>11</sup>, furono prontamente rimosse da Alessandro Severo<sup>12</sup> *dicens gemmas viris usui non esse*<sup>13</sup> -, nell'epoca tardoantica l'uso di pietre preziose e anzi la loro più vivace profusione divenne il simbolo stesso della regalità. Una regalità preziosa condivisa a un tempo dall'imperatore e da Dio, resa manifesta nelle epifanie divine e imperiali dal profluvio di perle e gemme, il più vistoso *trait d'union* tra la corte imperiale e quella divina. Gemmati, nella letteratura e nell'iconografia, sono tutti i simboli del divino: il trono vuoto dell'Etimasia, le croci gemmate<sup>14</sup>, l'aureola di Cristo, gli abiti dei santi e degli angeli, i testi delle Scritture, le ghirlande dei martiri, mentre l'imperatore nella sua gloria quasi celeste appare circondato dello splendore variopinto di gemme accuratamente distinte nelle loro tipologie. Nei versi celebrativi di Claudiano, Onorio trionfante *ornatuque novo gravior deus*<sup>15</sup> appare sfavillante di smeraldi, ametiste, "giacinti", *iaspides*, perle, coralli<sup>16</sup>, così come

spande il suo splendore dagli stipiti e, sulle porte, murra, *sardonyx*, ametista del Caucaso, *iaspis* indiano, pietre calcidiche e scitiche, berillo, *achates*, mentre traluce dalle porte il bagliore degli smeraldi che si trovano all'interno) alcuni "giacinti" *caerula concordem iaciunt in stagna colorem* (un analogo tempio gemmato della dea, con colonne di "giacinto" che sorreggono travi di smeraldo, con pareti di berillo, soglie di *iaspis* e pavimento di *achates*, in Claud. *Epith. Hon. et Mar.* 85-91).

11 Cfr. II. 2. 6.

12 *Gemmas de calciamentis et vestibus tulit, quibus usus fuerat Heliogabalus* (Hist. Aug. *Alex.* 4, 2).

13 Hist. Aug. *Alex.* 41, 1, cfr. anche 51, 1.

14 Sul fortunatissimo motivo della croce fittamente tempestata di gemme, spesso riprodotta su un vasto repertorio di oggetti sacri e profani: MARENSI 2002.

15 Claud. *Quart. cons. Hon.* 585.

16 Claud. *Quart. cons. Hon.* 585-601. In Claud. *Cons. Stil.* II, 88-94 l'*augusta supellex* comprende cinture ornate di perle, toghe gemmate, loriche con smeraldi, elmi con "giacinti", spade dalle else raggianti e corone con gemme variopinte. Onorio indossa una trabea decorata con gemme verdi e una collana di smeraldi del Mar Rosso (Claud. *Sext. cons. Hon.* 560-564) mentre un cavallo offerto in dono all'imperatore porta una briglia e una fascia ricamate e impreziosite con



sfolgoranti di perle e gemme sono le figure dell'imperatore e dell'imperatrice nelle raffigurazioni artistiche. Emblematici, a questo riguardo, i celeberrimi pannelli musivi dell'abside di San Vitale a Ravenna, dove Giustiniano e Teodora, accompagnati dalla corte e dagli alti membri del clero e dell'esercito, offrono alla chiesa rispettivamente una patena e un calice (**Figg. 84 e 85**).

Il sistema simbolico delle gemme, che abbiamo evidenziato grazie a Plinio e che si è trovato confermato nei testi letterari della tarda Repubblica e del primo Impero, non è destinato a sopravvivere a lungo, scalzato da un sistema ancora più rigido e implacabile che non prevede più una distinzione tra gemme femminili e maschili, gemme per *signare* o meno, gemme "greche" e "italiche". I monili tardoantichi e bizantini<sup>17</sup> si caricano di un numero maggiore di gemme, in un contrasto policromo sempre più vistoso, e le pietre si vedono esaltate anche dalla nuova tecnica dell'*opus interrasile* che "alleggerendo" in una trina le pesanti architetture d'oro evidenzia le pietre incastonate. È addirittura un editto, emanato dall'imperatore Leone I (457-474), a chiarire i termini di questo nuovo sistema, probabilmente codificando un'abitudine già diffusa in precedenza<sup>18</sup>:

Nulli prorsus liceat in frenis et equestribus sellis vel in balteis suis margaritas et smaragdos et hyacinthos aptare posthac vel inserere. Aliis autem gemmis frena et equestres sellas et balteos suos privatos exornare permittimus.

*A nessuno sia assolutamente permesso d'ora in poi applicare o incastonare nelle briglie e nelle selle dei cavalli o nei propri baltei perle e smeraldi e "giacinti". Permettiamo tuttavia ai privati di decorare le briglie*

---

smeraldi da Serena (Claud. *Carm. min.* 47, 7-9 e 48, 1-8).

17 Uno studio sistematico delle principali tipologie di gioielli dell'impero d'Oriente tra IV e VII secolo in BALDINI LIPPOLIS 1999.

18 SPIER 2012, 18-19 ipotizza che almeno alcune tra tali gemme fossero riservate all'uso imperiale già prima della fine del V secolo: l'uso "imperiale" dei "giacinti" sembra risalire almeno all'inizio del III secolo quando gli zaffiri, raramente intagliati, appaiono riservati ai ritratti della famiglia imperiale (Caracalla, Giulia Domna, Plautilla...), come sarà nel IV secolo, con i ritratti di Costantino e dei suoi figli.

*e le selle dei cavalli e i propri baltei con gemme di altro tipo*<sup>19</sup>.

Perle, smeraldi e “giacinti” (quindi, zaffiri, alcune ametiste e altre gemme azzurre) divengono appannaggio dell'imperatore, e non solo contraddistinguono la gioielleria indossata dalla coppia imperiale, ma caratterizzano i monili, rigorosamente prodotti nei laboratori del palazzo<sup>20</sup>, di cui imperatore e imperatrice fanno dono a dignitari e favoriti, marcando in questo modo il rapporto che costoro intrattengono con la famiglia imperiale<sup>21</sup>. Monili che acquistano un preciso

<sup>19</sup> *Cod. Iust.* XI, 12, 1 pr.

<sup>20</sup> Così recita l'ultima parte dell'editto: *sane si quis posthac aliquid contra vetitum huiusmodi sanctionis effecerit et offerenda clementiae meae ornamenta, quae usibus regis deputata sunt, gemmis auroque decorata ausus fuerit praeparare, centum librarum auri condemnatione sciat se esse feriendum, capitali quoque subdendum esse supplicio: ornamenta enim regia intra aulam meam fieri a palatinis artificibus debent, non passim in privatis domibus vel officiis parari* (*Cod. Iust.* XI, 12, 1, 1-2).

<sup>21</sup> L'editto di Leone come riportato dal *Codex* presenta alcune forti ambiguità. Subito dopo aver vietato perle, smeraldi e “giacinti” su briglie, morsi e baltei, viene precluso l'impiego di qualunque tipo di gemma sui *curcumii* (morsi?) e sulle fibule d'oro dei mantelli militari. Si ingiunge quindi: *nulli praeterea privatorum liceat (exceptis scilicet ornamentis matronalibus et tam muliebrium quam virilium anulorum habitu) aliquid ex auro et gemmis quod ad cultum et ornatum imperatorum pertinet facere neque illud sub hoc colore et praetextu praeparare, quod velit clementiae principali velut aliquod munus offerre: pietas enim mea huiusmodi dona non expetit neque regium sibi offerri a privatis cultum requirit*. Non è chiaro se si impedisca ai privati l'uso di ogni tipo di gemma all'infuori di quelle per gioielli e anelli signatori o se tale limitazione riguardi solo le perle, gli smeraldi e i “giacinti” in precedenza vietati su selle, morsi e baltei. Si può comunque notare che l'editto pone particolare attenzione nel regolamentare l'impiego delle gemme in oggetti di uso maschile dal forte valore rappresentativo, ovvero finimenti e fibule, mentre massima libertà è concessa limitatamente al tradizionale anello con sigillo, l'unico gioiello tradizionalmente proprio dell'uomo romano. Le donne, le tradizionali utilizzatrici delle pietre preziose, sono invece libere da qualunque costrizione nella scelta degli ornamenti. Si può forse ipotizzare che l'editto di Leone testimoni una fase primitiva nella progressiva regolamentazione del monopolio delle gemme come insegna dell'imperatore e come simbolo della sua benevolenza: le tre gemme sono ora vietate solo su alcuni oggetti “di rappresentanza”, dove sono invece permesse le altre, mentre su altri oggetti sono vietate tutte le gemme, e le donne sono finora esentate da tali restrizioni. In una fase successiva, si provvede con ogni probabilità a escludere totalmente la triade di pietre – e specialmente forse la loro combinazione – dagli oggetti realizzati per iniziativa privata, riservandole anche per quanto

significato simbolico e politico (il sovvertimento del quale può costare addirittura la vita!) anche in funzione della loro foggia: la fibula imperiale gemmata con tre pendenti, i diademi corredati di *pendilia*<sup>22</sup>, i larghi collari gemmati ornati da un ricco gioco di ciondoli scintillanti, indossati, questi ultimi, non solo dall'imperatrice ma anche dalle dame più distinte del suo seguito alle quali ella ne ha fatto dono (Fig. 86)<sup>23</sup>.

Altre gemme specifiche appaiono investite di significati speciali all'interno di questo (nuovo) codice litologico: gli *spatharocandidati*, per esempio, all'atto dell'investitura riceveranno direttamente dalle mani dell'imperatore un *torques* d'oro (*maniakion*) con una pietra *perileukios*<sup>24</sup>. Secondo Plinio si ha un *perileucos* quando il bianco discende *ab oris gemmae ad radicem usque*<sup>25</sup> e il lapidario di Socrate e Dionigi lo annovera tra le tipologie di *achates* suggerendolo, con l'incisione di un uovo e di uno scarabeo, per essere impendibili nella vita e ottenere ricchezze e beni<sup>26</sup>, mentre Epifanio riconosce nel *perileukios* un altro

---

riguarda i monili femminili esclusivamente alle gioiellerie di palazzo e facendone un simbolo della benevolenza imperiale: ne discuteremo nelle prossime pagine.

22 Sulle caratteristiche dei gioielli che fungono da insegne imperiali: STOUT 1994, 83-98. Un'approfondita analisi dell'uso di oro, gemme e altri materiali di lusso da parte dell'imperatore e del suo seguito, nel passaggio tra i primi secoli dell'Impero e l'avvento del cristianesimo con Costantino, in JANES 1998, 18-60.

23 STOLZ 2006 analizza il noto collare dal tesoro di Assiut (Berlino, Antikensammlung 30219, 505): realizzato nella seconda metà del VI secolo o all'inizio del VII dai gioiellieri di palazzo a Costantinopoli, fu probabilmente donato dall'imperatrice a una gran dama del suo seguito prima di essere offerto, come dono votivo, al monastero egiziano presso le rovine del quale è stato rinvenuto assieme a molti altri preziosi. La forma del monile è infatti quella indossata (in una forma ancora più fastosa) dall'imperatrice Teodora e da una dama del suo seguito nel mosaico di San Vitale, e la combinazione di perle, pallidi zaffiri - tra i quali si annida un'unica ametista - ("giacinti") e smeraldi (uno solo sopravvive) identifica chiaramente questo imponente gioiello come una regalia imperiale.

24 Const. Porph. *De cerimoniis* 709, 13.

25 NH XXXVII, 180. In P. Holm. 14 *perileukon* potrebbe essere un sinonimo di *sardonyx*, poiché (la falsificazione di) tale pietra si otterrebbe immergendo la gemma di cristallo nella tintura per ottenere il *sardion* dopo averla avvolta in crini di cavallo, permettendo così di risparmiare dalla colorazione questa sezione (cfr. I. 3. 3. 2, n. 196).

26 Socr.-Dion. 34.

nome per l'*achates* e lo dice utile contro le punture di scorpioni e i morsi delle vipere, sui quali va applicato dopo essere stato triturato e mescolato ad acqua<sup>27</sup>. Si tratta forse della gemma mazzata bianca e nera che un importante membro della guardia di Giustiniano esibisce incastonata in un pesante *torques* aureo nel mosaico di San Vitale (**Fig. 87**)<sup>28</sup>?

Appare comunque alquanto singolare che le gemme in precedenza considerate le più femminili, ovvero perle e smeraldi<sup>29</sup> (assieme ai "giacinti"- zaffiri che, come si è osservato, erano anch'essi impiegati quasi esclusivamente nella gioielleria<sup>30</sup>), siano passate a identificare la regalità imperiale e quella, a essa strettamente legata, del Dio cristiano. Il verde e il blu, nei primi anni dell'Impero colori chiassosi al limite dell'indecenza per matrone audaci, uomini dalla dubbia moralità e prediletti dagli indomiti barbari del Nord<sup>31</sup>, sono ora i colori delle gemme imperiali, un mutamento almeno in parte collegato all'assoluta preminenza acquisita dai due colori nelle fazioni del circo<sup>32</sup> e che coinvolge anche altri elementi del cerimoniale imperiale<sup>33</sup>.

Lo stretto legame tra iconografia imperiale e divina, che fa della corte celeste un doppio della terrena, fa sì che smeraldi, "giacinti" e perle divengano prerogative anche dei "sovrani" e dei più illustri personaggi della corte divina. Agnese è raffigurata come una gran dama di corte al centro dell'abside dorata della basilica di Sant'Agnese fuori le mura a Roma (**Fig. 88**), con il pesante collare e la stola

---

27 Epiphanius. *De gemmis* 1, 8.

28 MANGO-MUNDELL MANGO 1993, 65 e 68 ritengono invece che il *torques* della guardia incastonava un cammeo con un profilo elmato.

29 Cfr. I. 2. 8.

30 Cfr. I. 3. 3. 8.

31 Cfr. I. 3. 2. 3.

32 Una preminenza, quella dei Verdi e dei Blu sui Rossi e i Bianchi, che probabilmente risale a una fase notevolmente precedente rispetto all'acquisizione di un ruolo politico delle fazioni: CAMERON 1976, 53-73. Sulla centralità dei Blu e dei Verdi nella vita politica e quotidiana di Roma e specialmente Costantinopoli, naturalmente CAMERON 1976 e - per la sola Costantinopoli - DAGRON 2011. Sul verde e il blu del circo: PASTOUREAU 2013, 31-35.

33 Come le corone cerimoniali: cfr. FEATHERSTONE 2007, 94, n. 141. Alla fine del X secolo, per esempio, il verde e il blu del circo saranno scelti per le tuniche delle *tychai* cittadine che porgono corone a un imperatore vittorioso sul Gunthertuch conservato al Museo Diocesano di Bamberg (PRINZING 2007, 129).

intessuti di perle, smeraldi e “giacinti”. Si osserva di solito che Agnese è abbigliata come un’imperatrice bizantina<sup>34</sup>. In realtà, mancano i gioielli caratterizzanti della carica, ovvero la fibula a tre pendenti e i *pendilia* dell’acconciatura<sup>35</sup>. Nasce il sospetto che la combinazione esclusiva di “giacinti”, smeraldi e perle non caratterizzi tanto la figura imperiale, ma che serva piuttosto a marcare lo stretto legame di oggetti e persone con l’imperatore e l’imperatrice. Sempre nei pannelli di San Vitale infatti, sia Giustiniano che Teodora indossano in aggiunta alla triade in questione anche pietre rosse (*carbunculi? Lychnites? Chalcedones*<sup>36</sup>? *Cerauniae?*), mentre tutte le altre gemme raffigurate, a eccezione del *perileukios* (?) della guardia, sono esclusivamente “giacinti”, smeraldi e perle, dagli oggetti liturgici offerti dalla coppia imperiale e tra le mani dei prelati allo scudo con il *chrismon* della guardia ai gioielli delle dame. Guardie, dame e prelati esibiscono con orgoglio gioielli e suppellettili recanti quelle tre gemme e solo quelle, marcando così il fatto che si tratta di regalie imperiali. La regolamentazione iniziata (?) con l’editto di Leone I mirava dunque, con ogni probabilità, a riservare la triade di gemme non solo e non tanto *ad cultum et ornatum imperatorium*, che secondo le testimonianze letterarie e iconografiche nella maggior parte dei casi includevano in aggiunta a queste anche gemme di altro tipo, ma a conservare il valore della triade di gemme come inequivocabile simbolo del legame privilegiato tra l’imperatore e i suoi beneficiati. Nessuna traccia rimane del sistema simbolico delle gemme presupposto da Plinio, a favore di un nuovo e rigido sistema simbolico che ha nell’imperatore il suo unico e imprescindibile centro.

Piuttosto che un’imperatrice, Agnese circonfusa “solo” di perle, smeraldi e “giacinti” è dunque una gran dama della corte dell’imperatore celeste: dall’alto, la mano di Dio le presenta la corona dorata del martirio, anch’essa contestata di perle, smeraldi e “giacinti” esattamente come i gioielli offerti dall’imperatrice alle dame del suo seguito, sancendo così concretamente l’ingresso della martire adolescente nella sua corte ultraterrena. E al tempo stesso l’effigie splendente della santa è

---

34 E. g. STOLZ 2010, 36.

35 Come si è detto, il pesante collare gemmato è infatti indossato non solo dall’imperatrice, ma anche da dame che godono del suo favore (*supra* n. 23).

36 Su questa gemma e il suo colore rosso: *infra* n. 42.

presentata, proprio grazie alla scelta di quelle determinate pietre, come un dono dell'imperatore terreno<sup>37</sup> alla martire e a Dio, esattamente come le suppellettili liturgiche di San Vitale e la basilica stessa della santa, profilata di bande purpuree a mosaico "intessute" di perle, smeraldi e "giacinti" in *trompe l'œil*<sup>38</sup>.

La combinazione di perle, smeraldi e "giacinti" riveste dunque un ruolo speciale nel definire come "imperiali" la carica di alcuni personaggi della corte, gli oggetti liturgici e gli edifici ecclesiastici stessi. Come quelle dei pannelli di Giustiniano e Teodora a San Vitale, anche altrove le suppellettili liturgiche sono quasi immancabilmente ornate esclusivamente di queste tre gemme: così per esempio la croce gemmata, simbolico sostituto di Cristo, posta sul trono dell'Etimasia nel battistero degli Ariani e quella, monumentale, dell'abside di Sant'Apollinare in Classe, stagliata contro un cielo stellato circondato da una doppia bordura porpora con perle, smeraldi, "giacinti" incastonati<sup>39</sup> (**Fig. 89**), il medesimo motivo che corre sulle pareti di Sant'Agnese fuori le mura e che gode di una straordinaria fortuna nei mosaici delle chiese di Ravenna, Roma e di altri centri più distanti (**Fig. 90**)<sup>40</sup>.

---

37 In questo caso il papa si sostituisce parzialmente all'imperatore. La primitiva chiesa fu infatti edificata e dotata di ricchissime suppellettili da Costantino su richiesta della figlia, ma subì due riedificazioni, la prima promossa da papa Simmaco (498-514) e la seconda da papa Onorio (625-638), al quale si deve il mosaico absidale. Sulla chiesa, i ricchi apparati liturgici ricordati dalle fonti e il mosaico absidale: JANES 1998, 168-169.

38 La preziosità materica del dono offerto alla martire e a Dio è in questo caso esplicitamente sottolineata dal *titulus* che corre al di sotto del mosaico absidale, che esalta la luminosità e la policromia dell'*aurea concisis pictura ... metallis*, simile a quella dell'aurora, o dell'arcobaleno e della livrea del pavone.

39 Per la scelta esclusiva di queste tre gemme negli esemplari concreti di croci gemmate bizantine: PELLEGRIS 2002, 126.

40 Lo ritroviamo per esempio nei mosaici absidali della Basilica Eufrasiana (VI secolo) di Parenzo, in Croazia, dove viene abbinato a una versione con nastro dorato invece che porpora (sulla decorazione della basilica croata: TEDESCHI 2013 e TERRY 2013) e di San Davide a Salonicco (fine V / inizio VI secolo: ANTONARAS 2013, 191-192). Il motivo si incontra anche al di fuori del contesto ecclesiastico: incornicia per esempio la cosiddetta Dama di Cartagine, effigie musiva di una giovane donna nimbata abbigliata come un imperatore (*sic*) proveniente da un contesto abitativo e conservata a Cartagine presso il Museo Nazionale. Il significato della curiosa figura (personificazione o ritratto?), la cui datazione oscilla tra il V e il VI secolo, è oscuro (cfr. *e. g.* CAMPBELL 1994), ma è altamente probabile che la bordura di porpora con "giacinti", smeraldi e

Successioni di smeraldi e “giacinti”, alternativamente ovali e rettangolari secondo varie combinazioni, sono abbracciate da vistose incastonature d’oro in *trompe l’œil* e affiancati da coppie di “perle” sulle strette fasce color porpora che delineano gli spazi più significativi delle zone absidali. Un motivo - così tanto diffuso! - che, forse, esulava da mere ispirazioni reciproche ma che trovava riscontro in qualche preciso elemento del cerimoniale bizantino. Ritornando ai riquadri musivi di Giustiniano e Teodora a San Vitale, la combinazione di gemme non solo corre sulle fasce porpora che suddividono gli spazi dell’abside, ma anche sui ricchi pilastri con capitelli dorati che incorniciano i pannelli: essi raccordano le scene di offerta delle sacre suppellettili alla decorazione dell’abside, ponendosi a un tempo come preziosi arredi del palazzo imperiale e ulteriore cornice dei due quadri musivi. Il palazzo imperiale e la chiesa stessa, dorata e ornata di gemme, si identificano così direttamente nella Gerusalemme apocalittica, che viene raffigurata sull’arco trionfale (in *pendant* con un’identica Betlemme) riccamente ornata delle medesime gemme (**Fig. 91**).

La città apocalittica appare a Giovanni circondata da mura di *iaspis* e costruita su dodici fondamenta, ciascuna realizzata in una diversa gemma: *iaspis*, “zaffiro”, *chalcon*, smeraldo, *sardonyx*, *sardion*, *chrysolithos*, berillo, *topazos*, “crisoprasio”, “giacinto” e ametista, mentre le dodici porte che si aprono nelle mura sono ricavate ciascuna in un’unica perla<sup>41</sup>. Al di là delle questioni sollevate dall’identificazione delle singole pietre<sup>42</sup>, le raffigurazioni musive più antiche della Gerusalemme

---

perle trovi uno speciale legame con l’iconografia imperiale adottata.

41 NT *Apoc.* 21, 20.

42 Abbiamo incontrato nelle pagine precedenti tutte queste gemme con l’eccezione del χαλκηδών. Nonostante l’omonimia, il termine non indica il nostro calcedonio, genericamente impiegato per riferirsi al quarzo microcristallino (quando, nella letteratura archeologica, il termine compare senza caratterizzazioni, si riferisce di solito alla tipologia bianco-lattea). La grafia oscilla tra χαλκηδών e καρχηδών, e Plinio stesso ricorda tipologie di smeraldi e *carbunculi* caratterizzati da questi appellativi (sulla questione: HALLEUX-SCHAMP 1985, 167, n. 3). Isid. *Etym.* XVI, 14, 5 ritiene la *carchedonia* analoga alla *lychnites*, ma meno pregiata, includendola quindi tra le pietre di fuoco: impossibile da incidere, nascerebbe da una pioggia divina presso i Nasamoni e si troverebbe al riverbero della luna piena. La pietra trova impieghi nella magia: Socr-Dion. 29 la dicono dall’aspetto di fuoco, simile all’*anthrax*, e con l’incisione di un’Atena in piedi con un airone nella destra e un elmo nella sinistra permetterebbe al portatore, una volta consacrata, di

celeste accolgono proprio l'elemento della città gemmata (piuttosto che attributi come quello, per esempio, della forma quadrata della città), ma riducendo la varietà delle gemme a un assortimento decisamente più contenuto rispetto alle dodici della tradizione<sup>43</sup>, solitamente proprio alle perle, agli smeraldi e ai "giacinti", specialmente negli esempi più antichi. Esse sono presentate come *cabochons* incastonati in montature d'oro piuttosto che preziose pietre da costruzione, conferendo così alle celesti città l'aspetto di reliquiari dorati e gemmati. Pietre rosse, più rare nei mosaici più antichi (**Fig. 92**)<sup>44</sup>, diventano sempre più frequenti sulle mura di Gerusalemme (e Betlemme) accanto a perle, smeraldi e "giacinti", come se pian piano si perdesse il legame preferenziale con la combinazione

---

vincere i nemici, di essere amabile e perspicace, di portare a termine ogni impresa e di sfuggire ai naufragi. In Damig.-Evax 27 la pietra usata come talismano guarisce l'idropisia, protegge dall'annegamento e dai maltrattamenti, rendendo chi la porta bello, fedele, potente, efficiente in tutto. Bisogna inciderci Marte o una *virgo stolata* che tiene un ramo di alloro, e la sua consacrazione è perpetua, in Damig.-Evax 33 forata e montata in ferro dà la vittoria nelle cause. La capacità di proteggere chi la porta dall'annegamento è riportata anche da *Lap. Naut.* 1 (che la abbina all'*anthrax* in questa sua proprietà). Un *chalcedon hebes perfunditur ex hyacinthi / lumine vicino*, un "giacinto" che casualmente trova accostata la sua luce azzurra all'*ostrum aquosum* del primo, orna il tempio gemmato di Prud. *Psych.* 857-859 (*supra* n. 10). P. Holm. 19 suggerisce, per ottenere un *chalcedon*, di tingere un cristallo fumoso con olio di cedro e zolfo, una soluzione che infonde una tinta rossastra e poco vivace (HALLEUX 1981, 117, n. 2). Rossa ed *hebes*, la pietra potrebbe forse identificarsi nel diaspro rosso, il cui nome antico ci sfugge (I. 3. 3. 7).

43 Le miniature altomedievali, più ligie alle indicazioni del testo apocalittico, prestano molta attenzione nel distinguere i diversi minerali, accompagnando spesso alla loro raffigurazione iscrizioni con il nome (COLLI 1983, 131).

44 Due minuscole pietre rosse compaiono nella più antica Gerusalemme (e Betlemme) musiva giunta fino a noi, quella dell'arco trionfale di Santa Maria Maggiore a Roma (prima metà del V secolo), dove sono confinate a decorare la sommità delle due torri che incorniciano la porta, aperta su mura decorate solo con perle, smeraldi e "giacinti". Alcune gemme rosse si incontrano nella raffigurazione delle due città a Sant'Apollinare in Classe (anch'essa come San Vitale della prima metà del VI secolo) e nel battistero di San Giovanni in Laterano (metà del VII secolo). Esclusivamente perle, smeraldi e "giacinti" ornano invece la Gerusalemme di San Lorenzo fuori le mura a Roma (VI secolo). Dal IX secolo in poi, le pietre rosse sono quasi onnipresenti (Roma, Santa Cecilia in Trastevere, San Marco, San Clemente, Santa Maria in Trastevere...). Un ricco catalogo di raffigurazioni musive di Gerusalemme gemmate in GATTI PERER 1983, 185-194.



imperiale che, probabilmente, nelle prime raffigurazioni era consapevolmente adottata.

Le numerose gemme distinte con accuratezza che costellano il Vecchio e (limitatamente all'*Apocalisse*) il Nuovo Testamento hanno suscitato l'entusiasmo degli esegeti tardoantichi e poi medievali e favorito l'uso simbolico dell'oro e delle pietre preziose come tangibile espressione dello splendore divino nella letteratura come nell'arte<sup>45</sup>. Le dodici gemme della Gerusalemme celeste, così come le dodici del pettorale di Aronne<sup>46</sup> (*sardion, topazos, smeraldo, anthrax, "zaffiro", iaspis, lincurio, achates, ametista, chrysolithos, berillo, onyx*) sono al centro di numerose esegesi e letture allegoriche, sulle quali una certa influenza ha avuto l'apprezzamento mondano dei diversi tipi di pietre<sup>47</sup>: i loro nuovi significati cristiani si sommano alle proprietà medico-magiche da secoli attribuite alle pietre<sup>48</sup>, credenze che continuano a costituire un motivo di primo piano nell'interesse verso questo tipo di materiali, come testimonia la vitale e continua rielaborazione dei lapidari magici precedentemente descritti<sup>49</sup>. A fronte di questo ininterrotto entusiasmo per la magia litica, l'unica eccezione è il *De lapidum*

---

45 JANES 1998, 61-93.

46 LXX Ex. 28, 17-20. Sulle gemme del pettorale di Aronne e della Gerusalemme celeste: ZWICKEL 2002.

47 JANES 1998, 80-81.

48 La pluralità di questi approcci è ben intuibile nel *De gemmis* del vescovo Epifanio (IV secolo): il trattatello, noto attraverso frammenti e rielaborazioni in altre lingue, descrive e interpreta le dodici pietre del pettorale di Aronne. Accostate ai dodici apostoli come quelle delle Gerusalemme celeste, delle gemme si descrivono le proprietà medico-magiche e il fascino estetico (sulla caratterizzazione delle gemme nel trattatello *e. g.* KOUTRAKOU 2005, 270-271). Sull'interpretazione delle gemme del pettorale di Aronne e della Gerusalemme celeste come virtù cristiane: JANES 1998, 80-84.

49 Sulla fortuna tardoantica e medievale dei lapidari e, anche tramite le *Etymologiae* di Isidoro di Siviglia, di NH XXXVII: DRAELANTS 2008. La continuità delle credenze relative alle proprietà magiche delle pietre è testimoniata oltre che dalle fonti scritte anche dalla produzione di nuovi amuleti: una collana d'oro e perle databile alla fine del VI / inizio del VII secolo presenta un ciondolo di lapislazzuli a forma di conchiglia, sul quale si staglia in oro un'Afrodite *anadyomene* (Washington, Dumbarton Oaks Collection, BZ.1928.6), in continuità con le più antiche credenze riguardo alle virtù erotiche della pietra azzurra (FARAONE 2011, 54-55).

*virtutibus* di Michele Psello<sup>50</sup>: egli (almeno nelle sue intenzioni) intende divulgare le riconosciute virtù mediche delle pietre, limitandosi con accortezza a quelle che ha potuto esaminare di persona ed escludendo quindi le gemme fantasiose descritte nei lapidari che non trovano alcuna corrispondenza nella realtà<sup>51</sup>, evitando altresì di addentrarsi in spinose osservazioni a proposito dell'origine divina di tali virtù<sup>52</sup>. E poco importa che la somministrazione delle gemme sia suggerita non solo tramite pozioni, suffumigi e cataplasmi ma anche tramite l'applicazione della materia litica intera come amuleto<sup>53</sup> e che il fine sia di ottenere vantaggi che non sempre ricadono entro i confini della cura del corpo<sup>54</sup>: destinato a non avere seguito, l'approccio alla materia minerale di Psello rimane isolato, nella sua dichiarata razionalità, nel panorama della letteratura sulle gemme, tutta focalizzata sulla magia e l'interpretazione allegorica.

Tra le gemme allegoricamente interpretate è la perla, in particolare, a esercitare un fascino notevole sulla sensibilità tardoantica e bizantina: per la sua iridescente

---

50 Sul trattatello di Psello (forse rimasto un abbozzo), le sue possibili fonti (tra le quali figurava forse Senocrate di Efeso: III. 3. 2) e la sua posizione nella letteratura mineralogica tardoantica e altomedievale: MOTTANA 2005.

51 Καὶ ἵνα τὰς ἀγνώστους ἡμῖν λίθους ἐάσω, τὸν ὀνοκάρδιον καὶ τὴν ὀλκάδα καὶ τὸν σπογγίτην, τὸν τε λειμωνιάτην καὶ τὸν λιγκούριον, τὸν τε τριγλίτην καὶ τὸν τριόφθαλμον καὶ τὸν σακκούδιον καὶ συριγγίτην καὶ τὸν σχιστὸν καὶ ὅσοι τοιοῦτοι, ὧν τὰ ὀνόματα μόνον ἴσμεν, οὐ μέντοι γε καὶ αὐτοῖς ἐντυγχάνομεν, ἀπὸ τῶν γνωριμωτέρων ἡμῖν ἀπάρξομαι (Psell. *De lap. virt.* opusc. 34, 7-12 Duffy).

52 Τούτων δὴ τῶν παρὰ τοῖς λίθοις δυνάμεων αἰτίας πολλοὶ ἐθάρρησαν ἀποδοῦναι, τῶν μὲν ἀρχαιοτέρων σοφῶν Ἀναξαγόρας καὶ Ἐμπεδοκλῆς καὶ Δημόκριτος, τῶν δὲ οὐ πολὺ πρὸ ἡμῶν ὁ τῆς Ἀφροδισιάδος Ἀλέξανδρος, ἄνθρωπος περὶ πάντων ἀπλῶς εἰπεῖν καὶ τῶν ἀπορρήτων τῆς φύσεως προχειρότατος. Σοὶ δὲ ἀποχρῶσα ἔστω ἡ ἐκάστου τῶν λίθων δύναμις καὶ ἐνέργεια· τοὺς δὲ λόγους αὐτῶν καὶ τὰς αἰτίας παρὰ τοῖς ἄνω θησαυροῖς ἔασον (Psell. *De lap. virt.* opusc. 34, 105-111 Duffy).  
Un approccio opposto rispetto a quello seguito, alle medesime cronologie, da Marbodo di Rennes: nel suo *Liber Lapidum*, volto a descrivere le gemme e a registrarne le virtù mediche (in senso lato) si osserva (21-22) che nelle virtù delle pietre è insita la *divinitas*.

53 Per esempio il diamante (Psell. *De lap. virt.* opusc. 34, 13-15 Duffy), che portato al collo cura le febbri semiterzane. Su questa fondamentale distinzione, centrale nella riflessione antica sul confine tra medicina e magia litica: III. 1.

54 La galattite per esempio, oltre a favorire la lattazione, fa dimenticare le cose cattive e ricordare quelle belle e, se appesa al collo, cura i morsi degli animali feroci (Psell. *De lap. virt.* opusc. 34, 39-42 Duffy).

luminosità, la curiosa genesi e la perfezione sferica della sua forma viene direttamente associata a Cristo e scelta per esaltare una svariata tipologia di oggetti<sup>55</sup>: Cristo appare come una preziosissima perla circondata dalle dodici gemme del pettorale di Aronne o della Gerusalemme celeste, ciascuna abbinata a un apostolo e a una virtù<sup>56</sup>. Sul modello divino, anche l'imperatore si trova associato a questa speciale "gemma" iridescente<sup>57</sup>.

L'accostamento di gemme e oro alla manifestazione divina<sup>58</sup> trova il suo massimo compimento nei mosaici dorati e policromi e nelle suppellettili preziose di chiese e basiliche, nuova espressione della tradizionale immagine del palazzo regale come dimora della luce, un'idea viva fin dall'epoca faraonica e particolarmente fortunata in Grecia e a Roma, dove il concetto ha trovato la sua somma realizzazione nella Domus Aurea neroniana<sup>59</sup>. Le tessere colorate dei mosaici, realizzate in pietra, vetro colorato e altri materiali preziosi in poco differiscono, accostate a quelle dorate che formano l'immane sfondo, dalle gemme incastonate nell'oro dei gioielli imperiali e delle suppellettili liturgiche, una vera e propria *gemmarum pictura*<sup>60</sup> che orna le monumentali superfici degli edifici e che – spesso tramite appositi accorgimenti nella disposizione delle tessere<sup>61</sup> – punta a indirizzare e amplificare la luce naturale e artificiale, dando l'impressione che siano le tessere stesse, come le vivaci gemme di Plinio, a emanare luce dalle loro profondità<sup>62</sup>.

---

55 KALAVREZOU 2012, 363-368.

56 KOUTRAKOU 2005, 271-272.

57 KOUTRAKOU 2005, 273.

58 Sul "mystic viewing" tipico della percezione tardoantica, che permette al fedele di accedere al divino tramite un vero e proprio viaggio spirituale attraverso l'arte: ELSNER 1995, 88-124. Per quanto riguarda il legame tra il colore e la percezione del divino: JAMES 2003.

59 BARRY 2013. Sulla Domus Aurea, la Domus Transitoria e le loro pareti e volte gemmate: I. 3. 3. 9. Sull'oreficeria liturgica (e non) prodotta a Roma dall'età di Costantino a quella carolingia e sul valore di tali oggetti come espressione del divino: IACOBINI 2002.

60 Sulla pittura di gemme: II. 2. 5. Sulle differenze tecniche rispetto ai mosaici più antichi che fanno sì che le tessere dei mosaici tardoantichi e altomedievali (più grandi, accostate con importanti interstizi e appositamente inclinate) "resemble precious stones, mounted in the picture like jewels": L'ORANGE 1966, 8-9.

61 JAMES 2003, 227.

62 JAMES 2003, 227. Sull'uso dell'oro nelle decorazioni musive e sui valori estetici e teologici

La stretta vicinanza tra gemma e tessera musiva è evidente nei mosaici più antichi: sono proprio le raffigurazioni di gemme e perle a presentare tessere più grandi rispetto alle altre<sup>63</sup>. Scegliendo di sfruttare un'unica tessera di formato e dimensioni differenti si annulla la differenza tra la gemma da raffigurare e il materiale impiegato per raffigurarla, e la tessera diventa concretamente una gemma incastonata nel mosaico<sup>64</sup> come quelle – vitree – che ornavano le pareti del ninfeo della Domus Transitoria e che, assieme a madreperle, impreziosivano la Domus Aurea<sup>65</sup>. A taluni materiali impiegati nei mosaici si riconoscono significati simbolici che travalicano ciò che vanno a raffigurare<sup>66</sup>, e probabilmente non è solo per ragioni estetiche che autentici dischetti di madreperla vengono incastonati specialmente nelle zone più preziose e pregne di significato, al posto dei più economici vetri o pietre bianche altrove impiegati<sup>67</sup>. A San Vitale, per esempio, la (madre)perla, una materia così strettamente legata a Cristo e all'imperatore, è riservata ai pannelli con Giustiniano e Teodora, dove compare in gran copia (la sola imperatrice “indossa” una *parure* di centoquattro madreperle! **Fig. 93**), e alle immagini divine di più intensa centralità: la croce gemmata del sottarco absidale, la maestosa aureola di Cristo e la corona che Cristo offre al santo eponimo (anch'essa, naturalmente, ornata di perle, smeraldi e “giacinti”)<sup>68</sup>.

Se le gemme a tal punto rispondono all'immaginario tardoantico e bizantino per la

---

connessi al prezioso materiale che orna le tessere: JANES 1998, 94-152.

63 Una novità introdotta per la prima volta nei mosaici bizantini: NORDHAGEN 1966, 59.

64 Nella Rotonda di San Giorgio a Salonicco si sfruttano vere e proprie “perle” d'argento, mentre a San Vitale a Ravenna le perle sono rese da dischi di madreperla o vetro bianco: la tessera più grande presente nella basilica ravennate è la grande “gemma” aranciata che orna la fibula di Giustiniano (SOTIRA 2011, 209-210). Una “gemma” di vetro, quest'ultima, che si deve forse a un restauro antico, in sostituzione di una gemma reale (NORDHAGEN 1966, 59). Sugli indizi relativi all'effettiva integrazione di gioielli, gemme e oggetti preziosi nei mosaici, spesso con intenti votivi: JANES 1998, 113.

65 Cfr. I. 3. 3. 9.

66 In particolare l'incorruttibile oro e l'incombustibile e indistruttibile steatite: JAMES 2003, 227.

67 Sulla differenziazione dei materiali scelti per le tessere a San Vitale, gerarchicamente più preziosi e luminosi parallelamente all'importanza dell'area nella quale sono utilizzati: MUSCOLINO 2013, 46.

68 SOTIRA 2011, 204. Sui materiali impiegati nei mosaici ravennati anche MUSCOLINO 2013.

loro luminosità e policromia, ovvero per la loro speciale *materia*, anche dal punto di vista dell'*ars* esse si inseriscono in modo del tutto peculiare nell'estetica del periodo. Oltre alla *gemmarum pictura* che vede le pietre preziose, in funzione appunto delle loro caratteristiche materiali, impiegate lisce come decorazione di monili e suppellettili liturgiche e, nella forma traslata della tessera musiva, come vero e proprio pigmento, anche le gemme intagliate trovano un posto speciale nell'uso e nell'immaginario tardoantico e bizantino. L'*ars* preziosa, minuta e intricata degli intagli e dei cammei si diffonde in un apparente paradosso anche nella scultura e nell'architettura monumentale, rispondendo a un gusto per l'"exquisite miniature" che, nell'arte ma anche nella letteratura, vede la combinazione di piccoli segmenti preziosi inglobati in un contesto più ampio, valorizzati come oggetti da ammirare in sé e allo stesso tempo nel loro concorrere allo splendore vario e sovrabbondante dell'insieme: una caratteristica che spesso si accompagna al reimpiego di *spolia* – siano essi gemme, elementi scultorei o sintagmi della grande letteratura del passato – e che rientra a pieno titolo nel "jeweled style" e nell'estetica cumulativa tardoantica e bizantina<sup>69</sup>.

La produzione di intagli e cammei subì un forte declino dopo la metà del III secolo d. C.<sup>70</sup>. Se la produzione glittica di medio e basso livello può considerarsi ormai quasi del tutto estinta dopo tale data<sup>71</sup>, quella aulica di corte, mai completamente interrotta, conobbe sotto Costantino una nuova fioritura, specialmente per quanto riguarda la tecnica del cammeo. Secondo un fenomeno riscontrabile nel più ampio contesto dell'arte costantiniana<sup>72</sup>, la glittica della prima metà del IV secolo richiama fortemente, nello stile e nell'iconografia, quella dei secoli precedenti, alla ricerca di una legittimazione simbolica delle nuove dinastie nella continuità con quelle del

---

69 ELSNER 2004.

70 Sulle possibili cause del forte declino della produzione di nuove gemme e cammei dalla metà del III secolo: PLATZ HORSTER 2011.

71 Le poche gemme prodotte al di fuori della committenza imperiale presentano ritratti di privati e i nuovi soggetti dell'iconografia cristiana. Sulle gemme tardoantiche e cristiane, fondamentale SPIER 2007 (aggiornato con l'aggiunta di un centinaio di pezzi da SPIER 2011).

72 Lo stile costantiniano prosegue senza sostanziali mutamenti fino agli anni sessanta del IV secolo: sui caratteri generali dell'arte costantiniana *e. g.* GUIDETTI 2013.

passato<sup>73</sup>. Una volontà di legittimazione che determina anche il sempre più massiccio recupero di gemme più antiche, talvolta rilavorate per adattarle ai tratti somatici dei nuovi regnanti: il fenomeno del reimpiego si accentua in epoca costantiniana, e non solo per le esigenze celebrative della corte. A fronte del diradersi di nuovi intagli al di fuori della produzione aulica, numerose gemme più antiche sono difatti in questo periodo riutilizzate come sigilli da privati cittadini. Nel V secolo in Occidente la produzione glittica appare ormai definitivamente cessata, a parte pochissime eccezioni di grande qualità che testimoniano la sopravvivenza, seppure limitata a un numero davvero esiguo di *ateliers*, di tale tecnica artistica. La produzione glittica sarà continuata nel V e VI secolo da alcuni *ateliers* dell'Oriente bizantino, sebbene anche in questo caso pochi esemplari (ma di grande qualità) sopravvivano (granati con temi cristiani, qualche cammeo...): l'uso delle gemme intagliate viene in parte soppiantato da quello di nuove tipologie di oggetti, come i dischi d'argento incisi, talvolta impiegati come donativi e per i quali è testimoniato un uso sigillare<sup>74</sup>.

In Occidente, a fronte della quasi completa scomparsa dell'arte di incidere le gemme, tra VI e VII secolo intagli e cammei del passato romano saranno prediletti dalle *élites* longobarde per anelli e fibule, i nuovi *status symbol* del periodo. Anche in questo caso, il reimpiego si configura come un consapevole segno di acculturazione all'interno di una più ampia ripresa del costume romano. Tale reimpiego di gemme in contesti privati si accompagna a quello, vistoso e pervasivo, di intagli e cammei nelle suppellettili liturgiche<sup>75</sup>, un fenomeno che, notissimo per l'Occidente e più sfuggente per l'Oriente bizantino<sup>76</sup>, si sviluppa dall'età longobarda

73 SENA CHIESA 2002c, 2 e 4.

74 SPIER 2011, 193.

75 Il fenomeno è stato indagato da numerosi studi focalizzati su casi specifici o tesi a tracciarne le linee generali. Tra la ricca bibliografia si segnalano *e. g.* i recenti interventi raccolti in SENA CHIESA 2002a ed ENTWISTLE-ADAMS 2011.

76 SENA CHIESA 2002c, 11 per esempio nega che questo fenomeno coinvolga l'Oriente bizantino, poiché non si conservano oggetti liturgici bizantini con gemme reimpiegate. MANGO-MUNDELL MANGO 1993, 58-60 individuano invece tracce di reimpiego (e addirittura di *interpretatio christiana*) a proposito di alcuni cammei, taluni celebri: un cammeo in calcedonio con Augusto che un'iscrizione greca identifica come uno dei quaranta Martiri di Sebaste (Parigi, BnF, Cabinet des Médailles, Camée.233), il Grand Camée de France (Parigi, BnF, Cabinet des Médailles,

almeno fino alle soglie del XV secolo<sup>77</sup>. L'inclusione di gemme minutamente intagliate in oggetti preziosi dalle fortissime implicazioni religiose ha sollevato alcuni comprensibili interrogativi riguardo, in particolare, all'effettiva consapevolezza del palese paganesimo di numerosi soggetti e al loro rapporto con il nuovo contesto sacrale. *L'interpretatio christiana* dei soggetti è documentata per alcuni casi specifici, che rimangono però fortemente limitati rispetto all'estensione del fenomeno. Per esempio, l'imperante Giulia figlia dell'imperatore Tito si vide promossa a Vergine Maria, come indica il monogramma AMΘΧ (Ἀγία Μήτηρ Θεοῦ Χριστοῦ) inciso su uno dei nove zaffiri della montatura<sup>78</sup> che impreziosisce il suo bel ritratto su berillo acquamarina firmato da Euodo (**Fig. 94**)<sup>79</sup>. Con questa nuova identità la sua effigie fu posta in una posizione d'onore sulla sommità del cosiddetto Scigno di Carlo Magno, donato nell'870 da Carlo il Calvo all'abbazia di Saint-Denis e andato distrutto alla fine del XVIII secolo. Per quanto riguarda invece il celebre Cammeo dei Tolomei (**Fig. 95**)<sup>80</sup>, un tempo incastonato assieme a molte altre gemme antiche nel *Dreikönigenschrein* di Colonia (**Fig. 96**), è Alberto Magno a offrire la chiave della sua lettura cristiana: il vescovo individua nelle effigi della coppia regale le teste di tre personaggi, due di carnagione bianca (i due profili dei sovrani) e un terzo *caput Aethiopsis cum longa barba nigerrimum*, quello, minuto, che orna l'elmo del sovrano, ricavato nello strato più superficiale e più scuro della pietra. Il re e la regina tolemaici, con l'aggiunta della testolina che orna l'elmo del sovrano, sono così interpretati come i tre Magi le cui reliquie si custodiscono nel reliquiario<sup>81</sup>. Talvolta è possibile documentare la rilettura in chiave cristiana di

---

Camée.264), che aveva una montatura bizantina poi andata perduta e, forse, anche il Cammeo Rothschild (Parigi, Collezione Rothschild) che presenta iscrizioni greche che identificano Onorio e Maria (?) come i Santi Sergio e Bacco. Tra gli intagli si annovera un'ametista con Caracalla che un'iscrizione greca, accompagnata da una croce, ripropone come San Pietro (Parigi, BnF, Cabinet des Médailles, 58.2101).

77 Sulle caratteristiche del reimpiego di gemme più antiche nell'Occidente barbarico e altomedievale: SENA CHIESA 2002c.

78 BARBIER 1995, 258.

79 Cfr. I. 3. 3. 8, n. 430.

80 III secolo a. C., Vienna, Kunsthistorisches Museum, Antikensammlung IXa 81.

81 Albert. Magn. *De min.* II, 3, 2. Sul reliquiario, sulle gemme antiche in esso incastonate e sull'interpretazione del Cammeo dei Tolomei proposta da Alberto Magno: ZWIERLEIN DIEHL

alcuni miti della classicità, che da sconvenienti vicende pagane divengono *fabulae* esemplari di *virtutes* cristiane, mentre divinità e ritratti si fanno simboli dell'autorità imperiale<sup>82</sup>.

Se in alcuni casi, spesso piuttosto eclatanti come quelli appena accennati, una tale *interpretatio* delle immagini classiche è ben documentata<sup>83</sup>, sembra preferibile mantenere una certa cautela a riguardo: talvolta poteva essere solo il *pretium* riconosciuto alla gemma a decretarne la conservazione e il riutilizzo in un oggetto che si voleva prezioso e vistoso, talvolta potevano concorrere le proprietà magiche e taumaturgiche che continuavano a essere riconosciute alle gemme, sommate naturalmente alle nuove allegorie e simbologie dell'*interpretatio christiana* della *materia* minerale testimoniate da lapidari e scritti teologici, talaltra la consapevolezza dell'*auctoritas* del passato imperiale, di cui le gemme e i cammei erano riconosciuti pregevoli e inimitabili espressioni<sup>84</sup>.

In molti casi intagli e cammei antichi erano collocati in posizioni di prestigio all'interno dell'oggetto che andavano a decorare, esibiti come preziose vestigia di un glorioso passato e/o arricchiti di nuove letture cristiane. Ma in molte altre occasioni essi, specialmente se di piccole dimensioni, si andavano a confondere tra moltitudini di gemme lisce senza che venisse loro riconosciuta una posizione di preminenza in virtù della loro *ars*. Troviamo alcuni intagli e cammei incastonati capovolti rispetto al corretto senso di lettura. Se in questi casi la lavorazione non fosse stata ritenuta di nessun interesse, probabilmente le gemme sarebbero state montate con la parte lavorata rivolta contro la montatura, rendendola pressoché invisibile, specialmente nel caso di gemme opache. La montatura "capovolta", riscontrabile oltre che negli oggetti liturgici anche in qualche fibula e pendente, è probabilmente dovuta a una scelta precisa: a tali pietre intagliate con temi genericamente ricondotti al passato pagano si riconosceva, se non un pregio artistico, comunque un potere, che nel nuovo contesto cristiano piuttosto che distrutto od obliterato doveva essere domato e piegato in altre direzioni<sup>85</sup>.

---

1997 (e di nuovo sull'*interpretatio* del Cammeo dei Tolomei: ZWIERLEIN DIEHL 2007, 260).

82 Alcuni esempi in SENA CHIESA 2011.

83 Altri esempi in POLETTI ECCLESIA 2002.

84 SETTIS 1986, 478-480.

85 Sul fenomeno, analogo a quello che si osserva rispetto al reimpiego di elementi scultorei e



Sebbene siano stati scelti per abbellire suppellettili liturgiche e talvolta vi si siano riconosciute effigi di Cristo, della Vergine e dei martiri, possiamo ragionevolmente sospettare che intagli e cammei rimanessero indissolubilmente legati al passato pagano se, ancora attorno al 1210, sul portale centrale di Notre-Dame a Parigi l'*Idolatria* è allegoricamente raffigurata nell'atto di adorare un pantheon condensato in un'unica gemma con un busto a cammeo, opportunamente ingrandita (**Fig. 97**)<sup>86</sup>: una gemma ovale - la forma più tipica per questi oggetti, come anche Plinio osserva<sup>87</sup> - concentra così entro i suoi piccoli confini l'essenza stessa del paganesimo e, in qualche modo, dell'antichità *tout court*.

L'*ars* delle gemme e dei cammei rivestì certo un ruolo di primo piano nel passaggio di temi e iconografie dall'antichità alle epoche successive, forse in alcuni casi anche più delle cosiddette "arti maggiori". Le gemme furono per lunghi secoli più accessibili di opere di grande formato e diverso utilizzo, passate come furono di mano in mano, mai distrutte, moltiplicate nelle loro infinite impressioni ed esaltate nelle architetture dorate di reliquiari ed evangelari<sup>88</sup>. La derivazione di alcune iconografie dalle gemme è particolarmente evidente limitatamente a temi esclusivi della glittica, che vanno ad arricchire l'arte e l'immaginario del *Moyen Âge fantastique*: i cosiddetti *grylloi*<sup>89</sup>, i vascelli volanti ornato e ittiomorfi, le figure che fanno capolino da una conchiglia passeranno per tramite delle gemme dall'immaginario antico al repertorio iconografico dei secoli successivi, insinuandosi in miniature, sculture, dipinti e infine prestandosi all'allucinata fantasia compositiva di Hieronymus Bosch e di altri artisti del Rinascimento<sup>90</sup>.

La vita delle gemme al di là dell'antichità continua, dopo il reimpiego (con o senza

---

architettonici: KORNBLUTH 2011 con vari esempi.

86 PANOFKY 1960, 89 e SETTIS 1986, 479.

87 NH XXXVII, 196: *figura oblonga maxime probatur*.

88 Sulla maggiore conservazione delle gemme figurate rispetto a marmi e bronzi: SETTIS 1986, 477-478.

89 Uno studio preliminare di questa ricchissima e misteriosa classe di intagli, con particolare attenzione alla nomenclatura "tradizionale" e ai possibili significati di tali produzioni, in LAPATIN 2011.

90 BALTRUŠAITIS 2006<sup>6</sup>, 43-82 ("*grylloi*") e 85-94 (conchiglie abitate e vascelli volanti). Sul passaggio di iconografie glittiche ad altri *media*, interpretate in maniera scorretta forse a motivo delle piccole dimensioni degli intagli: BOARDMAN 1997.

*interpretatio christiana*) e i lapidari medievali, percorrendo sentieri in parte comuni con altre classi di oggetti. Collezionate, descritte da antiquari ed eruditi, imitate dagli artisti in vari *media* e poste in (spesso arbitrario) dialogo con le fonti letterarie, intagli e cammei sono oggetto di un interesse sempre più vivo e sempre più critico come testimonianza storica e culturale del passato<sup>91</sup>.

Il *Nachleben* delle gemme è se possibile ancora più vasto, variegato e complesso del *Leben* che è stato oggetto di questo studio. Ma anche i mille destini che attendono le gemme antiche (e nuove) dopo l'antichità seguono in fondo i medesimi sentieri che abbiamo percorso nelle pagine precedenti, e i minerali preziosi e i marmi continuano a essere il campo prediletto nel quale si confrontano *ars* naturale e *ars* umana.

Il gusto tipicamente bizantino di tagliare e allestire “a libro” lastre di marmo variegato sulle pareti e i pavimenti di chiese e palazzi, creando (o ritrovando) una simmetria all'interno dei capricci minerali permetteva di metterne in luce raffigurazioni nascoste, che spesso erano non solo riconosciute a posteriori (**Fig. 98**<sup>92</sup>) ma anche appositamente ricercate<sup>93</sup>. Intagli e cammei fortunatamente recuperati tra le rovine delle grandi e piccole città dell'Impero erano spesso ritenuti, dimenticate ormai le competenze tecniche della glittica, spontanee creazioni della natura<sup>94</sup>: lo stesso Cammeo dei Tolomei incastonato nel reliquiario

---

91 Una panoramica delle vie del *Nachleben* delle gemme antiche figurate dal Medioevo fino ai primi decenni del Settecento in LA MONICA 2011.

92 Particolare interesse suscita, per esempio, la figura di un monaco assistito da un giovane ministrante e affiancato da due angeli che si individua ancora oggi su una coppia di lastre tagliate e disposte “a libro” del rivestimento in marmo proconnesio di San Vitale: essa è descritta e riprodotta assieme ad altre immagini simili dal naturalista bolognese Ulisse Aldrovandi nel suo influente *Museum Metallicum* (pubblicato postumo a cura di Bartolomeo Ambrosini nel 1648): BALTRUŠAITIS 1983, 77.

93 In numerose basiliche, chiese e cattedrali, dall'antichità fino al Medioevo, lastre di marmo variegato sono disposte in modo da suggerire un pavimento fatto d'acqua, immagine dal preciso significato cosmologico: BARRY 2007. Sulla *pictura* dei marmi a Santa Sofia e. g. Paul. Sil. *Descr. Soph.* 607-611. A un simile rivestimento marmoreo si riferisce forse anche AP IX, 695, precedentemente discusso (II. 4. 7). Sulla percezione e la ricerca di figure nelle venature del marmo all'interno dell'estetica tardoantica: ONIANS 1980, 7-12 e TRILLING 1998, 116-127.

94 BALTRUŠAITIS 2006<sup>6</sup>, 60.

di Colonia, per esempio, appare ad Alberto Magno un *lapis* e non un *vitrum*, e per questo motivo il vescovo ritiene che *picturam illam esse a natura et non ab arte, e similes autem multi inveniuntur*, sebbene sia consapevole che *aliquando per artem fieri talem imagines*<sup>95</sup>.

La *materia* minerale continua a essere oggetto e veicolo dell'*ars* umana e, al tempo stesso, essa stessa espressione dell'*ars* della natura, una natura che ormai prende l'aspetto di un Dio artista che attraverso il gioco di macchie e venature esprime la propria benevolenza ai fedeli. Si dipinge *sulla* pietra e *con* la pietra, continuando le pratiche antiche descritte (e condannate nei loro eccessi) da Plinio e giocando sempre di più sul peculiare legame di *materia* e *ars* dei minerali. Dalle pareti e dai pavimenti ricoperti di pannelli di marmi variegati, reali o dipinti come fossero quadri<sup>96</sup>, e dai marmi artificialmente venati e ovati dell'epoca di Nerone<sup>97</sup>, si passa alle scene dipinte alle soglie del Barocco su lapislazzuli, diaspri, alabastri e molte altre gemme e pietre. Le marezzature dei minerali divengono elementi della composizione, in una perfetta interazione con le figure aggiunte dall'artista. Tra i tanti esempi possibili<sup>98</sup>, nella *Lapidazione di Santo Stefano* attribuita ad Antonio Tempesta (**Fig. 99**)<sup>99</sup> la breccia gialla rappresenta in primo luogo il mondo minerale di cui essa stessa fa parte – le pietre del paesaggio e del martirio, il suolo, l'architettura lapidea di una favolosa città – esattamente come la “roccia” sapientemente risparmiata attorno alla quale si disponeva il gregge dell'ametista di Eliodoro<sup>100</sup>. E la pietra viene chiamata dall'artista a rappresentare anche elementi

---

95 Albert. Magn. *De min.* II, 3, 2.

96 “Quadri” minerali di marmi reali *e. g.* a Ercolano, Casa del rilievo di Telefo (*Or.* I, 2-3, restauro di epoca augustea), dipinti *e. g.* quelli delle aule esterne del santuario repubblicano di Brescia (primi decenni del I secolo a. C.) e, a Roma, quelli che ornano la Casa dei Grifi sul Palatino (fine II-inizio I secolo a. C.).

97 *NH XXXV*, 3: I. 1. 8.

98 Sulla pittura *su* pietra, che si diffonde specialmente dalla fine del Cinquecento e che veniva ricollegata al *lapidem pingere* di *NH XXXV*, 3 (I. 1. 8): BARRY 2017. Sulla pittura su pietra anche BALTRUŠAITIS 1983, 56-62 e CAILLOIS 1986, 34-47.

99 Antonio Tempesta (attr.), *Lapidazione di Santo Stefano*, olio su marmo brecciato, 1580-1600, collezione privata. Una descrizione dell'uso della materia minerale nel dipinto in BARRY 2017, 34.

100Sull'ametista di Eliodoro: II. 5. 1.

estranei alla sua natura minerale, appartenenti al regno umano e animale – un cavallo, la corazza di un portabandiera, la tunica di un aguzzino – fino alla luce divina che erompe dalla sommità del cielo spalancandosi nell'estasi del martire, esattamente come la luminosità rossastra dell'ametista di Eliodoro illuminava come un sole minerale i velli dorati delle pecore intagliati dall'artista nella sua mirabile γραφή<sup>101</sup>.

In un esemplare della prima metà del XVII secolo (**Fig. 100**)<sup>102</sup>, il lapislazzuli ἀστερόεις di Posidippo<sup>103</sup> è ora reso dall'arte di un Timante barocco non solo un profondo e nuvoloso cielo crepuscolare ma anche il profilo azzurro di colline in lontananza e addirittura uno stagno nel quale affondano, in una cedevole acqua minerale, i contadini di Licia nel vivo della loro metamorfosi in rane, punizione per aver rifiutato quella medesima acqua di pietra a Latona e ai suoi divini gemelli.

Nel corso dei secoli, molte delle *gemmae* di Plinio e Posidippo sono state via via declassate a *lapides* dai capricci della moda e del mercato e dal progressivo abbandono dell'uso dei sigilli<sup>104</sup>. Il valore sociale e rappresentativo delle *gemmae* si è in parte spostato su altri minerali, e la scienza ha progressivamente strappato alle gemme tutto il fascino tremendo delle loro celebrate virtù magiche e mediche.

Tra le più di trecento gemme di Plinio, è l'*achates* di Pirro ad attraversare intatto i secoli, segnando con il suo miracolo *non arte sed naturae sponte*<sup>105</sup> gran parte della percezione postantica di *gemmae* (e *lapides*). Il formidabile *achates* con le sue *maculae* è in grado di restituire di volta in volta immagini diverse, a seconda dell'immaginazione di chi lo contempla con gli occhi della fantasia<sup>106</sup>: Apollo e le Muse appaiono e svaniscono, spesso tramutati in alberi, re coronati, dei adorni di magnificenza, bestie selvagge<sup>107</sup>. La gemma riaffiora in ogni discussione relativa ai

---

101 Sulla *gemmarum pictura* dell'ametista: II. 2. 5.

102 Firenze, Opificio delle pietre dure.

103 Posidipp. 5 AB: II. 3. 6. 1 *ad loc.*

104 Cfr. I. 2. 2.

105 *NH* XXXVII, 6: I. 1. 5.

106 Sul valore antropologico delle interpretazioni antiche delle pietre figurate: MACRÌ 2016.

107 Significativo a questo riguardo il confronto del medesimo passo in differenti versioni francesi elaborate dal *Liber lapidum* di Marbodo di Rennes alla fine del XII secolo e all'inizio del XIII: BALTRUŠAITIS 1983, 71-72.

minerali e al rapporto tra *ars* e *natura*. Su di essa si sviluppano e si mettono alla prova dottrine scientifiche, si conciliano con le sue conturbanti forme naturali i dettami delle Scritture. Si dubita della spontaneità naturale della sua *ars*<sup>108</sup>, di nuovo la si difende in nome della scatenata potenzialità creativa della *natura ludens*<sup>109</sup>. Accanto all'antica gemma si affastellano nuovi capolavori minerali, figure scovate ancora dopo secoli nei marmi delle chiese bizantine di Ravenna e Venezia, paesaggi naturali e abitati delle *pietre fiorentine*, teschi di pietra e impressioni lapidee di forme umane, animali e vegetali interpretate come esperimenti della natura alle prese con la grandiosa impresa della creazione degli esseri viventi<sup>110</sup>. L'agata, in particolare, riaffiora sempre in queste riflessioni sull'arte e la natura minerali, che sia quella appartenuta a Pirro o quella di *gamahés* di più recente prestigio ma di non minore incanto: agate con uccelli o con profili umani, addirittura un'agata famosa per un profilo *à-peu-près dans la manière de Rembrandt*<sup>111</sup>. Il disegno dalle mille letture dell'agata *apporte avec lui un essaim de songes*<sup>112</sup>, nei quali si immergerà André Breton quando un'agata sfrontata verrà a prenderlo *à deux heures* per scortarlo attraverso la provocante potenzialità combinatoria dei suoi tracciati minerali in un viaggio surrealista ben oltre i bui confini della notte parigina<sup>113</sup>.

Nella *varietas* dell'agata, ma un po' in quella di tutte le gemme e le pietre, è *in artum coacta rerum naturae maiestas*<sup>114</sup>: la gemma annovera in sé la natura al completo, e arriverà a includere con il passare dei secoli anche ciò che rimane al di là della natura, ovvero il divino, il soprannaturale, il fantastico.

Nella gemma sono così possibili tutte le arti, dalla mimesi dell'arte classica al

108G. Cardano, *De subtilitate Libri XXI*, Basileae 1611, 353-354 e *De la subtilité et subtiles inventions, ensemble les causes occultes et raisons d'icelles*, Paris 1556, 137-138.

109J. Gaffarel, *Curiositez inouyes sur la sculpture talismanique des Persans*, Paris 1629, 156-157.

110La storia delle pietre figurate, dall'antichità al contemporaneo, è magistralmente tracciata da BALTRUŠAITIS 1983, 56-91. L'interesse per le pietre nell'arte e nella letteratura del Novecento è indagato da COGLITORE 2004.

111J. B. R. Robinet, *De la nature*, Vol. IV, Amsterdam 1766, 212.

112R. Caillois, *Autre chiffre*, in Id. *Cases d'un échiquier*, Paris 1970, 115.

113A. Breton, *Poisson soluble II*, nr. 43, 14 avril 1924, in Id., *Œuvres complètes*, éd. établie par M. Bonnet, Vol. I, Paris 1988, 556-557.

114NH XXXVII, 1: I. 2. 1.

tormentato illusionismo barocco fino al surrealismo del Novecento, e di fronte a queste infinite possibilità spetta all'artista estrapolare di volta in volta dai meandri minerali ciò che essi già nascondono. Del resto, *il ne convient pas de s'en étonner: les démarches scabreuses de l'animal fourvoyé ne sauraient couvrir qu'un secteur infime de l'esthétique universelle*<sup>115</sup>. E l'uomo, specialmente se *artifex*, è furbo, e sa giocare a suo favore l'*ingenium* che gli ha donato la natura. Così avveniva, secondo Plinio, nell'incertezza di quelle gemme *variae* sapientemente sconvolte dall'*ars*, che la *calliditas* dell'artista era in grado di far passare per *physis*<sup>116</sup>.

---

115R. Caillois, *L'écriture des pierres*, Genève 1970.

116NH XXXVII, 195: I. 2. 12.

## BIBLIOGRAFIA





## ABBREVIAZIONI

### *CIL* VI. 2

*Corpus inscriptionum latinarum*, Vol. VI, *Inscriptiones urbis Romae Latinae*, Pars secunda, ediderunt E. Bormann, G. Henzen, C. Huelsen, Berolini 1882.

### *FGrHist*

*Die Fragmente der griechischen Historiker* von F. Jacoby Vol. II, *Zeitgeschichte*, A, *Universalgeschichte und Hellenika*, Berlin 1926.

### *FHG* III

*Fragmenta historicorum Graecorum*, Vol. III, collegit, disposuit, notis et prolegomenis illustravit, indicibus instruxit C. Müllerus, Parisiis 1928.

### *IG* II<sup>2</sup>

*Inscriptiones Graecae, Inscriptiones Atticae Euclidis anno posteriores*, Vol. II, Pars 2, *Catalogi nominum. Instrumenta iuris privati*, edidit I. Kirchner, Berolini 1931.

### *LSJ*

*Greek-English lexicon*, compiled by H. G. Liddel and R. Scott, revised and augmented by H. S. Jones with the assistance of R. McKenzie, with a revised supplement, Oxford 1996.

### *OLD*

*Oxford Latin dictionary*, Oxford 1968.

### *PCG*

*Poetae comici Graeci*, ediderunt R. Kassel et C. Austin

Vol. VI, 2, *Menander. Testimonia et fragmenta apud scriptores servata*, Berolini-Novae Eboraci, 1998.

Vol VII, *Menecrates-Xenophon*, Berolini-Novae Eboraci 1989.

### *PGM*<sup>2</sup>

*Papyri graecae magicae. Die griechischen Zauberpapyri*, herausgegeben und übersetzt von K. Preisendanz, Vol. I, Stutgardiae 1973<sup>2</sup>.

### *SGG*

*Sylloge Gemmarum Gnosticarum*, a cura di A. Mastrocinque

Vol. I, BNum monografia 8.2.I, 2004.

Vol. II, BNum monografia 8.2.II, 2007.

### *SH*

*Supplementum Hellenisticum*, edidit H. Lloyd-Jones, Berolini 1983.

### *TLL* VI, 2

*Thesaurus Linguae Latinae*, Vol. VI, 1, Lipsiae 1912-1926.

### *TrGrFr* V

*Tragicorum Graecorum Fragmenta*, Vol. V, *Euripides*, editor R. Kannicht, Göttingen 2004.

## STUDI, COMMENTI, EDIZIONI

ACOSTA HUGHES-KOSMETATOU-BAUMBACH 2004

*Labored in papyrus leaves. Perspectives on an epigram collection attributed to Posidippus (P. Mil. Vogl. VIII 309)*, ed. by B. ACOSTA HUGHES-E. KOSMETATOU-M. BAUMBACH, Washington 2004.

ACOSTA HUGHES-KOSMETATOU-CUYPERS-ANGIÒ 2016

*New poems attributed to Posidippus: A Text-in-progress, Version 10 (January 2016)*, ed. by B. ACOSTA-HUGHES-E. KOSMETATOU-M. CUYPERS-F. ANGIÒ, Classics@ 1  
(<https://chs.harvard.edu/CHS/article/display/1343>)

AGOSTI 1995

M. AGOSTI, *Crystalla da ricchi (nota a Mart. 10, 14, 5 e 9, 73, 5)*, *Aufidus* 9, 25, 1995, 65-70.

AGOSTI 2003

Nonno di Panopoli, *Parafrasi del Vangelo di San Giovanni. Canto Quinto*, introduzione, edizione critica, traduzione e commento a cura di G. AGOSTI, Firenze 2003.

AMATO 2005

Dionisio di Alessandria, *Descrizione della terra abitata*, prefazione, introduzione, traduzione, note e apparati di E. AMATO, Milano 2005.

AMBRA 1978

*Ambra. Oro del Nord*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, 30 giugno-1 ottobre 1978), Venezia 1978.

AMBÜHL 2007

A. AMBÜHL, *Tell, all ye singers, my fame: kings, queens and nobility in epigram*, in BING-BRUSS 2007, 275-294.

ANDRÉ 1949

J. M. ANDRÉ, *Étude sur les termes de couleur dans la langue latine*, Paris 1949.

ANDRÉ 1978

J. M. ANDRÉ, *Nature et culture chez Pline l'Ancien*, in *Recherches sur les artes à Rome*, prol. de J. M. André, Paris 1978, 7-17.

ANGIÒ 2001a

F. ANGIÒ, Recensione a BASTIANINI-GALLAZZI 2001, *PapLup* 10, 2001, 332.

ANGIÒ 2001b

F. ANGIÒ, *Posidippo di Pella, P.Mil.Vogl. VIII 309, col. III, ll. 14-19*, *APF* 47, 2001, 247-249.

ANGIÒ 2006

F. ANGIÒ, *Il nuovo Posidippo 2005*, *SEP* 3, 2006, 31-49.

ANGIÒ 2007

F. ANGIÒ *Epigr. 10 Austin-Bastianini (P.Mil.Vogl. VIII 309, col. II 7-16)*, *ZPE* 160, 2007, 50.

ANGIÒ 2013

- F. ANGIÒ, *¿'Aglaya' o 'resplendor'? Dos propuestas de integración a Posidipo*, 11 *Austin-Bastianini (P.Mil.Vogl. VIII 309, col. II, 17-22)*, Emerita 81, 2013, 365-368.
- ANTONARAS 2013
- A. ANTONARAS, *The production and uses of glass in Byzantine Thessaloniki*, in ENTWISTLE-JAMES 2013, 189-198.
- APPEL 1983
- W. APPEL, *Die Verse 57-60 der Ps.-Orphischen Lithika und ihre hesiodeischen Anspielungen*, WJA 9, 1983, 29-32.
- ARGENTIERI 2003
- L. ARGENTIERI, *Gli epigrammi degli Antipatri*, Bari 2003.
- ATTI COMO 1982
- Plinio il Vecchio sotto il profilo storico e letterario. Atti del Convegno di Como, 5-6-7 ottobre 1979. Atti della Tavola rotonda nella ricorrenza centenaria della morte di Plinio il Vecchio, Bologna 16 dicembre 1979*, pres. di L. Alfonsi e A. Ronconi, Como 1982.
- AUSTIN 2001
- C. AUSTIN, *Paralipomena Posidippea*, ZPE 136, 2001, 22.
- AUSTIN 2002
- C. AUSTIN, *Addenda et corrigenda ad editionem minorem Posidippi Pellaei quae supersunt omnia (Milano, LED 2002)*, in BASTIANINI-CASANOVA 2002, 161.
- AUSTIN-BASTIANINI 2002
- Posidippi Pellaei quae supersunt omnia*, edid. C. AUSTIN et G. BASTIANINI, Milano 2002.
- BABELON 1902
- E. BABELON, *Histoire de la gravure sur gemmes en France depuis les origines jusqu'à l'époque contemporaine*, Paris 1902.
- BALDINI LIPPOLIS 1999
- I. BALDINI LIPPOLIS, *L'oreficeria nell'impero di Costantinopoli tra IV e VII secolo*, Bari 1999.
- BALL 1950
- S. H. BALL, *A Roman book on precious stones, including an English modernization of the 37th book of the Historie of the World by C. Plinius Secundus*, Los Angeles 1950.
- BALLESTRAZZI 2017
- C. BALLESTRAZZI, *Gli stylopinakia e il tempio della regina Apollonide di Cizico. Una revisione letteraria e archeologica del terzo libro dell'Anthologia Palatina*, RFIC 145, 1, 2017, 126-158.
- BALTRUŠAITIS 1983
- J. BALTRUŠAITIS, *Aberrazioni. Saggio sulla leggenda delle forme* (trad. di *Aberrations. Essai sur la légende des formes*, Paris 1957, a cura di A. Bassan Levi), Milano 1983.
- BALTRUŠAITIS 2006<sup>6</sup>
- J. BALTRUŠAITIS, *Il Medioevo fantastico. Antichità ed esotismi nell'arte gotica* (trad. di *Le Moyen Âge fantastique. Antiquités et exotismes dans l'art gothique*, Paris 1972, a cura di F. Zuliani e F.

- Bovoli), Milano 2006<sup>6</sup>.
- BARB 1964  
A. A. BARB, *Three elusive amulets*, *JWI* 27, 1964, 1-22.
- BARBIER 1995  
J. BARBIER, *Nouvelles remarques sur l'“Escrain de Charlemagne”*, *BSAF* 1995, 254-265.
- BARNEY-LEWIS-BEACH-BERGHOF 2006  
S. A. BARNEY-W. J. LEWIS-J. A. BEACH-O. BERGHOF, *The Etymologies of Isidore of Seville*, Cambridge 2010.
- BARRY 2007  
F. BARRY, *Walking on water: cosmic floors in Antiquity and the Middle Ages*, *ABull* 89, 4, 2007, 627-656.
- BARRY 2013  
F. BARRY, *The house of the rising sun: luminosity and sacrality from domus to ecclesia*, in *Hierotopy of light and fire in the culture of the Byzantine world*, ed. by A. Lidov, Moscow 2013, 82-104.
- BARRY 2017  
F. BARRY, *“Painting in stone”: early modern experiments in a metamedium*, *ABull* 99, 3, 2017, 30-61.
- BARTSCH 1989  
S. BARTSCH, *Decoding the ancient novel. The reader and the role of description in Heliodorus and Achilles Tatius*, Princeton 1989.
- BASTET 1971  
F. L. BASTET, *Domus transitoria, I*, *BVAB* 46, 1971, 144-172.
- BASTET 1972  
F. L. BASTET, *Domus transitoria, II*, *BVAB* 47, 1972, 61-87.
- BASTIANINI-CASANOVA 2002  
*Il papiro di Posidippo un anno dopo. Atti del convegno internazionale di studi, Firenze 13-14 giugno 2002*, a cura di G. BASTIANINI-A. CASANOVA, Firenze 2002.
- BASTIANINI-GALLAZZI 2001  
*Posidippo di Pella, Epigrammi (P.Mil.Vogl.VIII 309)*, edizione a cura di G. BASTIANINI e C. GALLAZZI, con la collaborazione di C. Austin, Milano 2001.
- BEAGON 1992  
M. BEAGON, *Roman Nature. The thought of Pliny the Elder*, Oxford 1992.
- BEAGON 1996  
M. BEAGON, *Nature and views of her landscapes in Pliny the Elder*, in *Human landscapes in classical antiquity. Environments and culture*, ed. by G. Shipley and J. Salmon, London 1996, 284-309.
- BEAGON 2013  
M. BEAGON, *Labores pro bono publico. The burdensome mission of Pliny's Natural history*, in

- Encyclopaedism from antiquity to the Renaissance*, ed. by J. König and G. Woolf, Cambridge-New York, 2013, 87-107.
- BECKBY 1964<sup>2</sup>  
*Anthologia Graeca. Griechisch-Deutsch*, ed. H. BECKBY, 2. verbesserte Auflage, Buch IX-XI, München 1964<sup>2</sup>.
- BEDINI 1995  
*Mistero di una fanciulla. Ori e gioielli della Roma di Marco Aurelio da una nuova scoperta archeologica*, a cura di A. BEDINI, Milano 1995.
- BELARDI 1974  
W. BELARDI, *Un motivo del Mosaico del Nilo e il ruolo dell'etimologia nel metodo dei lapidari*, in *Antiquitates Indogermanicae. Studien zur indogermanischen Altertumskunde und zur Sprach- und Kulturgeschichte der indogermanischen Völker. Gedenkschrift für Hermann Guentert zur 25. Wiederkehr seines Todestages am 23. April 1973*, hrsg. von M. Mayrhofer, W. Meid, B. Schlerath und R. Schmitt, Innsbruck 1974, 339-347.
- BELLONI 2015a  
L. BELLONI, *Gemma e simposio nel nuovo Posidippo. Con una nota sul κισσόβιον teocriteo (P. Mil. Vogl. VIII, 309, col. I, 10-13 = 3 A.-B.; Theocr. 1, 30ss.)*, WS 128, 2015, 49-61.
- BELLONI 2015b  
L. BELLONI, *Uno 'splendido' carro di Dario (P. Mil. Vogl. VIII 309, I 36-II 2 = 8 A.-B.)*, *Athenaeum* 103, 1, 2015, 35-52.
- BELLONI 2016  
L. BELLONI, *Una rarità imperfetta (P. Mil. Vogl. VIII 309, III 8-13 = 16 A.-B. = 16 S.-St.-W.)*, *ExClass* 20, 2016, 7-18.
- BERG 2002  
R. BERG, *Wearing wealth. Mundus muliebris and ornatus as status markers for women in imperial Rome*, in *Women, wealth and power in the Roman Empire*, ed. by P. Setälä, R. Berg, R. Hälikkä, Roma 2002, 15-73.
- BERNO 2010  
F. R. BERNO, *Plinius d. Ä. (Gaius Plinius Caecilius Secundus maior). Naturalis Historia*, in *Der neue Pauly. Supplemente 7, Die Rezeption der antiken Literatur. Kulturhistorisches Werklexikon*, hrsg. von C. Walde, Stuttgart-Weimar 2010, 697-726.
- BERNSDORFF 2002  
H. BERNSDORFF *Anmerkungen zum neuen Poseidipp (P.Mil.Vogl. VIII 309)*, *GFA* 5, 2002, 11-44 (<http://www.gfa.d-r.de/5-02/bernsdorff.pdf>).
- BERNSDORFF 2004  
H. BERNSDORFF, *Taucher aus Liebe (zu Poseidipp 19, 7-8 A.-B. und Moschos fr. 3 G.)*, *ZPE* 150, 2004, 36-38.
- BERREY 2017

- M. BERREY, *Hellenistic science at court*, Berlin-Boston 2017.
- BETTINI 2012
- M. BETTINI, *Properzio, Vertumno e i mores pubblici*, in *Properzio fra tradizione e innovazione, Atti del Convegno internazionale, Assisi-Spello, 21-23 maggio 2010*, a cura di R. Cristofoli, C. Santini e F. Santucci, Assisi 2012.
- BIANCHI BANDINELLI 1977
- R. BIANCHI BANDINELLI, *La pittura ellenistica*, in *Storia e civiltà dei Greci*, dirett. R. Bianchi Bandinelli, Vol. V, *La crisi della polis. Storia, letteratura, filosofia*, Milano 1977, 461-513.
- BIANCHI BANDINELLI 2016
- R. BIANCHI BANDINELLI, *La pittura antica*, Milano 2016.
- BIEBER 1949
- M. BIEBER, *Pliny and the Graeco-Roman art*, in *Hommages à Joseph Bidez et à Franz Cumont*, Bruxelles 1949, 39-42.
- BIELFELDT 2016
- R. BIELFELDT, *Sight and light: reified gazes and looking artefacts in the Greek cultural imagination*, in *Sight and the ancient senses*, ed. by M. Squire, London-New York 2016, 123-142.
- BING 2005
- P. BING *The politics and poetics of geography in the Milan Posidippus, section one: On Stones (AB 1-20)*, in GUTZWILLER 2005a, 119-140.
- BING-BRUSS 2007
- Brill's companion to Hellenistic epigram. Down to Philip*, ed. by P. BING-J. S. BRUSS, Leiden-Boston 2007.
- BOARDMAN 1963
- J. BOARDMAN, *Island gems. A study of Greek seals in the geometric and early archaic periods*, London 1963.
- BOARDMAN 1968
- J. BOARDMAN, *Engraved gems. The Ionides Collection*, London 1968.
- BOARDMAN 1969
- J. BOARDMAN, *Three Greek gem masters*, *The Burlington Magazine*, 111, 799, 1969, 587-596.
- BOARDMAN 1970
- J. BOARDMAN, *Greek gems and finger rings. Early Bronze Age to late Classical*, London 1970.
- BOARDMAN 1997
- J. BOARDMAN, *Classical gems and media interaction*, in *Studies in the History of Art* 54, 1997, Symposium Papers XXXII: *Engraved gems: survivals and revivals*, 12-21.
- BOARDMAN 2004
- J. BOARDMAN, *Archeologia della nostalgia. Come i Greci reinventarono il loro passato* (trad. di *The archaeology of nostalgia. How the Greeks re-created their mythical past*, London 2002, a cura di M. C. Coldagelli), Milano 2004.

BOARDMAN-SCARISBRICK-WAGNER-ZWIERLEIN DIEHL 2009

J. BOARDMAN-D. SCARISBRICK-C. WAGNER-E. ZWIERLEIN DIEHL, *The Marlborough gems. Formerly at Blenheim Palace, Oxfordshire*, Oxford 2009.

BOARDMAN-WAGNER 2012

J. BOARDMAN-C. WAGNER, *Luxury arts*, in *A companion to Greek art*, ed. by T. J. Smith and D. Plantzos, Chichester 2012, 200-220.

BOHAK 1997

G. BOHAK, *A note on the Chnoubis gem from Tel Dor*, IEJ 47, 1997, 255-256.

BONNER 1950

C. BONNER, *Studies in magical amulets. Chiefly Graeco-Egyptian*, Ann Arbor 1950.

BORG 1996

B. E. BORG, *Mumienporträts. Chronologie und kultureller Kontext*, Mainz 1996.

BORG 2009

B. E. BORG, *Lo sguardo interiore. Memoria di sé nell'Egitto romano*, in LA ROCCA-ENSOLI TORTORELLA-PAPINI 2009, 66-87.

BORGHINI 1992

*Marmi antichi*, a cura di G. BORGHINI, Roma 1992.

BOSCHUNG-BREMMER 2015

*The materiality of magic*, ed. by D. BOSCHUNG and J. N. BREMMER, Paderborn 2015.

BOTTINI 2006

*Musa pensosa. L'immagine dell'intellettuale nell'antichità*, a cura di A. BOTTINI, catalogo della mostra (Roma 19 febbraio-20 agosto 2006), Milano 2006.

BOUCHÉ LECLERCQ 1899

A. BOUCHÉ LECLERCQ *L'astrologie grecque*, Paris 1899.

BOWIE 1995

E BOWIE, *Names and a gem. Aspects of allusion in Heliodorus' Aethiopica*, in *Ethics and rhetoric. Classical essays for Donald Russell on his seventy-fifth birthday*, ed. by D. Innes, H. Hine, C. Pelling, Oxford-New York 1995, 269-280.

BRADLEY 2009

M. BRADLEY, *Colour and meaning in ancient Rome*, Cambridge-New York 2009.

BRECOULAKI 2006a

H. BRECOULAKI, *Considérations sur les peintures tétrachromistes et les «colores austeri» et «floridi». L'économie des moyens picturaux contre l'emploi des matériaux onéreux dans la peinture ancienne*, in DUBEL-NAAS-ROUVERET 2006, 29-42.

BRECOULAKI 2006b

H. BRECOULAKI, *La peinture funéraire de Macédoine. Emplois et fonctions de la couleur. IV<sup>e</sup>-I<sup>er</sup> s. av. J.-C.*, 2 Voll., Paris 2006.

BRILL 1965

- R. H. BRILL, *The chemistry of the Lycurgus Cup*, in *Comptes Rendus, VII<sup>e</sup> Congrès International du verre*, Brussels 1965, Vol. II, paper 223.
- BRUNO 1977
- V. J. BRUNO, *Form and colour in Greek painting. A study of the colour harmonies and shading techniques used by the major painters of ancient Greece*, New York 1977.
- BÜCHELER 1885
- F. BÜCHELER, *Zwei Gewährsmänner des Plinius*, RhM 40, 1885, 304-307.
- BUFFA GIOLITO 1994
- M. F. BUFFA GIOLITO, *Lapis e gemma in Plinio il Vecchio*, BstLat 24, 1994, 93-100.
- BÜHLER 1966
- H. P. BÜHLER, *Antike Gefässe aus Chalcedonen*, Inaugural-Dissertation ... Julius-Maximilian-Universität zu Würzburg, Stuttgart 1966.
- BÜHLER 1973
- H. P. BÜHLER, *Antike Gefässe aus Edelstein*, Mainz 1973.
- BUTLER-BARBER 1933
- The Elegies of Propertius*, ed. with an introduction and commentary by H. E. BUTLER-E. A. BARBER, Oxford 1933.
- CAILLOIS 1986
- R. CAILLOIS, *La scrittura delle pietre* (trad. di *L'écriture des pierres*, Genève 1970, a cura di C. Coletti), Genova 1986.
- CALABI LIMENTANI 1958
- I. CALABI LIMENTANI, *Studi sulla società romana. Il lavoro artistico*, Varese-Milano 1958.
- CALDERÓN DORDA-DE LAZZER-PELLIZER 2003
- Plutarco, *Fiumi e monti* (*Corpus Plutarchi Moraliūm* 38), introduzione, testo critico, traduzione e commento a cura di E. CALDERÓN DORDA-A. DE LAZZER-E. PELLIZER, Napoli 2003.
- CALEY 2008
- The Leyden and Stockholm Papyri. Greco-Egyptian chemical documents from the early 4<sup>th</sup> Century AD*, an English translation with brief notes by E. R. CALEY, ed. with a new general introduction, a note on techniques, and a materials Index by W. B. Jensen, Cincinnati 2008.
- CALEY-RICHARDS 1956
- Theophrastus on stones*, a modern edition with Greek text, translation, introduction and commentary by E. R. CALEY-J. F. C. RICHARDS, Columbus 1956.
- CALVI 1978
- M. C. CALVI, *L'ambra in epoca romana*, in *AMBRA* 1978, 97-103.
- CALVI 2005
- M. C. CALVI, *Le ambre romane di Aquileia*, Pubblicazioni dell'associazione nazionale per Aquileia 10, 2005.
- CAMERON 1970



- A. CAMERON, *Claudian. Poetry and propaganda at the court of Honorius*, Oxford 1970.
- CAMERON 1976
- A. CAMERON, *Circus factions. Blues and Greens at Rome and Byzantium*, Oxford 1976.
- CAMERON 1990
- A. CAMERON, *Two mistresses of Ptolemy Philadelphus*, GRBS 31, 1990, 287-311.
- CAMERON 2004
- A. CAMERON, *Greek mythography in the Roman world*, Oxford-New York 2004.
- CAMPBELL 1994
- S. CAMPBELL, *Enhanced images: the power of gems in abstract personifications*, in *La mosaïque gréco-romaine. IV<sup>e</sup> Colloque international pour l'étude de la mosaïque antique, Treves 8-14 août 1984*, actes éd. par J. P. Darmon et A. Rebourg, Paris 1994, 55-59.
- CAMPBELL 2006
- The Grove encyclopedia of decorative arts*, ed. by G. CAMPBELL, Vol. I, Oxford 2006.
- CAREY 2000
- S. CAREY, *The problem of totality. Collecting Greek art, wonders and luxury in Pliny the Elder's Natural History*, *Journal of the history of collections* 12, 1, 2000, 1-13.
- CAREY 2003
- S. CAREY, *Pliny's catalogue of culture. Art and empire in the «Natural History»*, Oxford-New York 2003.
- CARETTONI 1949
- G. F. CARETTONI, *Roma (Palatino). Costruzioni sotto l'angolo sud-occidentale della Domus Flavia (triclinio e ninfeo occidentale)*, NSA 3, 1949, 48-79.
- CASAMASSA 2004
- R. CASAMASSA, *Posidippo fra arte e mito. La gemma di Pegaso (Posidipp. ep. 14 A-B)*, *Acme* 57, 2004, 241-252.
- CASANOVA 2002
- A. CASANOVA, *Tra vecchio e nuovo Posidippo*, in BASTIANINI-CASANOVA 2002, 129-142.
- CASANOVA 2004
- A. CASANOVA, *Osservazioni sul lessico scientifico ed i neologismi del nuovo Posidippo*, *Prometheus* 30, 2004, 217-234.
- CASARTELLI 1998
- A. CASARTELLI, *La funzione distintiva del colore nell'abbigliamento romano della prima età imperiale*, *Aevum* 72, 1, 1998, 109-125.
- CAUSEY 2011
- F. CAUSEY, *Amber and the ancient world*, Los Angeles 2011.
- CERULEO 2008
- P. CERULEO, *Alcune considerazioni sull'uso dell'ossidiana e sul suo commercio in epoca storica (dall'epoca arcaica alla fine dell'impero romano)*, *Annali ANSA* 9, 2008, 122-127.

CHANTRAINE 1968

P. CHANTRAINE, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*, Vol. I (A-Δ), Paris 1968.

CHANTRAINE 1970

P. CHANTRAINE, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*, Vol. II (E-K), Paris 1970.

CIMA 1986

M. CIMA, *Il «prezioso arredo» degli Horti Lamiani*, in CIMA-LA ROCCA 1986, 105-144.

CIMA-LA ROCCA 1986

*Le tranquille dimore degli dei. La residenza imperiale degli Horti Lamiani*, a cura di M. CIMA-E. LA ROCCA, Venezia 1986.

CITRONI MARCHETTI 1982

S. CITRONI MARCHETTI, *Iuvare mortalem. L'ideale programmatico della Naturalis Historia di Plinio nei rapporti con il moralismo stoico-diatribico*, A&R 27, 1982, 124-148.

CITRONI MARCHETTI 1991

S. CITRONI MARCHETTI, *Plinio il Vecchio e la tradizione del moralismo romano*, Pisa 1991.

CITRONI MARCHETTI 1992

S. CITRONI MARCHETTI, *Filosofia e ideologia nella Naturalis Historia di Plinio*, ANRW II, 36, 5, Berlin-New York 1992, 3249-3306.

CITRONI MARCHETTI 2005

S. CITRONI MARCHETTI, *Le scelte di un intellettuale. Sulle motivazioni culturali della Naturalis Historia*, MD 54, 2005, 91-121.

CITRONI MARCHETTI 2011

S. CITRONI MARCHETTI, *La scienza della natura per un intellettuale romano: studi su Plinio il Vecchio*, Pisa 2011.

COARELLI 1990

F. COARELLI, *La pompé di Tolomeo Filadelfo e il mosaico nilotico di Palestrina*, Ktèma 15, 1990, 225-251, pl. 1-4.

COGLITORE 2004

R. COGLITORE, *Pietre figurate. Forme del fantastico e mondo minerale*, Pisa 2004.

COLLI 1983

A. COLLI, *La tradizione figurativa della Gerusalemme celeste: linee di sviluppo dal sec. III al sec. XIV*, in GATTI PERER 1983, 119-144.

CONCA 2002

F. CONCA, *Alla ricerca di un poeta*, in BASTIANINI-CASANOVA 2002, 21-31.

CONTE 1982

G. B. CONTE, *L'inventario del mondo. Ordine e linguaggio della natura nell'opera di Plinio il Vecchio*, in Gaio Plinio Secondo, *Storia naturale*, ed. diretta da G. B. Conte, Vol. I, Libri 1-6,

- Cosmologia e geografia*, Torino 1982, XVII-XLVII.
- CONTE 1988  
 Gaio Plinio Secondo, *Storia naturale*, ed. diretta da G. B. CONTE, Vol. V, *Libri 33-37, Mineralogia e storia dell'arte*, Torino 1988.
- COPENHAVER 1984  
 B. P. COPENHAVER, *Scholastic philosophy and Renaissance magic in the De Vita of Marsilio Ficino*, *RenQ*, 37, 4, 1984, 523-554.
- COURTNEY 2013<sup>2</sup>  
 E. COURTNEY, *A commentary on the «Satires» of Juvenal*, Berkeley 2013<sup>2</sup>.
- CROISILLE 1985  
 Pline l'Ancien, *Histoire naturelle. Livre XXXV*, texte établi, traduit et commenté par J. P. CROISILLE, Paris 1985.
- CROISILLE 1987  
 J. M. CROISILLE, *Pline et la peinture romaine*, *Helmantica* 38, 1987, 5-21.
- CUCCHIARELLI 2012  
 Publio Virgilio Marone, *Le Bucoliche*, introduzione e commento di A. CUCCHIARELLI, traduzione di A. Traina, Roma 2012.
- DAGRON 2011  
 G. DAGRON, *L'hippodrome de Constantinople. Jeux, peuple et politique*, Paris 2011.
- DANEU LATTANZI 1982  
 A. DANEU LATTANZI, *A proposito dei libri sulle arti*, in *ATTI COMO* 1982, 97-107.
- DARAB 2014a  
 Á. DARAB, «*Natura*», «*ars*», «*historia*». *Anecdotic history of art in Pliny the Elder's «Naturalis Historia»*, Part I, *Hermes* 142, 2, 2014, 206-224.
- DARAB 2014b  
 Á. DARAB, «*Natura*», «*ars*», «*historia*». *Anecdotic history of art in Pliny the Elder's «Naturalis Historia»*, Part II, *Hermes* 142, 3, 2014, 279-297.
- DAREMBERG-SAGLIO 1896  
*Dictionnaire des antiquités grecques et romaines. D'après les textes et les monuments...*, sous la direction de C. DAREMBERG-E. SAGLIO, Vol. II, 2, Paris 1896.
- DASEN 2008  
 V. DASEN, *Le secret d'Omphale*, *RA* 46, 2, 2008, 265-281.
- DASEN 2011  
 V. DASEN, *Magic and Medicine. Gems and the Power of Seals*, in ENTWISTLE-ADAMS 2011, 69-74.
- DASEN 2014a  
 V. DASEN, *Sexe et sexualité des pierres*, in *Les savoirs magiques et leur transmission de l'Antiquité à la Renaissance*, textes réunis et édités par V. Dasen et J.-M. Spieser, Florence 2014, 195-220.
- DASEN 2014b

- V. DASEN, *Healing images. Gems and medicine*, OJA 33,2, 2014, 177-191.
- DASEN 2015
- V. DASEN, *Probaskania: amulets and magic in antiquity*, in BOSCHUNG-BREMMER 2015, 177-203, pl. 7-12.
- DASEN-NAGY 2012
- V. DASEN-Á. M. NAGY, *Le serpent léontocéphale Chnoubis et la magie de l'époque romaine impériale*, Anthropozoologica 47, 1, 2012, 291-314.
- DE ANGELIS 2008
- F. DE ANGELIS, *Pliny the Elder and the identity of Roman art*, RES 53/54, 2008, 79-92.
- DE ANGELIS 2015
- F. DE ANGELIS, *Greek and Roman specialized writing about art and architecture*, in MARCONI 2015, 70-83.
- DE JULIIS 1984
- Gli ori di Taranto in età ellenistica*, a cura di E. M. DE JULIIS, catalogo della mostra (Brera 2, Milano, dicembre 1984-marzo 1985 e Taranto, Museo Archeologico Nazionale, marzo-settembre 1986), Milano 1984.
- DELATTE-DERCHAIN 1964
- A. DELATTE-P. DERCHAIN, *Les intailles magiques gréco-égyptiennes*, Paris 1964.
- DELATTRE 2011
- Pseudo-Plutarque, Nommer le monde*, traduit, présenté et annoté par C. DELATTRE, Villeneuve d'Ascq 2011.
- DEL BUFALO 2009
- D. DEL BUFALO, *Il rebus della murrina*, in *Studi di glittica*, a cura di D. Del Bufalo, A Giuliano, L. Pirzio Biroli Stefanelli, Roma 2009, 11-39.
- DEL BUFALO 2016
- D. DEL BUFALO, *Murrina vasa. A luxury of imperial Rome*, Roma 2016.
- DELLA CORTE 1982
- F. DELLA CORTE, *Tecnica espositiva e struttura della Naturalis Historia*, in ATTI COMO 1982, 19-39.
- DE OLIVEIRA 1992
- F. DE OLIVEIRA, *Les idées politiques et morales de Plinie l'Ancien*, Coimbra 1992.
- DE PUMA 2013
- R. D. DE PUMA, *Etruscan art in the Metropolitan Museum of art*, New Haven-London 2013.
- DE SAINT DENIS 1966
- Plinie l'Ancien, *Histoire Naturelle. Livre XXXII*, texte établi, traduit et commenté par E. DE SAINT-DENIS, Paris 1966.
- DE SAINT DENIS 1971
- E. DE SAINT-DENIS, *Nuances et jeux de lumière dans l'histoire naturelle de Plinie l'Ancien*, RPh 45,

- 1971, 218-239.
- DE SAINT DENIS 1972  
 Pline l'Ancien, *Histoire Naturelle. Livre XXXVII*, texte établi, traduit et commenté par E. DE SAINT-DENIS, Paris 1972.
- DESCAMPS LEQUIME 2006  
 S. DESCAMPS LEQUIME, *Les polychromies des bronzes grecs et romains*, in ROUVERET-DUBEL-NAAS 2006, 79-92.
- DE STEFANI 2001  
 C. DE STEFANI, *Una nota al nuovo Posidippo (P.Mil.Vogl. VIII 309, col. II 17-19)*, *Eikasmos* 12, 2001, 139-140.
- DE STEFANI 2002  
 C. DE STEFANI, *Integrazioni e congetture al nuovo Posidippo*, *Eikasmos* 13, 2002, 161-168.
- DE STEFANI 2003  
 C. DE STEFANI, *Il 'nuovo Posidippo' di G. Bastianini, C. Gallazzi e C. Austin*, *Orpheus* 24, 2003, 55-87.
- DE STEFANI 2005  
 C. DE STEFANI *Conjectures on two epigrams of the "New Posidippus" (4 and 66 A.-B.)*, *ZPE* 152, 2005, 7-8.
- DE VOS 1990  
 M. DE VOS, *Nerone, Seneca, Fabullo e la Domus Transitoria al Palatino*, in *Gli Orti Farnesiani sul Palatino, Roma Antica, Atti del Convegno Internazionale, Roma, 28-30 novembre 1985*, a cura di G. Morganti, Roma 1990, 167-186.
- DEVOTO-MOLAYEM 1990  
 G. DEVOTO-A. MOLAYEM, *Archeogemmologia. Pietre antiche, glittica, magia e litoterapia*, Roma 1990.
- DI BENEDETTO 2003  
 V. DI BENEDETTO, *Omero, Saffo e Orazio e il nuovo Posidippo*, *Prometheus* 29, 2003, 1-16.
- DIETERICH 1891  
 A. DIETERICH, *Abraxas. Studien zur Religionsgeschichte des späteren Altertums. Festschrift Hermann Usener zur feier seiner 25 Jährigen Lehrtätigkeit ...*, Leipzig 1891.
- DI MARCO 2000  
 M. DI MARCO, «*Methe*» in un epigramma incerti auctoris dell'«*Anthologia Palatina*» (9, 752): *Asclepiade o Antipatro di Tessalonica?*, in *Poesia e religione in Grecia. Studi in onore di G. A. Privitera*, a cura di M. Cannatà Fera e S. Grandolini, Napoli 2000, Vol. I, 289-303.
- DI MARCO-PALUMBO STRACCA-LELLI 2004  
*Posidippo e gli altri. Il poeta, il genere, il contesto culturale e letterario, Atti dell'incontro di studio, Roma, 14-15 maggio 2004*, a cura di M. DI MARCO-B. M. PALUMBO STRACCA-E. LELLI, Pisa 2005.
- DI NINO 2010

- M. M. DI NINO, *I fiori campestri di Posidippo: ricerche sulla lingua e lo stile di Posidippo di Pella*, Göttingen 2010.
- DOODY 2001  
A. DOODY, *Finding facts in Pliny's encyclopaedia. The summarium of the Natural history*, *Ramus* 30, 1, 2001, 1-22.
- DOODY 2009  
A. DOODY, *Pliny's Natural History: enkuklios paideia and the ancient encyclopedia*, *JHI*, 70, 1, 2009, 1-21.
- DOODY 2010  
A. DOODY, *Pliny's encyclopedia. The reception of the Natural history*, Cambridge-New York, 2010.
- DOODY 2011  
A. DOODY, *The science and aesthetics of names in the Natural history*, in GIBSON-MORELLO 2011, 113-129.
- DRAELANTS 2008  
I. DRAELANTS, *Encyclopédies et lapidaires médiévaux: la durable autorité d'Isidore de Séville et de ses Étymologies*, in *Cahiers de Recherches Médiévales*, 16. *La réception d'Isidore de Séville durant le Moyen Âge tardif (XII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècle)*, sous la direction de J. Elfassi et B. Ribémont, Paris 2008, 39-93.
- DUARTE 2009  
P. DUARTE, *Qu'est-ce que la perfection d'une oeuvre d'art pour Pline l'Ancien?*, *Loxias* 26, 2009.
- DUBEL 1990  
S. DUBEL, *La description d'objets d'art dans les Éthiopiennes*, *Pallas* 36, 1990, 101-115.
- DUBEL 2006  
S. DUBEL, *Quand la matière est couleur. Du bouclier d'Achille aux «tableaux de bronze» de Taxila*, in DUBEL-NAAS-ROUVERET 2006, 161-181.
- DUBOIS PELERIN 2007  
É. DUBOIS PELERIN, *Décors de parois précieuses en Italie au I<sup>er</sup> siècle ap. J.-C. Sources littéraires et données archéologiques*, *MEFRA* 119, 1, 2007, 103-124.
- DUBOIS PELERIN 2008  
É. DUBOIS PELERIN, *Le luxe privé à Rome et en Italie au 1. siècle après J.-C.*, Naples 2008.
- DUCOS 2003  
M. DUCOS, *Les juristes romains et l'œuvre d'art*, in LÉVY-BESNIER-GIGANDET 2003, 166-175.
- ECO 1987  
U. ECO, *Arte e bellezza nell'estetica medievale*, Milano 1987.
- EICHHOLZ 1962  
Pliny, *Natural History*, Vol. X, Libri XXXVI-XXXVII, edited with English translation by D. E. EICHHOLZ, London-Cambridge (MA) 1962.
- EICHHOLZ 1965  
Theophrastus, *De lapidibus*, edited with introduction, translation and commentary by D. E.

- EICHHOLZ, Oxford 1965.
- EICHHOLZ 1967
- D. E. EICHHOLZ, *Some mineralogical problems in Theophrastus' De lapidibus*, CQ 17, 1967, 103-109.
- ELSNER 1995
- J. ELSNER, *Art and the Roman viewer. The transformation of art from the pagan world to Christianity*, Cambridge 1995.
- ELSNER 1998
- J. ELSNER, *Imperial Rome and Christian triumph. The art of the Roman empire AD 100-450*, Oxford 1998.
- ELSNER 2004
- J. ELSNER, *Late antique art. The problem of the concept and the cumulative aesthetic in Approaching late antiquity. The transformation from early to late Empire*, ed. by S. Swain and M. Edwards, Oxford 2004, 271-309.
- ELSNER 2013
- J. ELSNER, *The Lycurgus Cup*, in ENTWISTLE-ADAMS 2013, 103-111.
- ELSNER 2014
- J. ELSNER, *Lithic poetics: Posidippus and his stones*, Ramus 43, 2, 2014, 152-172.
- ENTWISTLE-ADAMS 2011
- 'Gems of Heaven'. *Recent research on engraved gemstones in late antiquity, c. AD 200-600*, ed. by C. ENTWISTLE-N. ADAMS, London 2011.
- ERNOU-T-MEILLET 2001<sup>4</sup>
- A. ERNOU-T-MEILLET, *Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire des mots*, Retirage de la 4<sup>e</sup> ed. augmentée d'additions et de corrections, Paris 2001.
- ESPOSITO 2002
- E. ESPOSITO, *Posidipp. P.Mil.Vogl. VIII 309, c. III 14-19 = 17 A.-B.*, Eikasmos 13, 2002, 169-175.
- FABRE SERRIS 2003
- J. FABRE SERRIS, *Les réflexions ovidiennes sur le débat ars/natura. Un antécédent augustéen au recours à l'ars dans la Domus Aurea*, in LÉVY-BESNIER-GIGANDET 2003, 176-183.
- FALIVENE 2002
- M. R. FALIVENE, *Esercizi di ekphrasis. Delle opposte fortune di Posidippo e Callimaco*, in BASTIANINI-CASANOVA 2002, 33-39.
- FANTUZZI 2002
- M. FANTUZZI, *La tecnica versificatoria del P.Mil.Vogl.VIII 309*, in BASTIANINI-CASANOVA 2002, 79-97.
- FANTUZZI-HUNTER 2004
- M. FANTUZZI-R. L. HUNTER, *Tradition and innovation in Hellenistic poetry*, Cambridge-New York 2004.

FARAONE 2009

C. A. FARAONE, *Does Tantalus drink the blood or not? An enigmatic series of inscribed hematite gemstones*, in *Antike Mythen. Medien, Transformationen und Konstruktionen*, hrsg. von U. Deli und C. Walde, Berlin 2009, 248-273.

FARAONE 2011

C. A. FARAONE, *Text, image and medium. The evolution of Graeco-Roman magical gemstones*, in ENTWISTLE-ADAMS 2011, 50-61.

FEATHERSTONE 2007

J. M. FEATHERSTONE, *Δὲ Ἐνδείξις: display in court ceremonial (De Cerimoniis II, 15)*, in *The material and the ideal. Essays in Medieval art and archaeology in honour of Jean-Michel Spieser*, ed. by A. Cutler and A. Papaconstantinou, Leiden-Boston 2007, 75-112.

FEDELI 2005

Properzio, *Elegie, Libro II*, introduzione, testo e commento di P. FEDELI, Cambridge 2005.

FERNÁNDEZ NIETO 2011

F. J. FERNANDEZ NIETO, *Un término sospechoso. La piedra amuleto «zamílampis/zmilanthis»*, *Mene* 11, 2011, 285-290.

FERRARI 2005

F. FERRARI, *Per il testo di Posidippo*, *MD* 54, 2005, 185-212.

FERRARI 2008

F. FERRARI, *Conjectures and preferred readings and supplements in Posidippus, Old and New. Text, translation and commentary* ([www.academia.edu/8473948/](http://www.academia.edu/8473948/)), integrato in ACOSTA HUGHES-KOSMETATOU-CUYPERS-ANGIÒ 2016.

FERRI 1942

S. FERRI, *Note esegetiche ai giudizi d'arte di Plinio il Vecchio*, *ASNP* 11, 1942, 69-116.

FERRI 2011<sup>4</sup>

Plinio il Vecchio, *Storia delle arti antiche*, introduzione di M. Harari, a cura di S. FERRI, Milano 2011<sup>4</sup>.

FONTAINE 1965-1966

J. FONTAINE, *Isidore de Séville et la mutation de l'encyclopédisme antique*, *CHM* 9, 1965-1966, 519-538.

FONTAINE 1978

J. FONTAINE, *Cohérence et originalité de l'étymologie isidorienne*, in *Homenaje a Eleuterio Elorduy, con ocasión de su 80 aniversario*, ed. P. Valls, Bilbao 1978, 113-144.

FORBES IRVING 1990

P. M. C. FORBES IRVING, *Metamorphosis in Greek myths*, Oxford 1990.

FOXHALL 1998

L. FOXHALL, *Natural sex. The attribution of sex and gender to plants in ancient Greece*, in *Thinking men. Masculinity and its self-representation in the classical tradition*, ed. by L. Foxhall and J.



- Salmon, London 1998, 57-70.
- FRANGOULIS 2003
- H. FRANGOULIS, *Les pierres magiques dans les Dionysiaques de Nonnos de Panopolis*, in *Des géants à Dionysos. Mélanges de mythologie et de poésie grecques offerts à Francis Vian*, éd. par D. Accorinti et P. Chuvin, Alessandria 2003, 433-445.
- FREESTONE-MEEKS-SAX-HIGGIT 2007
- I. FREESTONE-N. MEEKS-M. SAX-C. HIGGIT, *The Lycurgus Cup. A Roman nanotechnology*, *Gold Bulletin*, 40, 4, 2007, 270-277.
- FRENCH 1986
- R. FRENCH, *Pliny and Renaissance medicine*, in FRENCH-GREENAWAY 1986, 252-281.
- FRENCH-GREENAWAY 1986
- Science in the early Roman empire. Pliny the Elder, his sources and his influence*, ed. by R. FRENCH and F. GREENAWAY, London-Sydney 1986.
- FUCHS 1999
- M. FUCHS, *In hoc etiam genere Graeciae nihil cedamus. Studien zur Romanisierung der späthellenistischen Kunst im 1. Jh. v. Chr.*, Mainz 1999.
- FUQUA 2007
- C. FUQUA, *Two aspects of the Lithika*, *CP* 102, 3, 2007, 281-291.
- FUQUA 2008
- C. FUQUA, *An internal ring composition in Posidippus' Lithika*, *CW* 102, 2008, 3-12.
- FURTWÄNGLER 1900
- A. FURTWÄNGLER, *Die antiken Gemmen. Geschichte der Steinschneidekunst im klassischen Altertum*, Leipzig-Berlin 1900.
- GAGETTI 2001
- E. GAGETTI, *Anelli di età romana in ambra e in pietre dure*, in G. Pavese-E. Galletti, *Arte e materia. Studi su oggetti d'ornamento di età romana*, a cura di G. Sena Chiesa, Milano 2001, 191-485.
- GAGETTI 2006
- E. GAGETTI, *Preziose sculture di età ellenistica e romana*, Milano 2006.
- GAGETTI 2009
- E. GAGETTI, *Ambra: il puro gusto del lusso*, in *Luxus. Il piacere della vita nella Roma imperiale*, catalogo della mostra (Torino, Museo di Antichità, 26 settembre 2009-14 febbraio 2010), Roma, 2009, 178-189.
- GAGETTI 2012
- E. GAGETTI, *"Bulla" dell'imperatrice Maria* (scheda 72), in *L'editto di Milano e il tempo della tolleranza. Costantino 313 d. C.*, a cura di G. Sena Chiesa, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 25 ottobre 2012-17 marzo 2013), Milano 2012, 208.
- GALLI CALDERINI 1982
- I. G. GALLI CALDERINI, *Su alcuni epigrammi dell'Antologia Palatina corredati di lemmi alternativi*,

- AAP 31, 1982, 239-280.
- GARSON 1978  
R. W. GARSON, *Works of art in Achilles Tatius' Leucippe and Clitophon*, AClass 21, 1978, 83-86.
- GÄRTNER 2006  
T. GÄRTNER, *Kritische Bemerkungen zu Gedichten des Mailänder Epigrammpapyrus und zum 'alten Poseidipp'*, ZPE 156, 2006, 75-98.
- GASPARRI 1981  
C. GASPARRI, recensione di G. Sena Chiesa, *Gemme di Luni*, Roma 1978, *Prospettiva* 24, 1981, 62-64.
- GASSER 2015  
A. M. GASSER, *Lithika (1-20)*, in *Der Neue Poseidipp. Text-Übersetzung-Kommentar*, hrsg. von B. Seidensticker, A. Stähli und A. Wessels, Darmstadt 2015, 19-111.
- GATTI PERER 1983  
*La Gerusalemme celeste. La dimora di Dio con gli uomini (Ap. 21,3). Immagini della Gerusalemme celeste dal III al XIV secolo*, a cura di M. L. Gatti Perer, Milano 1983.
- GEE 2016  
R. GEE, *Layered histories: the wall painting styles and painters of Villa A*, in *Leisure & luxury in the age of Nero. The villas of Oplontis near Pompeii*, ed. by E. K. Gazda and J. R. Clarke, Ann Arbor Michigan 2016, 85-95.
- GELSOMINO 1958  
R. GELSOMINO, *Augusti epistula ad Maecenatem, Macrobius, Saturn. II, 4, 12*, RhM 101, 1958, 147-152.
- GESZTELYI 2001  
T. GESZTELYI, *Das Verhältnis des Älteren Plinius zu den Kunstwerken*, in ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΙΑ ΔΙΕΘΝΟΥΣ ΣΥΝΕΔΡΙΟΥ ΚΛΑΣΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ, Tom. A, Atene 2001, 288-295.
- GIANGRANDE 1959  
G. GIANGRANDE, *Conjectural emendations*, RhM 102, 1959, 365-376.
- GIANGRANDE 1989  
G. GIANGRANDE, *On the text of the Orphic Lithica*, Habis 20, 1989, 37-69.
- GIANGRANDE 1993  
G. GIANGRANDE, *Poetic programmes in the Orphic corpus*, Habis 24, 1993, 147-158.
- GIBSON-MORELLO 2011  
*Pliny the Elder. Themes and contexts*, ed. by R. K. GIBSON-R. MORELLO, Leiden 2011.
- GNOLI 1988<sup>2</sup>  
R. GNOLI, *Marmora romana*, Roma 1988<sup>2</sup>.
- GOLDMAN 2013  
R. GOLDMAN, *Color-terms in social and cultural context in ancient Rome*, Piscataway 2013.
- GORDON 2011

- R. GORDON, *Archaeologies of magical gems*, in ENTWISTLE-ADAMS 2011, 39-49.
- GOW 1954  
A. S. F. GOW, *Asclepiades and Posidippus. Notes and queries*, CR 4, 1954, 195-100.
- GOW-PAGE 1965  
*Hellenistic epigrams*, ed. by A. S. F. GOW-D. L. PAGE, Cambridge 1965.
- GOW-PAGE 1968  
*The Garland of Philip and some contemporary epigrams*, ed. by A. S. F. GOW-D. L. PAGE, 2 Voll., Cambridge 1968.
- GRAF 2006  
D. F. GRAF, *The Nabateans in the early Hellenistic period. The testimony of Posidippus of Pella*, Topoi 14, 1, 2006, 47-68.
- GRAF 2009  
F. GRAF, *La magia nel mondo antico* (trad. di *La magie dans l'antiquité gréco-romaine. Idéologie et pratique*, Paris 1994, a cura di G. Ferrara degli Uberti), Roma-Bari 2009.
- GRIFFIN 1985  
J. GRIFFIN, *Latin poets and Roman life*, London 1985.
- GRONEWALD 2001  
M. GRONEWALD, *Bemerkungen zum neuen Poseidippos*, ZPE 137, 2001, 1-5.
- GUALANDI 1982  
G. GUALANDI, *Plinio e il collezionismo d'arte*, in ATTI COMO 1982, 259-298.
- GUARDASOLE 2004  
A. GUARDASOLE, *Alexandre de Tralles et les remèdes naturels*, in *Mires, physiciens, barbiers et charlatans. Les marges de la médecine de l'Antiquité aux débuts de l'époque moderne*, études réunis par F. Collard et E. Samama, Langres 2004, 81-99.
- GUARDUCCI 1974  
M. GUARDUCCI, *Epigrafia greca*, Vol. III, *Epigrafi di carattere privato*, Roma 1974.
- GUDENRATH-WHITEHOUSE 2009  
W. GUDENRATH-D.WHITEHOUSE, *A fragment of a dichroic cage cup in the British Museum*, Journal of glass studies 51, 2009, 224-227.
- GUICHARD 2006  
L. A. GUICHARD, *Una interpretación de PmILVogl VIII 309*, SEP 3, 2006, 121-133.
- GUIDETTI 2013  
F. GUIDETTI, *La cultura figurativa nell'età costantiniana. Il gusto e i valori di una nuova epoca*, in *Costantino I. Enciclopedia costantiniana sulla figura e l'immagine dell'imperatore del cosiddetto Editto di Milano 313-2013*, Vol. I, Roma 2013, 627-642 e 990-1015.
- GUTZWILLER 1995  
K. J. GUTZWILLER, *Cleopatra's ring*, GRBS 36, 1995, 383-398.
- GUTZWILLER 2002

- K. J. GUTZWILLER, *Posidippus on statuary*, in BASTIANINI-CASANOVA 2002, 41-59.
- GUTZWILLER 2003
- K. J. GUTZWILLER, *Nikonoe's rainbow (Posidippus 6 Austin-Bastianini)*, ZPE 145, 2003, 44-46.
- GUTZWILLER 2004
- K. J. GUTZWILLER, *A new Hellenistic poetry book. P.Mil.Vogl. VIII 309*, in ACOSTA HUGHES-KOSMETATOU-BAUMBACH 2004, 84-93.
- GUTZWILLER 2005a
- The New Posidippus. A Hellenistic poetry book*, ed. by K. J. GUTZWILLER, Oxford 2005.
- GUTZWILLER 2005b
- K. GUTZWILLER, *Introduction*, in GUTZWILLER 2005a, 1-16.
- GUTZWILLER 2005c
- K. J. GUTZWILLER, *The literariness of the Milan papyrus, or what difference a book?*, in GUTZWILLER 2005a, 287-319.
- HAHN 1991
- J. HAHN, *Plinius und die griechischen Ärzte in Rom: Naturkonzeption und Medizinkritik in der Naturalis Historia*, Sudhoffs Archiv 75, 2, 1991, 209-239.
- HALLETT 2005
- C. H. HALLETT, *Emulation versus replication. Redefining Roman copying. Review discussion*, JRA 18, 2, 2005, 419-435.
- HALLEUX 1970
- R. HALLEUX, *Fécondité des mines et sexualité des pierres dans l'antiquité gréco-romaine*, RBPh 48, 1970, 16-25.
- HALLEUX 1979
- R. HALLEUX, *Les papyrus chimiques de Leyde et de Stockholm*, in *Actes du XV<sup>e</sup> Congrès international de papyrologie*, Troisième partie, *Problèmes généraux. Papyrologie littéraire*, éd. par J. Bingen et G. Nachtergaele, Bruxelles 1979, 108-111.
- HALLEUX 1981
- Les alchimistes grecs*, Vol. I, *Papyrus de Leyde, Papyrus de Stockholm, Fragments de recettes*, texte établi et traduit par R. HALLEUX, Paris 1981.
- HALLEUX-SCHAMP 1985
- Les lapidaires grecs. Lapidaire orphique, Kérygmes lapidaires d'Orphée, Socrate et Denys, Lapidaire nautique, Damigéron-Évax (traduction latine)*, texte établi et traduit par R. HALLEUX-J. SCHAMP, Paris, 1985.
- HANDLEY 2004
- E. HANDLEY, *Some notes on Posidippus*, MedArch 17, 2004, 139-145.
- HARDEN 1954
- D. B. HARDEN, *Vasa murrina again*, JRS 44, 1954, 53.
- HAWLEY 2007

- R. HAWLEY, *Lords of the rings. Ring-wearing, status and identity in the age of Pliy the Elder*, in *Vita vigilia est. Essay in honour of Barbara Levick*, ed. by E. Bispham and G. Rowe with E. Matthews, London 2007.
- HEALY 1980
- J. F. HEALY, *Problems in mineralogy and metallurgy in Pliny the Elder's Natural History*, in *Tecnologia, economia e società nel mondo romano. Atti del Convegno di Como 27-29 settembre 1979*, Como 1980, 163-206.
- HEALY 1986
- J. F. HEALY, *Pliny on mineralogy and metals*, in FRENCH-GREENAWAY 1986, 111-146.
- HEALY 1999
- J. F. HEALY, *Pliny the Elder on science and technology*, Oxford-New York 1999.
- HENIG 1974
- M. HENIG, *A corpus of Roman engraved gemstones from British sites*, Oxford 1974.
- HENIG 1990
- M. HENIG, *A house for Minerva. Temples, aedicula shrines and signet-rings*, in *Architecture and architectural sculpture in the Roman empire*, ed. by M. Henig, Oxford 1990, 152-162.
- HENIG 1993
- M. HENIG, *Ancient cameos in the Content Family Collection*, in HENIG-VICKERS 1993, 26-40.
- HENIG 1994
- M. HENIG, *Classical gems. Ancient and modern intaglios and cameos in the Fitzwilliam Museum, Cambridge*, Cambridge 1994.
- HENIG-VICKERS 1993
- Cameos in context. The Benjamin Zucker lectures, 1990*, ed. by M. HENIG-M. VICKERS, Oxford-Houlton 1993.
- HENRICHS 2011
- A. HENRICHS, *Missing pages. Papyrology, genre, and the Greek novel*, in *Culture in pieces. Essays on ancient texts in honour of Peter Parsons*, ed. by D. D. Obbink and R. B. Rutherford, Oxford-New York 2011, 302-322.
- HENRIKSÉN 1999
- Martial, *Book IX. A commentary*, by C. HENRIKSÉN, Vol. II, Uppsala 1998.
- HERCHER 1851
- Plutarchi Libellus de fluviis*, recensuit et notis instruxit R. HERCHER, Lipsiae 1851.
- HEUZÉ 1987
- P. HEUZÉ, *Pline «critique d'art»? Les avis contradictoires de Diderot et Falconet*, *Helmantica* 38, 1987, 29-39.
- HIGGINS 1980<sup>2</sup>
- R. A. HIGGINS, *Greek and Roman jewelry*, Berkeley-Los Angeles 1980<sup>2</sup>.
- HÖLSCHER 2000<sup>2</sup>

- T. HÖLSCHER, *Il linguaggio dell'arte romana. Un sistema semantico*, (trad. di *Römische Bildsprache als semantisches System*, Heidelberg 1987, a cura di F. De Angelis), Torino 2000<sup>2</sup>.
- HORSTER 1970  
G. HORSTER, *Statuen auf Gemmen*, Bonn 1970.
- HOWELL 1995  
Martial, *The Epigrams, Book V*, edited with an introduction, translation and commentary by P. HOWELL, Warminster 1995.
- HUIZINGA 2006<sup>7</sup>  
J. HUIZINGA, *Autunno del Medioevo* (trad. di *Herfsttij der Middeleeuwen*, Haarlem 1919, a cura di B. Jasinsk), Milano 2006<sup>7</sup>.
- HULME 2011  
B. J. HULME, *Naturalis Historia 37. 3-4. Pliny, Livia, and the sardonyx of Polycrates*, *Phoenix* 65, 3-4, 2011, 395-397.
- HUNTER 2002  
R. HUNTER, *Osservazioni sui Lithika di Posidippo*, in BASTIANINI-CASANOVA 2002, 109-119.
- HUNTER 2004  
R. HUNTER, *Notes on the Lithika of Posidippus* in ACOSTA HUGHES-KOSMETATOU-BAUMBACH 2004, 94-104 (trad. inglese di HUNTER 2002).
- HURLBUT-KAMMERLING 1991<sup>2</sup>  
C. S. HURLBUT JR.-R. C. KAMMERLING, *Gemology*, New York 1991<sup>2</sup>.
- HURWIT 2015  
J. M. HURWIT, *Artists and signatures in Ancient Greece*, New York 2015.
- HUTCHINSON 2002  
G. O. HUTCHINSON, *The new Posidippus and Latin poetry*, *ZPE* 138, 2002, 1-10.
- IACOBINI 2002  
A. IACOBINI, *Aurea Roma. Le arti preziose da Costantino all'età carolingia: committenza, produzione, circolazione*, in *Roma fra Oriente e Occidente. Settimane di studio del Centro italiano di studi sull'alto Medioevo, XLIX, 19-24 aprile 2001*, Spoleto 2002, 651-690.
- IRBY MASSIE-KEYSER 2002  
G. L. IRBY MASSIE-P. T. KEYSER, *Greek science of the Hellenistic era. A sourcebook*, London-New York 2002.
- ISAGER 1971  
J. ISAGER, *The composition of Pliny's chapters on the history of art*, *ARID* 6, 1971, 49-62.
- ISAGER 1991  
J. ISAGER, *Pliny on art and society. The Elder Pliny's chapters on the history of art*, Odense 1991.
- ISAGER 2003  
J. ISAGER, *Humanissima ars: evaluation and devaluation in Pliny, Vasari, and Baden*, in *Ancient art and its historiography*, edited by A. A. Donohue and M. D. Fullerton, Cambridge 2003, 48-68.

JAMES 1996

L. JAMES, *Light and colour in byzantine art*, Oxford 1996.

JAMES 2003

L. JAMES, *Color and meaning in Byzantium*, JECS 11, 2, 2003, 223-233.

JANES 1998

D. JANES, *God and gold in late antiquity*, Cambridge 1994.

JANSSEN 2015

N. JANSSEN, *A gemstone of many complexions. Hermeticism and the rhetoric of accumulation in the Orphic Lithica*, Mnemosyne 68, 6, 2015, 956-974.

JEX BLAKE-SELLERS 1896

*The Elder Pliny's chapters on the history of art*, translated by K. JEX-BLAKE, with commentary and historical introduction by E. SELLERS, London 1986.

JOHNSON 2005

W. JOHNSON, *The Posidippus papyrus. Bookroll and reader*, in GUTZWILLER 2005a, 70-80, pl. 1-9.

JONES 2005

M. JONES, *The wisdom of Egypt. Base and heavenly magic in Heliodoros' Aithiopika*, AncNarr 4, 2005, 79-98.

JOUANNA 1990

J. JOUANNA, *La maladie comme agression dans la collection hippocratique et la tragédie grecque: la maladie sauvage et dévorante*, in *La maladie et les maladies dans la collection hippocratique*, édition préparée par P. Potter, G. Maloney, J. Desautels, Québec 1990, 39-60.

JOUANNA 2011

J. JOUANNA, *Médecine rationnelle et magie: le statut des amulettes et des incantations chez Galien*, REG 124, 1, 2011, 47-77.

KALAVREZOU 2012

I. KALAVREZOU, *Light and the precious object, or value in the eyes of the Byzantines*, in *The construction of value in the ancient world*, ed. by J. K. Papadopoulos and G. Urton, Los Angeles 2012, 354-369.

KAY 1985

Martial, *Book XI. A Commentary*, N. M. KAY, London 1985.

KING 1998

H. KING, *Hippocrates' woman. Reading the female body in ancient Greece*, London 1998.

KOŁAKOWSKA 2011

K. KOŁAKOWSKA, *Orphic motives in "Orpheus' Lithika"*, Littera Antiqua 3, 2011, 104-117.

KÖNIG-HOPP 2007<sup>2</sup>

Caius Plinius Secundus d. Ä., *Naturkunde*, Lateinisch-Deutsch, Buch XXXVII, *Steine: Edelsteine, Gemmen, Bernstein*, hrsg. und übersetzt von R. KÖNIG in Zusammenarbeit mit J. HOPP, Düsseldorf 2007<sup>2</sup>.

KORNBLUTH 2011

G. KORNBLUTH, *Roman intaglios oddly set. The transformative power of the metalwork mount*, in ENTWISTLE-ADAMS 2011, 248-256.

KOSMETATOU 2003

E. KOSMETATOU, *Poseidippos, epigr. 8 AB and early Ptolemaic cameos*, ZPE 142, 2003, 35-42.

KOSMETATOU 2004a

E. KOSMETATOU, *Vision and visibility. Art historical theory paints a portrait of new leadership in Posidippus' ἀνδριαντοποιικά*, in ACOSTA HUGHES-KOSMETATOU-BAUMBACH 2004, 187-211.

KOSMETATOU 2004b

E. KOSMETATOU, *On large gemstones*, ZPE 146, 2004, 81-84.

KOSSATZ DEISSMANN 1992

A. KOSSATZ DEISSMANN, *Methe*, in *Lexicon iconographicum mythologiae classicae (LIMC)*, Vol. VI, 1, Zürich-München 1992, 562-564.

KOUTRAKOU 2005

N. KOUTRAKOU, *"ΛΙΘΟΜΑΝΗΣ ΥΠΙΡΧΩΝ"*. *Le revers de la médaille. Pierres précieuses signe de prestige et d'injure*, Byzantion 75, 2005, 250-276.

KREVANS 2005

N. KREVANS, *The editor's toolbox. Strategies for selection and presentation in the Milan epigram papyrus*, in GUTZWILLER 2005a, 81-96.

KREVANS 2007

N. KREVANS, *The arrangement of epigrams in collections*, in BING-BRUSS 2007, 131-146.

KÜNZL 1996

E. KÜNZL, *Forschungsbericht zu den antiken medizinischen Instrumenten*, ANRW II, 37, 3, Berlin-New York 1996, 2433-2639.

KUTTNER 2005

A. KUTTNER, *Cabinet fit for a queen. The Lithika as Poseidippos' gem museum*, in GUTZWILLER 2005a, 141-163.

LAEHN 2013

T. R. LAEHN, *Pliny's defense of Empire*, New York-London 2013.

LA MONICA 2007

D. LA MONICA, *Caput e anulus: segni di identità sui castoni d'anello fra tarda repubblica e prima età imperiale*, in *Lo sguardo archeologico. I normalisti per Paul Zanker*, a cura di F. De Angelis, Pisa 2007, 111-128 e 314-315.

LA MONICA 2011

D. LA MONICA, *Fortuna delle gemme antiche figurate: riusi ed erudizione* (tesi di Perfezionamento, Scuola Normale Superiore), Pisa 2011.

LANCELOTTI 2001

M. G. LANCELOTTI, *Médecine et religion dans les gemmes magiques*, RHR 218, 4, 2001, 427-456.



LANCELOTTI 2004

M. G. LANCELOTTI, *Le gemme e l'astrologia*, in SGG I, 113-124.

LAO 2011

E. LAO, *Luxury and the creation of a good consumer*, in GIBSON-MORELLO 2011, 35-56.

LAPATIN 1996

K. D. S. LAPATIN, *The ancient reception of Pheidias' Athena Parthenos: the physical evidence in context*, in *The January Conference 1996. The reception of classical texts and images*, ed. by L. Hardwick and S. Ireland, Milton Keynes, 1996, 1-20.

LAPATIN 2001

K. D. S. LAPATIN, *Chryselephantine statuary in the ancient Mediterranean world*, Oxford-New York 2001.

LAPATIN 2011

K. D. S. LAPATIN, 'Grylloi', in ENTWISTLE-ADAMS 2011, 88-98.

LAPATIN 2012

K. D. S. LAPATIN, *Ancient writers on art*, in *A companion to Greek art*, ed. by T. J. Smith and D. Plantzos, Malden 2012, 273-289.

LAPATIN 2015

K. LAPATIN, *Luxus. The sumptuous arts of Greece and Rome*, Los Angeles 2015.

LAPINI 2002

W. LAPINI, *Osservazioni sul nuovo Posidippo (P.Mil.Vogl. VIII 309)*, Lexis 20, 2002, 35-60.

LAPINI 2003

W. LAPINI *Note posidippee* ZPE 143, 2003, 39-52.

LAPINI 2007

W. LAPINI, *Capitoli su Posidippo*, Alessandria 2007.

LA ROCCA 1984

E. LA ROCCA, *Philiskos a Roma. Una testa di Musa dal tempio di Apollo Sosiano*, in *Alessandria e il mondo ellenistico-romano. Studi in onore di Achille Adriani*, a cura di N. Bonacasa e A. Di Vita, Vol. III, Roma 1984, 629-643.

LA ROCCA 1986

E. LA ROCCA, *Il lusso come espressione di potere*, in CIMA-LA ROCCA 1986, 3-35.

LA ROCCA 2006

E. LA ROCCA, *Dalle Camene alle Muse. Il canto come strumento di trionfo*, in BOTTINI 2006, 99-133.

LA ROCCA-ENSOLI-TORTORELLA-PAPINI 2009

*Roma. La pittura di un impero*, a cura di E. LA ROCCA-S. ENSOLI-S. TORTORELLA-M. PAPINI, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 24 settembre 2009-17 gennaio 2010), Milano 2009.

LAUDENBACH 2002/2003

- B. LAUDENBACH, *Les Épigrammes de Posidippe de Pella (P. Mil. Vogl. VIII 309). Critique textuelle et traduction*, Strasbourg 2002/2003.
- LAURENS 1985
- P. LAURENS, *Le poème inépuisable*, in *Hommages à Henry Bardon*, publiés ... par M. Renard et P. Laurens, Bruxelles 1985, 244-261.
- LAURENS 1986
- P. LAURENS, *Poétique et histoire*, BAGB 45, 1986, 345-367.
- LAUSBERG 1982
- M. LAUSBERG, *Das Einzeldistichon. Studien zum antiken Epigramm*, München 1982.
- LEFONS 2000
- Gaio Plinio Secondo, *Gemme e pietre preziose. Libro 37*, traduzione e note di C. LEFONS, Livorno 2000.
- LEHMANN 1953
- P. W. LEHMANN, *Roman wall paintings from Boscoreale in the Metropolitan Museum of Art*, New York 1953.
- LEHNUS 2002
- L. LEHNUS, *Posidippean and Callimachean queries*, ZPE 138, 2002, 11-13.
- LELLI 2004a
- E. LELLI, *Posidippo e Callimaco*, in DI MARCO-PALUMBO STRACCA-LELLI 2004, 77-132.
- LELLI 2004b
- E. LELLI, *I gioielli di Posidippo*, QUCC 76, 2004, 127-138.
- LEPIK KOPACZYŃSKA 1958
- W. LEPIK KOPACZYŃSKA, *Colores floridi und austeri in der antiken Malerei*, JDAI 73, 1958, 79-99.
- LÉVY-BESNIER-GIGANDET 2003
- Ars et ratio. Sciences, art et métiers dans la philosophie hellénistique et romaine. Actes du colloque international organisé a Créteil, Fontenay et Paris du 16 au 18 octobre 1997*, éd. par C. LÉVY-B. BESNIER-A. GIGANDET, Bruxelles 2003.
- LIGHTFOOT 2014
- Dionysius Periegetes, *Description of the known world*, with introduction, text, translation and commentary by J. L. LIGHTFOOT, Oxford 2014.
- LING 1991
- R. LING, *Roman painting*, Cambridge 1991.
- LISTA 2007
- M. LISTA, *L'ambra dei Romani in Plinio: dal moralismo alla devotio*, in NAVA-SALERNO 2007, 254-259.
- LIVREA 1992
- E. LIVREA, recensione di HALLEUX-SCHAMP 1985, *Gnomon* 64, 1992, 204-211.
- LIVREA 2002

- E. LIVREA, *Critica testuale ed esegesi del nuovo Posidippo*, in BASTIANINI-CASANOVA 2002, 61-77.
- LIVREA 2004
- E. LIVREA, *Posidippo, Ep. 57 e 15 A.-B.*, ZPE 147, 2004, 35-38.
- LIVREA 2007
- E. LIVREA, *Il fantasma del Non-Posidippo*, in *L'epigramma greco. Problemi e prospettive, Atti del Congresso della Consulta Universitaria del Greco, Milano 21 ottobre 2005*, a cura di G. Lozza e S. Martinelli Tempesta, Milano 2007, 69-95.
- LLOYD JONES 2001
- H. LLOYD-JONES, *Notes on P.Mil.Vogl. VIII 309*, ZPE 137, 2001, 6.
- LLOYD JONES 2003
- H. LLOYD-JONES, *All by Posidippus?*, in *Des Géants a Dionysos. Mélanges de mythologie et de poésie grecques offerts à Francis Vian*, ed. by D. Accorinti and P. Chuvin, Alessandria 2003, 277-280.
- LOEWENTAL-HARDEN-BROMEHEAD 1949
- A. I. LOEWENTAL-D. B. HARDEN-C. E. N. BROMEHEAD, *Vasa murrina. With a mineralogical note by C. E. N. Bromehead*, JRS 39, 1-2, 1949, 31-37.
- L'ORANGE 1966
- H. P. L'ORANGE, *The history of mosaics*, in L'ORANGE-NORDHAGEN 1966, 1-30.
- L'ORANGE-NORDHAGEN 1966
- H. P. L'ORANGE-P. J. NORDHAGEN, *Mosaics* (trad. di Mosaikk, fra antikk til middelalder, Oslo 1958, a cura A. E. Keep), London 1966.
- LUPPE 2001
- W. LUPPE, *Weitere Überlegungen zu Poseidipps Λιθικά-Epigramm Kol. III 14ff.*, APF 47, 250-251.
- LUPPE 2002a
- W. LUPPE, *Poseidipp, Lithika-Epigramm II 23-28*, Eikasmos 13, 2002, 177-179.
- LUPPE 2002b
- W. LUPPE, *Der Ring des Polykrates bei Poseidipp Kol. II 3-7*, Hyperboreus 8, 2, 2008, 337-339.
- LUPPE 2002c
- W. LUPPE, *Ein gastlicher Stein. Poseidipp, Epigramm Kol. III 20-27 (P.Mil.Vogl. VIII 309)*, MH 59, 2002, 142-144.
- LUPPE 2002d
- W. LUPPE, *Zum Λιθικά-Epigramm Kol. III 28-41 Poseidipps (P.Mil.Vogl. VIII 309)*, AC 71, 2002, 135-136.
- MAASKANT KLEIBRINK 1968
- M. MAASKANT KLEIBRINK, *A glass gem from the Castra at Nymegen*, BABesch 43, 1968, 70-74.
- MAASKANT KLEIBRINK 1978
- M. MAASKANT KLEIBRINK, *Catalogue of the engraved gems in the Royal Coin Cabinet, The Hague. The Greek, Etruscan and Roman collections*, 2 Voll., The Hague 1978.

MAASKANT KLEIBRINK 1992

M. MAASKANT KLEIBRINK, *Three gem engravers at work in a jeweller's workshop in Norfolk. The evidence of the Roman engraved gems in the jeweller's hoard found at Snettisham*, BABesch 67, 1992, 151-167.

MACRÌ 2007

S. MACRÌ, *Occhi di pietra. Colori e luci delle sostanze minerali nel mondo antico*, in *Sguardi sui colori. Arti, comunicazione, linguaggi*, a cura di M. Squillacciotti, Siena 2007, 115-124.

MACRÌ 2009

S. MACRÌ, *Pietre viventi. I minerali nell'immaginario del mondo antico*, Torino 2009.

MACRÌ 2016

S. MACRÌ, *Reinventare il mondo: potere immaginifico e matericità delle pietre*, Im@go 8, 2016, 102-119.

MAGNELLI 2004a

E. MAGNELLI, *Fortuna del nuovo Posidippo nella poesia imperiale*, in DI MARCO-PALUMBO STRACCA-LELLI 2004, 217-227.

MAGNELLI 2004b

E. MAGNELLI, *Posidippo (10 A.-B.) e gli Arabi Nabatei*, Aegyptus 84, 2004, 151-155.

MAGNELLI 2004c

E. MAGNELLI, *Sei note testuali al nuovo Posidippo*, ZPE 146, 2004, 25-30.

MAGNELLI 2008

E. MAGNELLI, *Minutaglie posidippee*, ZPE 165, 2008, 49-54.

MAGNI-TASSINARI 2009

A. MAGNI-G. TASSINARI, *Gemme vitree, paste vitree, matrici vitree. Qualche osservazione a margine dello studio delle raccolte glittiche di Verona e Como*, in *Atti del primo convegno interdisciplinare sul vetro nei beni culturali e nell'arte di ieri e di oggi, Parma, 27-28 novembre 2008*, Parma 2009, 97-116.

MANGO-MUNDELL MANGO 1993

C. MANGO-M. MUNDELL MANGO, *Cameos in Byzantium*, in HENIG-VICKERS 1993, 56-76.

MANSUELLI 1982

G. A. MANSUELLI, *Pliniana altera*, in ATTI COMO 1982, 299-302.

MARCONI 2015

*The Oxford handbook of Greek and Roman art and architecture*, ed. by C. MARCONI, New York 2015.

MARENSI 2002

A. MARENSI, *L'iconografia della croce gemmata: una rassegna di esempi tardoantichi ed altomedievali*, in SENA CHIESA 2002a, 99-110.

MARMODORO-HILL 2013

*The author's voice in classical and late antiquity*, ed. by A. MARMODORO-J. HILL, Oxford-New

- York 2013.
- MARTINI 1986  
M. MARTINI, *Le gemme degli Horti Lamiani*, in CIMA-LA ROCCA 1986, 145-150.
- MARVIN 2008  
M. MARVIN, *The language of the Muses. The dialogue between Roman and Greek sculpture*, Malibu 2008.
- MASTROCINQUE 1991  
A. MASTROCINQUE, *L'ambra e l'Eridano. Studi sulla letteratura e sul commercio dell'ambra in età preromana*, Este 1991.
- MASTROCINQUE 2000  
A. MASTROCINQUE, *Studi sulle gemme gnostiche*, ZPE 130, 2000, 131-138.
- MASTROCINQUE 2004  
A. MASTROCINQUE, *Le gemme gnostiche*, in SGG I, 49-112.
- MASTROCINQUE 2011  
A. MASTROCINQUE, *The colours of magical gems*, in ENTWISTLE-ADAMS 2011, 62-68.
- MASTROCINQUE 2015  
A. MASTROCINQUE, *Alphabetic magic: traces of a new version of the Cyranides*, in *The wisdom of Thoth. Magical texts in ancient Mediterranean civilizations*, a cura di G. Bakowska-Czerner, A. Roccati, A. Świerzowska, Oxford 2015, 49-53.
- MATTIACCI 1995  
S. MATTIACCI, *L'attività poetica di Mecenate tra neoterismo e novellismo*, Prometheus 21, 1, 1995, 67-86.
- MATTUSCH 1996  
C. C. MATTUSCH, *Classical bronzes. The art and craft of Greek and Roman statuary*, Ithaca-London 1996.
- MAUGAN CHEMIN 2006  
C. MAUGAN CHEMIN, *Les couleurs du marbre chez Pline l'Ancien, Martial et Stace*, in ROUVERET-DUBEL-NAAS 2006, 103-125.
- MAYHOFF 1897  
C. Plini Secundi, *Naturalis Historiae Libri XXXVII*, edidit C. MAYHOFF, Vol. V, Libri XXXI-XXXVII, Lipsiae 1897.
- MAYOR 2011<sup>2</sup>  
A. MAYOR, *The first fossil hunters. Dinosaurs, mammoths, and myth in Greek and Roman times*, with a new introduction by the author, Princeton-Oxford 2011<sup>2</sup>.
- McMENAMIN 2007  
M. A. S. McMENAMIN, *Ammonite fossil portrayed on an ancient Greek countermarked coin*, Antiquity 81, 314, 2007, 944-948.
- MÉLY 1892

- F. de MÉLY, *Le traité des Fleuves faussement attribué à Plutarque*, CRAI 36, 3, 1892.
- MÉLY 1896-1898-1902
- F. de MÉLY, *Les lapidaires de l'antiquité et du moyen age*,  
 Vol. I, *Les lapidaires chinois*, introduction, texte et traduction avec la collaboration de H. Courel, Paris 1986.  
 Vol. II, *Les lapidaires grecs. Texte*, avec la collaboration de C. H. Ruelle, Paris 1898.  
 Vol. III, *Les lapidaires grecs. Traduction*, Paris 1902.
- MEYBOOM 1995
- P. G. P. MEYBOOM, *The Nile mosaic of Palestrina. Early evidence of Egyptian religion in Italy*, Leiden 1995.
- MEYBOOM-MOORMANN 2013
- P. G. P. MEYBOOM-E. M. MOORMANN, *Le decorazioni dipinte e marmoree della Domus Aurea di Nerone a Roma*, Vol. I, Leuven-Paris-Walpole 2013.
- MICHEL 1987
- A. MICHEL, *L'esthétique de Pline l'Ancien*, *Helmantica* 38, 1987, 55-67.
- MICHEL 2001
- S. MICHEL, *Die Magischen Gemmen im Britischen Museum*, London 2001.
- MICHEL 2004
- S. MICHEL, *Die Magischen Gemmen. Zu Bildern und Zauberformeln auf geschnittenen Steinen der Antike und Neuzeit*, Berlin 2004.
- MICHELI 2008
- M. E. MICHELI, *Tryphon a Sentinum?*, in *Sentinum 295 a. C. Sassoferrato 2006. 2300 anni dopo la battaglia. Una città romana tra storia e archeologia. Convegno internazionale, Sassoferrato 21-23 settembre 2006*, a cura di M. Medri, Roma 2008, 127-139.
- MIGUÉLEZ CAVERO 2017
- L. MIGUÉLEZ CAVERO, *Harmonia's necklace (Nonn. D. 5. 135-189): a set of jewellery, ekphrasis and a narrative node*, in *Rhetorical strategies in late antique literature. Images, metatexts and interpretation*, ed. by A. J. Quiroga Puertas, Leiden-Boston 2017, 165-197.
- MILLER 2007
- J. MILLER, *Costume jewelry*, London-New York-Munich-Melbourne-Delhi 2007.
- MINIERI 2011
- L. MINIERI, *I commentarienses e la gestione del carcere in età tardoantica*, *TSDP* 4, 2011, 1-32.
- MOLESWORTH-HENIG 2011
- H. MOLESWORTH-M. HENIG, *Love and passion. Personal cameos in late antiquity from the Content collection*, in *ENTWISTLE-ADAMS 2011*, 179-185.
- MONACA 2009a
- M. MONACA, *Pietre e immagini: simbologie della natura nelle gemme magiche*, in *Il simbolismo degli elementi della natura nell'immaginario cristiano*, a cura di M. A. Barbàra, *AAPel* 85, Suppl. 1,

- 2009, 133-155.
- MONACA 2009b
- M. MONACA, *Iatromagia: esempi dalle gemme magiche*, in *Il culto di Asclepio nell'area mediterranea. Atti del Convegno internazionale, Agrigento 20-22 novembre 2005*, a cura di E. De Miro, G. Sfameni Gasparro, V. Cali, Roma 2009, 253-263.
- MOORHOUSE 1940
- A. C. MOORHOUSE, *A Roman's view of art*, G&R 10, 1940, 9-35.
- MORALES 1996
- H. MORALES, *The torturer's apprentice. Parrhasius and the limits of art*, in *Art and text in Roman culture*, ed. by J. Elsner, Cambridge-New York, 1996, 182-209.
- MORALES 2004
- H. MORALES, *Vision and narrative in Achilles Tatius' Leucippe and Clitophon*, Cambridge 2004.
- MORENO 1987a
- P. MORENO, *Pittura greca. Da Polignoto ad Apelle*, Milano 1987.
- MORENO 1987b
- P. MORENO, *Vita e arte di Lisippo*, Milano 1987.
- MORTON 1986
- A. G. MORTON, *Pliny on plants. His place in the history of botany*, in FRENCH-GREENAWAY 1986, 86-97.
- MORTON BRAUND 1996
- Juvenal, *Satires, Book I*, ed. by S. MORTON BRAUND, Cambridge-New York, 1996.
- MORZADEC 1999
- F. MORZADEC, *Ars et natura dans les Silves de Stace*, in *La nature et ses représentations dans l'Antiquité, Actes du colloque des 24 et 25 octobre 1996, École normale supérieure de Fontenay-Saint-Cloud*, ouvrage coordonné par C. Cusset, Paris 1999, 187-197.
- MORZADEC 2009
- F. MORZADEC, *Les images du monde. Structure, écriture et esthétique du paysage dans les œuvres de Stace et Silius Italicus*, Bruxelles 2009.
- MOTTANA 2005
- A. MOTTANA, *Storia della mineralogia antica I. La mineralogia a Bisanzio nel XI secolo d. C.: i poteri insiti nelle pietre secondo Michele Psello*, RAL (SFMN) 16, 2005, 227-295.
- MOTTANA 2006
- A. MOTTANA, *Storia delle scienze sperimentali. Nicander on stones and inorganic materials*, RAL (SFMN) 17, 2006, 333-353.
- MOTTANA-NAPOLITANO 1997
- A. MOTTANA-M. NAPOLITANO, *Il libro «Sulle pietre» di Teofrasto. Prima traduzione italiana con un vocabolario dei termini mineralogici*, RAL (SFMN) 8, 1997, 151-234.
- MULLER DUFEU 2011

- M. MULLER DUFEU, *Créer du vivant. Sculpteurs et artistes dans l'Antiquité grecque*, Villeneuve d'Ascq 2011.
- MULLIEZ 2014
- M. MULLIEZ, *Le luxe de l'imitation. Les trompe-l'œil de la fin de la République romaine, mémoire des artisans de la couleur*, Napoli 2014.
- MURPHY 2004
- T. M. MURPHY, *Pliny the Elder's Natural History. The empire in the encyclopedia*, Oxford 2004.
- MUSCOLINO 2013
- C. MUSCOLINO, *The observation and conservation of mosaics in Ravenna in the 5<sup>th</sup> and 6<sup>th</sup> centuries*, in ENTWISTLE-JAMES 2013, 42-52.
- MØRKHOLM 1991
- O. MØRKHOLM, *Early Hellenistic coinage from the accession of Alexander to the peace of Apamea (336-186 B.C.)*, ed. by P. Grierson and U. Westermark, Cambridge 1991.
- NAAS 1996a
- V. NAAS, *Réflexions sur la méthode de travail de Pline l'Ancien*, RPh 70, 2, 1996, 305-332.
- NAAS 1996b
- V. NAAS, *La conception de l'art grec dans l'Histoire Naturelle de Pline l'Ancien*, in *Histoire de l'Art*, 35-36, 1996, 15-26.
- NAAS 2002
- V. NAAS, *Le projet encyclopédique de Pline l'Ancien*, Paris 2002.
- NAAS 2006
- V. NAAS, *Omnia ergo meliora fuere, cum minor copia (NH, XXXV, 50). Matières et couleurs au service d'un discours moral dans la minéralogie de Pline l'Ancien*, in ROUVERET-DUBEL-NAAS 2006, 201-211.
- NAGY 2002
- Á. M. NAGY, *Gemmae magicae selectae. Sept notes sur l'interprétation des gemmes magiques*, in *Atti dell'incontro di studio Gemme gnostiche e cultura ellenistica, Verona, 22-23 ottobre 1999*, a cura di A. Mastrocinque, Bologna 2002, 153-179.
- NAGY 2011
- Á. M. NAGY, *Magical gems and classical archaeology*, in ENTWISTLE-ADAMS 2011, 75-81.
- NAGY 2012
- Á. M. NAGY, *Daktylios pharmakites. Magical healing gems and rings in the Graeco-Roman world, in Ritual healing. Magic, ritual and medical therapy from antiquity until the early modern period*, ed. by I. Csepregi and C. Burnett, Firenze 2012, 71-106.
- NAGY 2015
- Á. M. NAGY, *Engineering ancient amulets: magical gems of the imperial Roman period*, in BOSCHUNG-BREMMER 2015, 205-240.
- NAVA-SALERNO 2007



- Ambre. trasparenze dall'antico*, a cura di M. L. NAVA-A. SALERNO, catalogo della mostra (Napoli, Museo Archeologico Nazionale, 26 marzo-10 settembre 2007), Milano 2007.
- NOCCHI 2016  
 F. R. NOCCHI, *Commento agli Epigrammata Bobiensia*, Berlin-Boston 2016.
- NORDHAGEN 1966  
 P. J. NORDHAGEN, *The development of mosaic technique*, in L'ORANGE-NORDHAGEN 1966, 31-68.
- NUTTON 1986  
 V. NUTTON, *The perils of patriotism: Pliny and Roman medicine*, in FRENCH-GREENAWAY 1986, 30-58.
- NUTTON 1991  
 V. NUTTON, *From medical certainty to medical amulets. Three aspects of ancient therapeutics*, CM 22, 1991, 13-22.
- NUTTON 2004  
 V. NUTTON, *Ancient medicine*, London-New York 2004.
- OAKLEY 1965  
 K. OAKLEY, *Folklore of fossils*, Part I, *Antiquity* 39, 1965, 9-19, pl. I-II.
- ORBINK 2005  
 D. D. ORBINK, *New old Posidippus and old new Posidippus. From occasion to edition in the epigrams*, in GUTZWILLER 2005a, 97-115.
- OLIVER 2000  
 A. OLIVER, *Jewelry for the unmarried*, in I, *Claudia. 2, Women in Roman art and society*, ed. by D. E. E. Kleiner and S. B. Matheson, Austin 2000, 115-124.
- ONIAN 1980  
 J. ONIAN, *Abstraction and Imagination in late antiquity*, *Art History* 3, 1980, 1-23.
- ORSINI 2010  
*Le lacrime delle ninfe. Tesori d'ambra nei musei dell'Emilia-Romagna*, a cura di B. ORSINI, Bologna 2010.
- OSBORNE 2010  
 R. OSBORNE, *The art of signing in ancient Greece*, in PLATT-SQUIRE 2010, 231-251.
- PADUANO FAEDO 1981  
 L. PADUANO FAEDO, *I sarcofagi romani con Muse*, ANRW 1982 II, 12, 2, Berlin-New York 1981, 65-155.
- PAGE 1981  
*Further Greek epigrams. Epigrams before A.D. 50 from the Greek Anthology and other sources, not included in Hellenistic epigrams or the Garland of Philip*, ed. by D. L. PAGE, Cambridge 1981.
- PANNUTI 1983  
 U. PANNUTI, *Museo Archeologico Nazionale di Napoli. La collezione glittica*, Roma 1983.
- PANOFSKY 1960

- E. PANOFSKY, *Renaissance and renaissances in western art*, Stockholm 1960.
- PAOLUCCI 2006
- F. PAOLUCCI, *Piccole sculture preziose dell'impero romano*, Modena 2006.
- PAOLUCCI 2008
- F. PAOLUCCI, *La tomba dell'imperatrice Maria e altre sepolture di rango in età tardoantica a San Pietro*, *Temporis Signa* 3, 2008, 225-252.
- PARSONS 2002
- P. J. PARSONS, *Callimachus and the Hellenistic epigram*, in *Callimaque. Sept exposés suivis de discussions, Vandœuvres, Genève 3-7 septembre 2001*. Entretiens préparés et présidés par F. Montanari et L. Lehnus, Genève 2002, 99-141.
- PASQUINUCCI 1978
- M. PASQUINUCCI, *Il commercio dell'ambra nel mondo romano*, in *AMBRA* 1978, 92-96.
- PASTOUREAU 2008a
- M. PASTOUREAU, *Nero. Storia di un colore* (trad. di *Noir. Histoire d'une couleur*, Paris 2008, a cura di M. Fiorini), Milano 2008.
- PASTOUREAU 2008b
- M. PASTOUREAU, *Blu. Storia di un colore* (trad. di *Bleu. Histoire d'une couleur*, Paris 2000, a cura di F. Ascari), Milano 2008.
- PASTOUREAU 2013
- M. PASTOUREAU, *Verde. Storia di un colore* (trad. di *Vert. Histoire d'une couleur*, Paris 2013, a cura di G. Calza), Milano 2013.
- PASTOUREAU 2016
- M. PASTOUREAU, *Rosso. Storia di un colore* (trad. di *Rouge. Histoire d'une couleur*, Paris 2016, a cura di G. Calza), Milano 2016.
- PEIRANO 2013
- I. PEIRANO, «*Ille ego qui quondam*». *On authorial (an)onymity*, in *MARMODORO-HILL* 2013, 251-285.
- PELLEGRIS 2002
- C. PELLEGRIS, *Le croci gemmate dal V al XII secolo*, in *SENA CHIESA* 2002a, 123-146.
- PEREA YÉBENES 2010a
- S. PEREA YÉBENES, *Magic at sea. Amulets for navigation*, in *Magical practice in the Latin West. Papers from the international Conference held at the University of Zaragoza, 30 Sept.-1<sup>st</sup> Oct. 2005*, ed. by R. L. Gordon and M. Simón, Leiden-Boston 2010, 457-486.
- PEREA YÉBENES 2010b
- S. PEREA YÉBENES, *Magia, amuletos y supersticiones de materia medica en el libro I de Kyranides*, in *Edición de textos mágicos de la Antigüedad y de la Edad Media*, ed. J. A. Álvarez Pedrosa Núñez, S. Torallas Tovar, Madrid 2010, 91-143.
- PETRAIN 2003

- D. PETRAIN, *Homer, Theocritus and the Milan Posidippus (P. Mil. Vogl. VIII 309, Col. III. 28-41)*, *CJ* 98, 4, 2003, 359-388.
- PETRAIN 2005
- D. PETRAIN, *Gems, metapoetics, and value. Greek and Roman responses to a third-century discourse on precious stones*, *TAPhA* 135, 2005, 329-357.
- PETROVIC 2014
- I. PETROVIC, *Posidippus and Achaemenid royal propaganda*, in *Hellenistic studies at a crossroads. Exploring texts, contexts and metatexts*, ed. by R. Hunter, A. Rengakos and E. Sistako, Berlin-Boston 2014, 273-300.
- PFROMMER 2001
- M. PFROMMER, *Greek gold from the Hellenistic Egypt*, Los Angeles 2001.
- PINKWART 1965
- D. PINKWART, *Das Relief des Archelaos und die Musen des Philiskos*, Kallmünz 1965.
- PLANTZOS 1996
- D. PLANTZOS, *Hellenistic cameos. Problems of classification and chronology*, *BICS* 41, 1996, 115-132.
- PLANTZOS 1999
- D. PLANTZOS, *Hellenistic engraved gems*, Oxford 1999.
- PLATT 2006
- V. PLATT, *Making an impression. Replication and the ontology of the Greco-Roman seal stone*, *Art History* 29, 2, 2006, 233-257.
- PLATT 2007
- V. PLATT, *Burning butterflies: seals, symbols and the soul in antiquity*, in *Pagans and Christians. From antiquity to the Middle Ages. Papers in honour of Martin Henig, presented on the occasion of his 65th birthday*, ed. by L. Gilmour, Oxford 2007, 89-99.
- PLATT 2014
- V. PLATT, *Agamemnon's grief. On the limits of expression in Roman rhetoric and painting*, in *Art and rhetoric in Roman culture*, ed. by J. Elsner and M. Meyer, Cambridge 2014, 211-231.
- PLATT 2016
- V. PLATT, *The matter of classical art history*, *Daedalus* 145, 2, 2016, 69-78.
- PLATT 2017
- V. PLATT, *Framing pictorial space. Introduction*, in PLATT-SQUIRE 2017, 102-116.
- PLATT-SQUIRE 2010
- The art of art history in Graeco-Roman antiquity*, ed. by V. PLATT-M. SQUIRE, *Arethusa* (mon.) 43, 2, 2010.
- PLATT-SQUIRE 2017
- The frame in classical art. A cultural history*, ed. by V. PLATT-M. SQUIRE, Cambridge 2017.
- PLATZ HORSTER 2011

- G. PLATZ HORSTER, *Seals in transition. Their change of function and value in late antiquity*, in ENTWISTLE-ADAMS 2011, 221-228.
- PLATZ HORSTER 2012
- G. PLATZ HORSTER, *Erhabene Bilder. Die Kameen in der Antikensammlung Berlin*, Wiesbaden 2012.
- POLETTI ECCLESIA 2002
- E. POLETTI ECCLESIA, "L'incanto delle pietre multicolori": gemme antiche sui reliquiari altomedievali, in SENA CHIESA 2002a, 55-74.
- POLITO 2006
- E. POLITO, *Le Muse, la cultura e il potere. Immagini di Muse nell'impero romano*, in BOTTINI 2006, 135-149.
- POLLITT 1974
- J. J. POLLITT, *The ancient view of Greek art. Criticism, history, and terminology*, New Haven-London 1974.
- POLLITT 1986
- J. J. POLLITT, *Art in the Hellenistic age*, Cambridge 1986.
- POLLITT 1990
- J. J. POLLITT, *The art of ancient Greece. Sources and documents*, Cambridge-New York-Port Chester-Melbourne-Sydney 1990.
- PORTER 2010
- J. I. PORTER, *The origins of aesthetic thought in ancient Greece. Matter, sensation, and experience*, Cambridge-New York, 2010.
- PORTER 2011
- J. I. PORTER, *Against λεπτότης. Rethinking Hellenistic aesthetics*, in *Creating a Hellenistic world*, ed. by A. Erskine and L. Llewellyn-Jones, Swansea 2011, 271-312.
- PRATT 1995
- L. PRATT, *The Seal of Theognis, writing, and oral poetry*, AJP 116, 2, 1995, 171-84.
- PRINZING 2007
- G. PRINZING, *Nochmals zur historischen Deutung des Bamberger Gunthertuches auf Johannes Tzimiskes*, in *Byzantium, new peoples, new powers. The Byzantino-Slav contact zone, from the ninth to the fifteenth century* (Byzantina et slavica cracovensia 5), ed. by M. Kaimakamova, M. Salamon, M. Smorag Rozycka, Cracow 123-132.
- PRIOUX 2004
- É. PRIOUX, *Le drapé, le colosse, la pierre et le fleuve. Quelques métaphores du style chez Posidippe et Callimaque*. Aevum(ant) 4, 2004, 499-518.
- PRIOUX 2006
- É. PRIOUX, *Materiae non cedit opus. Matières et sujets dans les épigrammes descriptives (III<sup>e</sup> siècle av. J.-C.-50 apr. J.-C.)*, in DUBEL-NAAS-ROUVERET 2006, 127-160.

PRIOUX 2007

É. PRIOUX, *Regards alexandrins. Histoire et théorie des arts dans l'épigramme hellénistique*, Leuven-Paris 2007.

PRIOUX 2008

É. PRIOUX, *Petits musées en vers. Épigrammes et discours sur les collections antiques*, Paris 2008.

PRIOUX 2010a

É. PRIOUX, *Visite au cabinet des gemmes. Images et idéologie lagides dans un cycle d'épigrammes hellénistiques*, in *Métamorphoses du regard ancien*, sous la direction de É. Prioux et A. Rouveret, Nanterre 2010, 29-66.

PRIOUX 2010b

É. PRIOUX, *Asclépiade de Samos (?)*, *Épigrammes*, 44 Gow-Page, in *CALLYTHEA*, Texte nr. 811, <http://www.cn-telma.fr/callythea/extrait811/>. Première version: 18/06/10, mise à jour: 05/11/16.

PRIOUX 2012

É. PRIOUX, *Addaios*, *Épigrammes*, 9 Gow-Page, in *CALLYTHEA*, Texte nr. 252231, <http://www.cn-telma.fr/callythea/extrait252231/>. Première version: 06/05/12, mise à jour: 14/03/13.

PRIOUX 2015

É. PRIOUX, *Poetic depictions of ancient dactyliothecae*, in *Museum archetypes and collecting in the ancient world*, ed. by M. Wellington Gahtan and D. Pegazzano, Boston-Leiden 2015, 57-71.

QUACK 2001

J. F. QUACK, *Zum ersten astrologischen Lapidar in Steinbuch des Damigeron und Evax*, *Philologus* 145, 2, 2001, 337-344.

QUENOUILLE-PFROMMER 2009

N. QUENOUILLE-M. PFROMMER, *Dareios in Ketten*, in *"...vor dem Papyrus sind alle gleich!". Papyrologische Beiträge zu Ehren von Bärbel Kramer (P.Kramer)*, hrsg. von R. Eberhardt, H. Kockelmann, S. Pfeiffer, M. Schentuleit, Berlin-New York 2009, 175-185.

QUEYREL 2010

F. QUEYREL, *Ekphrasis et perception alexandrine. La réception des oeuvres d'art à Alexandrie sous les premiers Lagides*, *Antike Kunst* 53, 2010, 23-48.

RECENT ACQUISITIONS 1995

*Recent Acquisitions. A Selection: 1994-1995*, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 53, 2, 1995.

RECENT ACQUISITIONS 1996

*Recent Acquisitions, A Selection: 1995-1996*, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 54, 2.

REYNOLDS 1983

*Texts and transmission. A survey of the Latin Classics*, ed. by L. D. REYNOLDS, Oxford, 1983.

RICHTER 1921

G. M. A. RICHTER, *Classical accessions. II. Jewelry*, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* 16, 3,

- 1921, 55-60.
- RICHTER 1951  
G. M. A. RICHTER, *Aspasios I and II*, in *Studies presented to David Moore Robinson on his seventieth birthday*, ed. by G. E. Mylonas, Vol. I, St. Louis 1951, 720-723, tavv. 85-96.
- RICHTER 1956  
G. M. A. RICHTER, *Catalogue of engraved gems Greek, Etruscan and Roman (Metropolitan Museum of Art, New York)*, Roma 1956.
- RICHTER 1968  
G. M. A. RICHTER, *The engraved gems of the Greeks, Etruscans and Romans*, Vol. I, *Engraved gems of the Greeks and the Etruscans. A history of Greek art in miniature*, London 1968.
- RICHTER 1971  
G. M. A. RICHTER, *The engraved gems of the Greeks, Etruscans and Romans*, Vol. II, *Engraved gems of the Romans. A supplement to the history of Roman art*, London 1971.
- RICHTER 1973-1974  
G. M. A. RICHTER, *Inscriptions on engraved gems of the Roman period and some modern or problematical representations*, ArchClass 25-26, 1973-1974, 631-638.
- RIDDLE 1980  
J. M. RIDDLE, *Dioscorides*, in *Catalogus translationum et commentariorum. Mediaeval and Renaissance Latin translations and commentaries. Annotated lists and guides*, editor in chief F. E. Cranz, associate editor P. O. Kristeller, Vol. IV, 1, Washington 1980, 1-143.
- RIDDLE 1985  
J. M. RIDDLE, *Dioscorides on pharmacy and medicine*, Austin 1985.
- ROBERTS 1989  
M. ROBERTS, *The jeweled style. Poetry and poetics in late antiquity*, Ithaca 1989.
- RONCORONI 1982  
A. RONCORONI, *Plinio tardoantico*, in ATTI COMO 1982, 151-168.
- RONDOT 2001  
V. RONDOT, *Le dieu à la bipenne, c'est Lycurgue*, REgypt 52, 2001, 219-236.
- ROSATI 1987  
G. ROSATI, *Gellio, Servio e il colore di un diaspro (Verg. IV 261)*, Maia 39, 1987, 139-141.
- ROSATI 1997  
G. ROSATI, *Profumo di terra. Valori e simboli dell'immaginario romano*, in *Profumi di Arabia, Atti del convegno internazionale, Pisa, 19-21 ottobre 1995*, a cura di A. Avanzini, Roma 1997, 515-528.
- ROTILI 2007  
M. ROTILI, *L'ambra fra tarda antichità e alto Medioevo*, in NAVA-SALERNO 2007, 290-294.
- ROUVERET 1987  
A. ROUVERET, «*Toute la mémoire du monde*». *La notion de collection dans la NH de Pline*, Helmantica 38, 1987, 115-133.

ROUVERET 1989

A. ROUVERET, *Histoire et imaginaire de la peinture ancienne (5<sup>e</sup> siècle av. J.-C.-1<sup>er</sup> siècle ap. J.-C.)*, Roma 1989.

ROUVERET 1995

A. ROUVERET, *Artistes, collectionneurs et antiquaires. L'histoire de l'art dans l'encyclopédie plinienne*, in *Historie de l'histoire de l'art*, Vol. I, *De l'Antiquité au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris 1995, 49-64.

ROUVERET 2007

A. ROUVERET, *Ce que Pline l'Ancien dit de la peinture grecque. Histoire de l'art ou éloge de Rome?* CRAI 151, 2, 2007, 619-632.

ROUVERET-DUBEL-NAAS 2006

*Couleurs et matières dans l'Antiquité. Textes, techniques et pratiques*, études réunies par A. ROUVERET-S. DUBEL-V. NAAS, Paris 2006.

RUSSO 1999

S. RUSSO, *I gioielli nei papiri di età greco-romana*, Firenze 1999.

RUSSO 2009

G. RUSSO, *Due note al nuovo Posidippo (P. Mil. Vogl. VIII 309)*, Eikasmos 20, 2009, 187-194.

SALARI 2006

L. SALARI, *Mosaico nilotico di Palestrina: animali reali o fantastici? Archeozoologia di una produzione artistica di età ellenistica*, Palestrina 2006.

SALLMANN 1986

K. SALLMANN, *La responsabilité de l'homme face à la nature*, *Helmantica* 37, 1986, 251-266.

SANTORELLI 2013

Giovenale, *Satira V*, introduzione, traduzione e commento di B. SANTORELLI, Berlin-Boston, 2013.

SASSI 1994

M. M. SASSI, *Una percezione imperfetta? I Greci e la definizione dei colori*, *L'immagine riflessa* 2, 1994, 281-302.

SASSI 2001

M. M. SASSI, *The science of man in ancient Greece* (trad. di *La scienza dell'uomo nella Grecia antica*, Torino 1988, a cura di P. Tucker), Chicago 2001.

SASSI 2003

M. M. SASSI, *Il problema della definizione antica del colore, fra storia e antropologia*, in *I colori nel mondo antico. Esperienze linguistiche e quadri simbolici*, *Atti della Giornata di studio, Siena, 28 marzo 2001*, a cura di S. Beta e M. M. Sassi, Roma 2003, 9-23.

SASSI 2009

M. M. SASSI, *Entre corps et lumière: réflexions antiques sur la nature de la couleur*, in *L'Antiquité en couleurs. Catégories, pratiques, représentations*, textes réunis par M. Carastro, Grenoble 2009, 277-300.

SASSI 2014

M. M. SASSI, *Sul colore dell'oro*, in *Aurum. Funzioni e simbologie dell'oro nelle culture del Mediterraneo antico*, a cura di M. Tortorelli Ghidini, Roma 2014, 349-359.

SAURON 2000

G. SAURON, *L'histoire végétalisée. Ornement et politique à Rome*, Paris 2000.

SCAMUZZI 1965

U. SCAMUZZI, *La Mummia di Grottarossa*, *Aegyptus* 45, 1965, 74-83.

SCHAMP 1981a

J. SCHAMP, *L'examètre du Lapidaire orphique. Pour une étude métrique des «Orphica»*, *RPh* 55, 1, 1981, 73-90.

SCHAMP 1981b

J. SCHAMP, *Entre Hermès et Zoroastre. Observations sur la datation traditionnelle du lapidaire orphique*, *AC*, 50, 1, 1981, 721-732.

SCHAMP 1981c

J. SCHAMP, *Apollon prophète par la pierre*, *RPh* 59, 1, 1981, 29-49.

SCHLÜTER-PLATZ HORSTER-ZAZOFF 1975

*Antiken Gemmen in Deutschen Sammlungen*, Vol. IV, Hannover, Kestner-Museum-Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe, bearb. von M. SCHLÜTER-G. PLATZ HORSTER-P. ZAZOFF, Wiesbaden 1975.

SCHMELING 2011

*A commentary on the Satyricon of Petronius*, by G. SCHMELING, with the collaboration of A. Setaioli, Oxford 2011.

SCHOFF 1912

*The periplus of the Erythraean sea. Travel and trade in the Indian Ocean by a merchant of the first century*, translated and annotated by W. H. SCHOFF, New York 1912.

SCHRÖDER 2004

S. SCHRÖDER, *Skeptische Überlegungen zum Mailänder Epigrammpapyrus (P. Mil. Vogl. VIII 309)*, *ZPE* 148, 2004, 29-73.

SCHRÖDER 2008

S. SCHRÖDER, *Zu Posidipps Pharos-Gedicht und einigen Epigrammen auf dem Mailänder Papyrus*, *ZPE* 165, 2008, 40-48.

SCHUR 2004

D. SCHUR, *A garland of stones, Hellenistic Lithika as reflections on poetic transformations*, in ACOSTA HUGHES-KOSMETATOU-BAUMBACH 2004, 118-122.

SCOTT 1991

A. SCOTT, *Origen's use of Xenocrates of Ephesus*, *VChr* 45, 3, 199, 278-285.

SEBESTA 1994a

J. L. SEBESTA, *Symbolism in the costume of the Roman woman*, in SEBESTA-BONFANTE 1994, 46-



53.

SEBESTA 1994b

J. L. SEBESTA, *Tunica ralla, tunica spissa. The colors and textiles of Roman costume*, in SEBESTA-BONFANTE 1994, 65-76.

SEBESTA-BONFANTE 1994

*The world of Roman costume*, ed. by J. L. SEBESTA and L. BONFANTE, Madison 1994.

SENA CHIESA 1989a

G. SENA CHIESA, *Opus et materia. Pietre, serie iconografiche e variazioni di gusto nella glittica di età romana*, *Pact* 23, 1989, 281-299.

SENA CHIESA 1989b

G. SENA CHIESA, *Lusso. Arte e propaganda politica nella glittica aquileiese tra tarda repubblica e principato augusteo*, in *Aquileia repubblicana e imperiale*, *AAAd* XXXV, Udine 1989, 263-280.

SENA CHIESA 2002a

*Gemme. Dalla corte imperiale alla corte celeste*, a cura di G. SENA CHIESA, Milano 2002.

SENA CHIESA 2002b

G. SENA CHIESA, *Ottaviano capoparte. Simboli politici in Roma nella produzione glittica della fine della repubblica e del principato augusteo*, in *Λόγιος άνήρ. Studi di antichità in memoria di Mario Attilio Levi*, a cura di P. G. Michelotto, Milano 2002, 395-424.

SENA CHIESA 2002c

G. SENA CHIESA, *Introduzione. Il prestigio dell'antico e il riuso glittico tra IV e X secolo*, in SENA CHIESA 2002a, 1-16.

SENA CHIESA 2003

G. SENA CHIESA, *Arte e prestigio nella glittica di età romana*, in *Cristalli e gemme. Realtà fisica e immaginario, simbologia, tecniche e arte*, a cura di B. Zanettin, Venezia 2003, 387-421.

SENA CHIESA 2011

G. SENA CHIESA, *Myth revisited. The re-use of mythological cameos and intaglios in late antiquity and the early Middle Ages*, in ENTWISTLE-ADAMS 2011, 229-238.

SENA CHIESA-FACCHINI 1985

G. SENA CHIESA-G. M. FACCHINI, *Gemme romane di età imperiale. Produzione, commerci, committenze*, *ANRW* II, 12, 3, Berlin-New York 1985, 3-31.

SENS 2005

A. SENS, *The art of poetry and the poetry of art. The unity and poetics of Posidippus' statue-poems*, in GUTZWILLER 2005a, 206-225.

SENS 2011

*Asclepiades of Samos, Epigrams and fragments*, ed. with translation and commentary by A. SENS, Oxford 2011.

SERBAT 1973

G. SERBAT, *La référence comme indice de distance dans l'énoncé de Pline l'Ancien*, *Rph* 47, 1973,

38-49.

SETTIS 1986

S. SETTIS, *Continuità, distanza, conoscenza. Tre usi dell'antico*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana. Dalla tradizione all'archeologia*, a cura di S. Settis, Vol. III, Torino 1986, 375-486.

SETTIS 1989

S. SETTIS, *Un'arte al plurale. L'impero romano, i Greci e i posteri*, in *Storia di Roma*, Vol. IV, *Caratteri e morfologie*, a cura di E. Gabba e A. Schiavone, Torino 1989, 827-878 con 24 tavole.

SETTIS 1993

S. SETTIS, *La trattatistica delle arti figurative*, in *Lo spazio letterario della Grecia antica*, Vol. I, *La produzione e la circolazione del testo*, Tomo II, *L'Ellenismo*, Roma 1993, 469-498.

SISTAKOU 2007

E. SISTAKOU, *Glossing Homer. Homeric exegesis in early third century epigram*, in BING-BRUSS 2007, 391-408.

SMITH 1979

M. SMITH, *Relations between magical papyri and magical gems*, in *Actes du XV<sup>e</sup> Congrès international de papyrologie*, Vol. III. *Problèmes généraux. Papyrologie littéraire*, éd. par J. Bingen et G. Nachtergaele, Bruxelles 1979, 129-136.

SMITH 2004

M. SMITH, *Elusive stones. Reading Posidippus' Lithika through technical writing on stones*, in ACOSTA HUGES-KOSMETATOU-BAUMBACH 2004, 105-117.

SOLDEVILA 2006

Martial, *Book IV. A commentary*, by R. M. SOLDEVILA, Leiden 2006.

SOTIRA 2011

L. SOTIRA, *Materiali e tecniche dei mosaici parietali (V-XII secolo)*, in C. Rizzardi, *Il mosaico a Ravenna. Ideologia e arte*, con contributi di L. Kniffitz, L. Sotira, B. Vernia, Bologna 2011, 199-212.

SPIER 1991

J. SPIER, *Two Hellenistic gems rediscovered*, AK 34, 1991, 91-96.

SPIER 1992

J. SPIER, *Ancient gems and finger rings. Catalogue of the collections*, Malibu 1992.

SPIER 2007

J. SPIER, *Late antique and early christian gems*, Wiesbaden 2007.

SPIER 2011

J. SPIER, *Late antique and early christian gems. Some unpublished examples*, in ENTWISTLE-ADAMS 2011, 193-207.

SPIER 2012

J. SPIER, *Byzantium and the West. Jewelry in the first millennium*, London 2012.

SQUIRE 2010

- M. SQUIRE, *Making Myron's cow moo? Ecphrastic epigram and the poetics of simulation*, *AJPh* 131, 4, 2010, 589-634.
- SQUIRE 2011
- M. J. SQUIRE, *The Iliad in a nutshell. Visualizing epic on the Tabulae Iliacae*, Oxford-New York 2011.
- SQUIRE 2013
- M. SQUIRE, «Ars» in their «I»s. *Authority and authorship in Graeco-Roman visual culture*, in MARMODORO-HILL 2013, 357-414.
- SQUIRE 2015a
- M. SQUIRE, *Conceptualizing the (Visual) "Arts"*, in *A companion to ancient aesthetics*, ed. by P. Destrée and P. Murray, Chichester 2015, 307-326.
- SQUIRE 2015b
- M. SQUIRE, *Roman art and the artist*, in *A companion to Roman art*, ed. by B. E. Borg, Chichester 2015, 172-194.
- STEINER 2015
- D. STEINER, *Greek and Roman theories of art*, in MARCONI 2015, 21-40.
- STEPHENS-OBBINK 2004
- S. A. STEPHENS-D. D. OBBINK, *The manuscript. Posidippus on papyrus*, in ACOSTA-HUGHES-KOSMETATOU-BAUMBACH 2004, 9-15.
- STERN 1997
- E. M. STERN, *Glass and rock crystal. A multifaceted relationship*, *JRA* 10, 1997, 192-206.
- STEWART 1993
- A. F. STEWART, *Faces of power. Alexander's image and Hellenistic politics*, Berkeley 1993.
- STEWART 2005
- A. STEWART, *Posidippus and the truth in sculpture*, in GUTZWILLER 2005a, 183-205.
- STEWART 2008
- P. STEWART, *The social history of Roman art*, Cambridge 2008.
- STOLZ 2006
- Y. STOLZ, *Eine kaiserliche Insignie? Der Juwelenkragen aus dem so genannten Schatzfund von Assiût*, *JRGZ* 53, 2006, 521-577.
- STOLZ 2010
- Y. STOLZ, *The evidence for jewellery production in Constantinople in the early byzantine period*, in ENTWISTLE-ADAMS 2010, 33-39.
- STOUT 1994
- A. M. STOUT, *Jewelry as a symbol of status in the Roman empire*, in SEBESTA-BONFANTE 1994, 77-100.
- STROCKA 2007
- V. M. STROCKA, *Poseidippos von Pella und die Anfänge der griechischen*

- Kunstgeschichtsschreibung*, Klio 89, 2007, 332-345.
- SYDENHAM 1952  
E. A. SYDENHAM, *The coinage of the Roman republic*, London 1952.
- TAMMARO 2002  
V. TAMMARO, *Posidipp. P. Mil. Vogl. VIII 309, c. II 23s. = 12,1s. A.-B*, Eikasmos 13, 2002, 181.
- TAMMARO 2010  
V. TAMMARO, *Brevi note posidippee*, Eikasmos 21, 2010, 217-219.
- TANNER 2006  
J. TANNER, *The invention of art history in ancient Greece*, Cambridge 2006.
- TASSINARI 2008  
G. TASSINARI, *La produzione glittica a Roma. La questione delle officine nel mondo romano in epoca imperiale*, RStudLig 74, 2008, 251-317.
- TEDESCHI 2013  
C. TEDESCHI, *Mosaics and materials. Mosaics from the 5<sup>th</sup> and 6<sup>th</sup> centuries in Ravenna and Poreč*, in ENTWISTLE-JAMES 2013, 60-69.
- TERRY 2013  
A. TERRY, *'To beautify small things': Minutiae and majesty in the mosaics of Parentium*, in ENTWISTLE-JAMES 2013, 199-206.
- THORESEN 2011  
L. THORESEN, *A case study on gemstone origins. Chrysothrix, a group of Roman magical gems*, in ENTWISTLE-ADAMS 2011, 4-9.
- THORESEN 2017  
L. THORESEN, *Archaeogemmology and ancient literary sources on gems and their origins*, in *Gemstones in the first millennium AD. Mines, trade, workshops and symbolism, International Conference, October 20<sup>th</sup>-22<sup>nd</sup>, 2015, Römisch-Germanisches Zentralmuseum, Mainz 2017*, 157-217.
- THORNTON 1988  
B. THORNTON, *A note on Vergil Eclogue 4.42-45*, AJPh 109, 1988, 226-228.
- TODD LEE 2005  
*Apuleius' Florida. A commentary*, by B. TODD LEE, New York 2005.
- TOMEI 2011  
M. A. TOMEI, *Nerone sul Palatino*, in *Nerone*, a cura di M. A. Tomei e R. Rea, catalogo della mostra (Roma, Colosseo, Curia Iulia e Tempio di Romolo al Foro Romano, Criptoportico neroniano, "Domus Tiberiana", Museo Palatino, Vigna Barberini, Coenatio Rotunda, 12 aprile-18 settembre 2011), Milano 2011, 118-135.
- TORESELLA 1994  
S. TORESELLA, *Dioscoride Pedanio*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, Vol. V, Roma 1994, 655-663.

TOSO 2007

S. TOSO, *Fabulae graecae. Miti greci nelle gemme romane del I secolo a. C.*, Roma 2007.

TOUCHETTE 2015

L. TOUCHETTE, *Archaism and eclecticism*, in *The Oxford handbook of Roman sculpture*, ed. by E. A. Friedland and M. Grunow Sobocinski, with E. K. Gazda, New York 2015, 292-306.

TOYNBEE 1951

J. M. C. TOYNBEE, *Some notes on artists in the Roman world*, Bruxelles 1951.

TRESSAUD-VICKERS 2007

A. TRESSAUD – M. VICKERS, *Ancient myrrhine ware and its glass evocations*, *Journal of glass studies* 49, 2007, 143-152.

TRILLING 1998

J. TRILLING, *The image not made by hands and the Byzantine way of seeing*, in *The holy face and the paradox of representation: papers from a colloquium held at the Bibliotheca Hertziana, Rome and the Villa Spelman, Florence, 1996*, ed. by H. L. Kessler and G. Wolf, Bologna 1998, 109-128.

TRINQUIER 2002

J. TRINQUIER, «*Confusis oculis prosunt uirentia*» (Sénèque, *De ira*, 3, 9, 2). *Les vertus magiques et hygiéniques du vert dans l'Antiquité*, in *Couleurs et vision dans l'Antiquité classique*, sous la direction de L. Villard, Mont-Saint-Aignan 2002, 97-128.

TRINQUIER 2006

J. TRINQUIER, «*Quid de pratorum uiriditate... plura dicam?*» (Cicéron, «*De Senectute*», 57). *Les couleurs du paysage dans la littérature latine, de Lucrèce à l'époque flavienne*, in ROUVERET-DUBEL-NAAS 2006, 213-259.

TRINQUIER 2007

J. TRINQUIER, *La partie éthiopienne de la mosaïque Barberini. Une proposition de lecture*, in *Images et modernité Hellénistiques, Appropriation et représentation du monde d'Alexandre à César*, textes réunis par F.-H. Massa Pairault et G. Sauron, Roma 2007, 23-60.

TSAGALIS 2013

C. TSAGALIS, *The rock of Ajax. Posidippus 19.9 A-B*, *Lexis* 31, 2013, 238-247.

ULLMANN 2016

M. ULLMANN, *Das Steinbuch des Xenokrates von Ephesos*, in *Aufsätze zur arabischen Rezeption der griechischen Medizin und Naturwissenschaft*, hrsg. von R. Arnzen, Boston-Berlin 2016, 387-404 (da *Medizinhistorisches Journal* 8, 1973, 59-76).

VATIN-BRUNEAU 1966

C. VATIN-P. BRUNEAU, *Lycurgue et Ambrosia sur une nouvelle mosaïque de Délos*, *BCH*, 90, 2, 1966, 391-427.

VATTIONI 1985-1986

F. VATTIONI, *I matematici caldei di Strabone*, *AION(filol)* 7-8, 1985-1986, 123-134.

VERDIÈRE 1969

- R. VERDIÈRE, *Notes critiques sur Martial*, ACD 5, 1969, 105-110.
- VICKERS 1996
- M. J. VICKERS, *Rock crystal. The key to cut glass and diatreta in Persia and Rome*, JRA 9, 1996, 48-65.
- VILLARD-VILLARD 1990
- L. VILLARD-F. VILLARD, *Hyakinthos*, in *Lexicon iconographicum mythologiae classicae (LIMC)*, Vol. V, 1, Zürich-München 1990, 546-550.
- VIVIERS 2002
- D. VIVIERS, *Le bouclier signé du Trésor de Siphnos à Delphes: «régions stylistiques» et ateliers itinérants ou la sculpture archaïque face aux lois du marché*, in *Identités et cultures dans le monde méditerranéen antique. En l'honneur de Francis Croissant*, études réunies par C. Müller et F. Prost, Paris 2002, 53-85.
- VIVIERS 2006
- D. VIVIERS, *Signer une œuvre en Grèce ancienne: pourquoi? pour qui?*, in *Les clients de la céramique grecque. Actes du colloque de l'Académie des inscriptions et belles-lettres, Paris, 30-31 janvier 2004*, éd. par J. de La Genière, Paris 2006, 141-154 e 251-253.
- VOELKE VISCARDI 2001
- G. VOELKE VISCARDI, *Les gemmes dans l'Histoire Naturelle de Pline l'Ancien. Discours et modes de fonctionnement de l'univers*, MH 58, 2, 2001, 99-122.
- VOLLENWEIDER 1966
- M. L. VOLLENWEIDER, *Die Steinschneidekunst und ihre Künstler in spätrepublikanischer und augusteischer Zeit*, Tübingen 1966.
- VOLLENWEIDER 1972-1974
- M. L. VOLLENWEIDER, *Die Porträtgemmen der römischen Republik*, 2 Voll., Mainz am Rhein 1972.
- VOLLKOMMER 2015
- R. VOLLKOMMER, *Greek and Roman artists*, in MARCONI 2015, 107-135.
- WAEGEMAN 1987
- M. WAEGEMAN, *Amulet and alphabet. Magical amulets in the first book of Cyranides*, Amsterdam 1987.
- WAGNER 2008
- C. WAGNER, *A picture-book of Antiquity. The neoclassical gem collection of Prince Poniatowski*, in *Congreso Internacional «Imagines». La Antigüedad en las artes escénicas y visuales. Logroño 22-24 de Octubre de 2007 = International Conference «Imagines». The reception of Antiquity in performing and visual arts*, ed. P. Castillo, Logroño 2008, 565-572.
- WALKER-BIERBRIER 1997
- Fayum. Misteriosi volti dall'Egitto*, a cura di S. WALKER-M. BIERBRIER, catalogo della mostra (Roma, Fondazione Memmo, 22 ottobre 1997-28 febbraio 1998), Milano 1997.
- WALLACE HADRILL 1990

- A. WALLACE HADRILL, *Pliny the Elder and man's unnatural history*, G&R 37, 1990, 80-96.
- WALTERS 1926
- H. B. WALTERS, *Catalogue of the engraved gems and cameos, Greek, Etruscan and Roman, in the British Museum*, London 1926.
- WALTON 2001
- S. A. WALTON, *Theophrastus on lyngurium: medieval and early modern lore from the classical lapidary tradition*, *Annals of Science* 58, 2001, 357-379.
- WALTZ-SOURY 1974
- Anthologie Grecque. Anthologie Palatine, Livre IX, 359-827*, texte établi et traduit par P. WALTZ-G. SOURY, Paris 1974.
- WEBSTER 1953
- T. B. L. WEBSTER, *Studies in later Greek comedy*, Manchester 1953.
- WEISS 2007
- Die antiken Gemmen der Sammlung Heinrich Dressel in der Antikensammlung Berlin*, bearb. von C. WEISS, Würzburg 2007.
- WELLMANN 1935
- M. WELLMANN, *Die Stein- und Gemmenbücher der Antike*, in *QGN* 4, 4, 1936, 426-489.
- WEST 1983
- M. L. WEST, *The Orphic poems*, Oxford 1983.
- WHITEHOUSE 1989
- D. WHITEHOUSE, *Roman dichroic glass. Two contemporary descriptions?*, *Journal of glass studies* 31, 1989, 119-121.
- WHITELEY 1999
- J. J. L. WHITELEY, *Philipp von Stosch, Bernard Picart and the Gemmae Antiquae Caelatae*, in *Classicism to Neoclassicism. Essays dedicated to Gertrud Seidmann*, ed. by M. Henig and D. Plantzos, Oxford 1999, 183-190.
- WHITMARSH 1990
- T. WHITMARSH, *Written on the body. Ekphrasis, perception and deception in Heliodorus' Aethiopica*, *Ramus* 31, 1-2, 111-125.
- WILLIAMS 2004
- Martial, *Epigrams, Book two*, ed. with introduction, translation, and commentary by C. A. WILLIAMS, Oxford-New York, 2004.
- WILLIAMS 2010<sup>2</sup>
- C. A. WILLIAMS, *Roman homosexuality*, Oxford-New York 2010<sup>2</sup>.
- WILLIAMS-OGDEN 1994
- D. WILLIAMS-J. OGDEN, *Greek gold. Jewellery of the classical world*, catalogo della mostra, London 1994.
- WIRBELAUER 1937

- K. W. WIRBELAUER, *Antike Lapidarien*, diss. Berlin, Würzburg, 1937.
- WOLFF 2007  
 É. WOLFF, *Les couleurs dans le Satyricon de Pétrone et les Épigrammes de Martial*, in *La couleur, les couleurs, XI<sup>es</sup> entretiens de La Garenne-Lemot*, sous la direction de J. Pigeaud, Rennes 2007, 91-102.
- WOODS 2006  
 D. WOODS, *Pliny, Nero, and the «emerald» (NH 37, 64)*, *Arctos* 40, 2006, 189-196.
- ZAGO 2013  
 M. ZAGO, *Mixis ed enantiosis. L'uso metaforico delle sostanze rituali nelle Ciranidi e oltre, in Ermetismo ed esoterismi. Mondo antico e riflessi contemporanei*, a cura di P. Scarpi e M. Zago, Padova 2013, 67-88.
- ZANKER 2003  
 G. ZANKER, *New light on the literary category of "ekphrastic epigram" in antiquity. The new Posidippus (col. X 7; XI 19 P.Mil.Vogl. VIII 309)*, *ZPE* 143, 2003, 59-62.
- ZANKER 2004  
 G. ZANKER, *Modes of viewing in Hellenistic poetry and art*, Madison 2004.
- ZAZOFF 1983a  
 P. ZAZOFF, *Die antiken Gemmen*, München 1983.
- ZAZOFF 1983b  
 P. ZAZOFF, *Gemmensammler und Gemmenforscher. Von einer noblen Passion zur Wissenschaft*. München 1983.
- ZEHNACKER 1983  
 H. ZEHNACKER, *Pline l'Ancien lecteur d'Ovide et de Sénèque (N.H. XXXIII, 1-3)*, in *Hommages à Robert Schilling*, éd. par H. Zehnacker et G. Hentz, Paris 1983, 437-446.
- ZORODDU 2005  
 D. ZORODDU, *Posidippo miniatore*, *Athenaeum* 93, 2005, 577-596.
- ZWICKEL 2002  
 W. ZWICKEL, *Die Edelsteine im Brustschild des Hohenpriesters und beim himmlischen Jerusalem*, in *Edelsteine in der Bibel*, hrsg. von W. Zwickel, Mainz am Rhein 2002, 50-70.
- ZWIERLEIN DIEHL 1969  
*Antiken Gemmen in Deutschen Sammlungen*, Vol. II, *Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz Antikenabteilung*, Berlin, bearb. von E. ZWIERLEIN DIEHL, München 1969.
- ZWIERLEIN DIEHL 1986  
 E. ZWIERLEIN DIEHL, *Glaspasten im Martin-von-Wagner-Museum der Universität Würzburg*, Vol. I, *Abdrucke von antiken und ausgewählten nachantiken Intagli und Kameen*, München 1986.
- ZWIERLEIN DIEHL 1997  
 E. ZWIERLEIN DIEHL, *"Interpretatio christiana": gems on the "Shrine of the Three Kings" in Cologne*, in *Studies in the History of Art* 54, 1997, Symposium Papers XXXII: *Engraved gems*:



*survivals and revivals*, 62-83.

ZWIERLEIN DIEHL 2005

E. ZWIERLEIN DIEHL, *Gemmen mit Künstlerinschriften*, in *Meisterwerke. Internationales Symposium anlässlich des 150. Geburtstages von Adolf Furtwangler. Freiburg im Breisgau 30. Juni-3. Juli 2003*, hrsg. von V. M. Strocka, München 2005, 321-343.

ZWIERLEIN DIEHL 2007

E. ZWIERLEIN DIEHL, *Antike Gemmen und ihr Nachleben*, Berlin 2007.

ZWIERLEIN DIEHL *in corso di stampa*

E. ZWIERLEIN DIEHL, *Dating Magical Gems*, in *Magical Gems in their Contexts*, ed. by K. Endreffy, Á. M. Nagy and J. Spier, Wiesbaden *in corso di stampa*.



## INDICE DELLE FIGURE



- 1 *Lithospermum officinale* L.
- 2 Collana in oro, smeraldi e madreperle, 100 a. C. - 79 d. C., l. 34, 5 cm, Napoli, Museo Archeologico Nazionale, 113576.
- 3 *Potnia Theron* / Iside “vegetalizzata” dalla Casa della Farnesina, Cubiculum B, età augustea, Roma, Museo Nazionale Romano, Palazzo Massimo alle Terme.
- 4 Testa frammentaria di Tiberio in corniola, 2-14 d. C., 1, 3 x 1, 8 cm, Londra, British Museum, 1865,0712.72.
- 5 Anello in cristallo di rocca con busto femminile, età traianea, 3, 5 x 3, 5 x 1, 5 cm, Roma, Museo dell'Alto Medioevo.
- 6 Ritratto di Isidora, 100-110 d. C., 48 x 36 x 12, 8 cm, Malibu, Getty Villa, 81.AP.42.
- 7 Ritratto di giovane donna, età flavia o traianea, 38, 2 x 20, 5 x 0, 15 cm, Londra, British Museum, EA74706.
- 8 Ritratto di giovane donna, 110-130 d. C., 42, 5 x 23 cm, Edimburgo, National Museum of Scotland, A.1951.160.
- 9 Ritratto di giovane donna, 160-170 d. C., 44, 4 x 16 x 5, 7, Londra, British Museum, EA65346.
- 10 “Crawford Cup”, *kantharos* in fluorite, 50-100 d. C., 9, 7 x 14, 9 cm, ø 10, 7 cm, Londra, British Museum, 1971,0419.1.
- 11 “Tazza Farnese”, *phiale* di agata a bande lavorata a cammeo su entrambe le facce, II-I a. C. (?), ø 20 cm, Napoli, Museo Archeologico Nazionale 27611.
- 12 Coppa di vetro mazzato marrone e bianco a imitazione dell'agata, I secolo a. C. - I secolo d. C., 7, 5 x 18 cm, Malibu, Getty Villa, 72. AF. 37.
- 13 *Skyphos* di cristallo di rocca decorato con tralci di vite, 25 a. C. - 15 d. C., 12 x 15 cm, Napoli, Museo Archeologico Nazionale, 124702.
- 14 *Skyphos* di cristallo di rocca, prima età imperiale, h. 6, 5 cm, ø 10, 3 cm, Köln, Römisch-Germanisches Museum, V 337.

- 15 *Amphoriskos* sfaccettato di cristallo di rocca, 25 a. C. ca., 5, 7 x 3, 6 cm, Malibu, Getty Villa, 83.AN.331.
- 16 Anello d'ambra con busto femminile e tralci vegetali, età traiana, Aquileia, Museo Archeologico Nazionale, 22421.
- 17 Oggetti in ambra dal corredo della Tomba 1 della necropoli di Ulpia Noviomagus, 80-100 d. C., Nimega, Museum Het Valkhof:
- Eros dormiente, 12, 2 x 6, 9 x 3, 5 cm, PDB.1988.1.411.I  
 scatola con testa di Eros, 5, 8 x 5, 3 x 2, 4 cm, PDB.1988.1.411.Ia  
 orso, 4, 3 x 6, 6 x 1, 7 cm, PDB.1988.1.411.Ib  
 pendaglio con coppia di pesci, 7, 1 x 3, 7 x 0, 6 cm, PDB.1988.1.411.Ic  
 anfora, h. 6, 6 cm, ø massimo 2, 9 cm, PDB.1988.1.411.Id  
 due conchiglie, 6 x 7, 5 cm – 4, 5 x 7, 2 cm, PDB.1988.1.411.Ie-f  
 tre conocchie, l. 20 cm – 19, 2 cm – 19, 8 cm, PDB.1988.1.411.Ig-i  
 vago, 2, 4 x 0, 9 cm, PDB.1988.1.411.Ik
- 18 Sardonice con Musa, metà del I secolo a. C., 1, 4 x 0, 6 x 0, 2 cm, Malibu, Getty Villa, 85.AN.370.42.
- 19 Sardonice con Tyche, I-II secolo d. C., 1, 7 x 0, 9 cm, Boston, Museum of Fine Arts, 69.1207.
- 20 Gemma vitrea a bande orizzontali bianche e nere con Eos e Memnon (?), metà del I secolo a. C., 1, 21 x 0, 97 x 0, 25, Berlino, Antikensammlung, FG 702.
- 21 Agata con Eros e farfalla, prima metà del I secolo d. C., 1, 5 x 1, 1 x 0, 4 cm, Malibu, Getty Villa, 84.AN.1.36.
- 22 Sardonice con profilo maschile e uccelli, 1, 1 x 1 x 0, 2 cm, Berlino, Antikensammlung, FG6540.
- 23 Niccolo con Zeus in trono in anello d'oro, I secolo d. C., 1, 21 x 0, 88 cm, Berlino, Antikensammlung, Misc. 11.863,78.
- 24 "Sigillo di Nerone", corniola con Apollo e Marsia, 30 a. C. ca., 4 x 3, 4 cm, Napoli, Museo Archeologico Nazionale, 26051.

- 25 Corniola firmata ΦΕΛΙΞ ΕΠΟΙΕΙ con Odisseo e Diomede, iscrizione di possesso ΚΑΛΠΟΥΡΝΙΟΥ ΚΕΟΥΗΡΟΥ, 2, 6 x 3, 5 x 0, 3 cm, 25 a. C. - 25 d. C., Oxford, Ashmolean Museum, AN1966.1808.
- 26 Sardonice con Eracle, I secolo a. C., 1, 4 cm, Boston, Museum of Fine Arts, 27.745.
- 27 Gemma vitrea verde, blu e bianca con tracce di foglia d'oro con Achille e Chirone in anello di bronzo, seconda metà del I secolo a. C., 1, 6 x 1, 1 cm, Malibu, Getty Villa, 85.AN.370.83.
- 28 Granato con busto di Roma in anello d'oro, I secolo a. C., 1, 43 x 1, 19 cm, Berlino, Antikensammlung, Misc. 30 219.
- 29 a-b Calcedonio con inclusioni di diaspro giallo con toro, 400 a. C. ca., 2, 3 x 1, 94 x 0, 95 cm, Berlino, Antikensammlung, FG 310.
- 30 Pendente in oro e smalto con Atena Parthenos, 400-350 a. C., 18 x 7 cm, San Pietroburgo, Hermitage, KO 5.
- 31 Catena d'oro e granato con "nodo di Eracle" intarsiato in granato, terzo quarto del III secolo a. C., l. 108 cm, Berlino, Antikensammlung, 1980.17.
- 32 Diadema in lamina d'oro e granati con "nodo di Eracle", 300-250 a. C., l. bande 19 cm, elemento centrale 6, 6 x 2, 7 cm, New York, Metropolitan Museum of Art, 58.11.5.
- 33 Bracciale d'oro e granato con serpenti e "nodo di Eracle", III-II secolo a. C., 11, 5 cm, Pforzheim, Schmuckmuseum.
- 34 Orecchini d'oro con gemme naturali e vitree, III-II secolo a. C., 7 x 1, 6 cm, New York, Metropolitan Museum of Art, 1995.539.11a-b.
- 35 Collana con pendente a forma di farfalla in oro, zaffiri e granati, l. 32, 1 cm, I-II secolo d. C., Londra, British Museum, 1872,0604.670.
- 36 Anello d'oro con due diamanti, III secolo d. C., ø 2, 2 cm, Londra, British Museum 1917,0501.790.
- 37 Collana in oro e berilli dal corredo di Crepereia Tryphaena, seconda metà del II secolo d. C., l. 32, 6 cm, Roma, Musei Capitolini, Centrale Montemartini, AC 468.

- 38** Collana in oro, agata, smeraldi, corniole e granato, I secolo d. C., l. 34, 3 cm, New York, Metropolitan Museum of Art, 95.16.13.
- 39** Oplontis, Villa A (c. d. Villa di Poppea), Triclinio 14, metà del I secolo a. C.
- 40** Boscoreale, Villa di Publius Fannius Synistor, Cubiculum M, metà del I secolo a. C., New York, Metropolitan Museum of Art, 03.14.13a-g.
- 41** Oplontis, Villa A (c. d. Villa di Poppea), Triclinio 14, metà del I secolo a. C.: particolare.
- 42** Boscoreale, Villa di Publius Fannius Synistor, Cubiculum M, metà del I secolo a. C., New York, Metropolitan Museum of Art, 03.14.13a-g: particolare.
- 43 a-d** Oplontis, Villa A (c. d. Villa di Poppea), Triclinio 14, metà del I secolo a. C.: particolari.
- 44-46** Decorazioni in rame dorato e gemme dagli Horti Lamiani, I secolo d. C., Roma, Musei Capitolini.
- 47** Decorazione in rame dorato e peridoto dagli Horti Lamiani, I secolo d. C., Roma, Musei Capitolini.
- 48** Roma, Palatino, Casa di Augusto, cubiculum superiore, 30 a. C. ca.: particolare.
- 49** Oplontis, Villa A (c. d. Villa di Poppea), peristilio presso la piscina, metà del I secolo a. C.: particolare.
- 50-51** Roma, Palatino, Domus Transitoria, ninfeo ("Bagni di Livia"), ambiente A 4, volta e lunetta, Roma, Museo Palatino, 381404, 381405 e 381406.
- 52** Gemme vitree incastonate in supporti di bronzo, Roma, Museo Palatino.
- 53** Roma, Palatino, Domus Transitoria, ninfeo ("Bagni di Livia"), ambiente A 5, volta.
- 54** Roma, Palatino, Domus Transitoria, ninfeo ("Bagni di Livia"), ambiente A 4, volta, Roma, Museo Palatino, 381404: particolare.
- 55** Mosaico nilotico, fine II secolo a. C., 431 x 585 cm, Palestrina, Museo Archeologico Nazionale.



- 56 Mosaico nilotico, fine II secolo a. C., 431 x 585 cm, Palestrina, Museo Archeologico Nazionale: particolare.
- 57-58 Mosaico nilotico, fine II secolo a. C., 431 x 585 cm, Palestrina, Museo Archeologico Nazionale: particolari.
- 59 Cammeo firmato ΤΡΥΦΩΝ ΕΠΟΙΕΙ con nozze di Eros e Psiche, tarda età repubblicana o prima età imperiale, 3,7 x 4,5 x 0,6 cm, Boston, Museum of Fine Arts, 99. 101.
- 60 Corniola firmata ΔΙΟΣΚΟΥΡΙΔΟΥ con Achille, 2,37 x 1,68 cm, Napoli, Museo Archeologico Nazionale, 254.
- 61 Agata con Ottaviano come Hermes ("Ionides Octavian"), 35-27 a. C., 2,9 x 6 x 4,5 cm, Londra, British Museum, 2001, 0301.1.
- 62 Diaspro rosso firmato ΑΣΠΑΣΙΟΥ con busto di Atena Parthenos, 3,5 x 2,8 cm, Roma, Museo Nazionale Romano, Palazzo Massimo alle Terme, 52382.
- 63 Corniole intagliate dal Jeweller's Hoard di Snettisham (Norfolk), metà del II secolo d. C., Londra, British Museum.
- 64 Lapislazzuli con busto di Perseo di Macedonia, II secolo a. C., 1,7 x 1,6 cm, Londra, British Museum, 1867, 0507. 545.
- 65 Ciondolo in lapislazzuli montato in oro a forma di *amphoriskos*, 330-300 a. C., h. 2,4 cm, Boston, Museum of fine Arts, 01.8169.
- 66 Corniola frammentaria con Pegaso, I secolo d. C., 0,94 x 0,83 x 0,21 cm, Hannover, Museum August Kestner, K 1179.
- 67 Pisside, *Pecten Iacobaeus* e argento, prima metà del II secolo a. C., h. 4,3 cm, Ø 10 cm, Taranto, Museo Archeologico Nazionale, 50. 686.
- 68 Teca in forma di conchiglia, argento con dorature a caldo, ultimo quarto del III secolo a. C., h. massima 4 cm, l. massima 16 cm, Taranto, Museo Archeologico Nazionale, 22. 429-430.
- 69 Scaraboide di corniola con cavaliere che incalza due guerrieri sul carro (sul rovescio, cane seduto), IV secolo a. C., 2,4 x 1,8 cm, Londra, British Museum, 1911,0415.1.

- 70** Calcedonio verde con scena pastorale, tardo I secolo a. C., 1, 5 x 1, 1 x 0, 3 cm, Malibu, Getty Villa, 85.AN.370.50.
- 71 a-b** Corniola con animali (gemma e impressione), fine I secolo a. C., 1, 7 x 1, 3 x 0, 25 cm, Cambridge, Fitzwilliam Museum, CG 224.
- 72** Ametista con Methe, 1, 9 x 1, 4 cm, Parigi, BnF, Cabinet des Médailles, 58.1432bis.
- 73** Ametista con busto di Dioniso (impressione), I-II secolo d. C., h. 2, 1 cm, New York, Metropolitan Museum of Art, 49.21.1.
- 74** *Bianco e nero antico* dalle cave di Aubert (Pirenei).
- 75** “Coppa di Licurgo”, vetro dicroico, IV secolo d. C., h. 15, 8 cm, Ø 13, 2 cm, Londra, British Museum, 1958,1202.1.
- 76** Calcedonio verde con Chnoubis e iscrizione XNOYMIΣ, sul retro SSS, 100-250 d. C., 1, 5 x 1, 2 cm, Malibu, Getty Villa, 83.AN.437.54.
- 77** Ematite con utero e chiave, sul retro iscrizioni magiche, III secolo d. C., 1, 8 x 1, 3 x 0, 2 cm, Londra, British Museum, OA.10012.
- 78** Diaspro giallo con scorpione, sul retro iscrizioni magiche, 100-250 d. C., 1, 5 x 1, 1 x 0, 3 cm, Malibu, Getty Villa, 85.AN.370.32.
- 79** Niccolo con Perseo in volo, sul retro iscrizione magica contro la gotta, II-III secolo d. C., 1, 6 x 1, 3 cm, San Pietroburgo, Hermitage, ΓΡ-21714.
- 80** Ematite con demone leontocefalo e iscrizione che invita Tantalos a bere il sangue, II-IV secolo d. C., 2, 6 x 1, 2 cm, Malibu, Getty Villa, 83.AN.437.50.
- 81 a-b** Diaspro rosso con Onfale e, sul retro, asino e formule magiche, 1, 2 x 0, 6 x 0, 3 cm, Oslo, Kulturhistorisk Museum, C41197.
- 82** Diaspro rosso con Eracle che strozza il leone di Nemea, sul retro formule magiche, III secolo d. C., h. 1, 8 cm, Londra, British Museum, 1986,0501.81.
- 83 a-b** Lapislazzuli con Afrodite *anadyomene*, sul retro ΑΡΩΡΙΦΡΑΣΙΣ, III secolo d. C., 1, 2 x 0, 9 x 0,

2, Londra, British Museum, 1986,0501.141.

- 84** Ravenna, Basilica di San Vitale, mosaico con Giustiniano e la sua corte, prima metà del VI secolo.
- 85** Ravenna, Basilica di San Vitale, mosaico con Teodora e la sua corte, prima metà del VI secolo.
- 86** Collare con pendenti, oro, zaffiri, smeraldi, ametiste e perle, V-VI secolo, ø 23 cm, l. 58 cm, Berlino, Antikensammlung, 30219, 505.
- 87** Ravenna, Basilica di San Vitale, mosaico con Giustiniano e la sua corte, prima metà del VI secolo: particolare.
- 88** Roma, Basilica di Sant'Agnesse fuori le mura, mosaico absidale con Agnese, prima metà del VII secolo.
- 89** Ravenna, Basilica di Sant'Apollinare in Classe, mosaico absidale con croce gemmata, prima metà del VI secolo.
- 90** "Dama di Cartagine", mosaico, V-VI secolo, 108 x 102 cm, Cartagine, Museo Nazionale.
- 91** Ravenna, Basilica di San Vitale, arco trionfale, mosaico con Gerusalemme celeste, prima metà del VI secolo.
- 92** Roma, Santa Maria Maggiore, arco trionfale, mosaico con Gerusalemme celeste, prima metà del V secolo.
- 93** Ravenna, Basilica di San Vitale, mosaico con Teodora e la sua corte, prima metà del VI secolo: particolare.
- 94** Berillo acquamarina firmato EYΘΔΟΣ ΕΠΟΙΕΙ con ritratto di Giulia figlia di Tito in montatura d'oro con perle e zaffiri, 80-91 d. C. (intaglio) - età carolingia (montatura), 5 x 3, 7 cm, Parigi, BnF, Cabinet des Médailles, 2089.
- 95** "Cammeo dei Tolomei", sardonice, III secolo a. C., 11, 5 x 11, 3 cm, Vienna, Kunsthistorisches Museum, Antikensammlung IXa 81.
- 96** *Dreikönigenschrein*, 1180-1225, 110 x 153 x 220 cm, Colonia, Cattedrale.

- 97** *Idolatria*, 1210 ca., Parigi, Cattedrale di Notre-Dame, portale centrale.
- 98** Ravenna, Basilica di San Vitale, monaco in preghiera, marmo proconnesio, prima metà del VI secolo.
- 99** Antonio Tempesta (attr.), *Lapidazione di Santo Stefano*, olio su breccia gialla, 1580-1600, 37, 4 x 53 cm, collezione privata.
- 100** *Latona e i contadini della Licia*, olio su lapislazzuli, prima metà del XVII secolo, 23 x 33 cm, Firenze, Opificio delle pietre dure.

**TAVOLE**





Fig. 1



Fig. 2

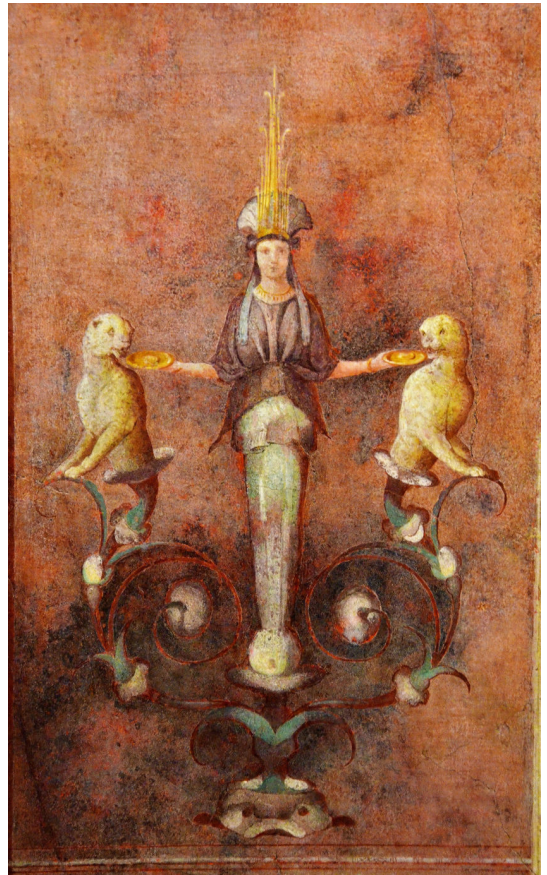


Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6

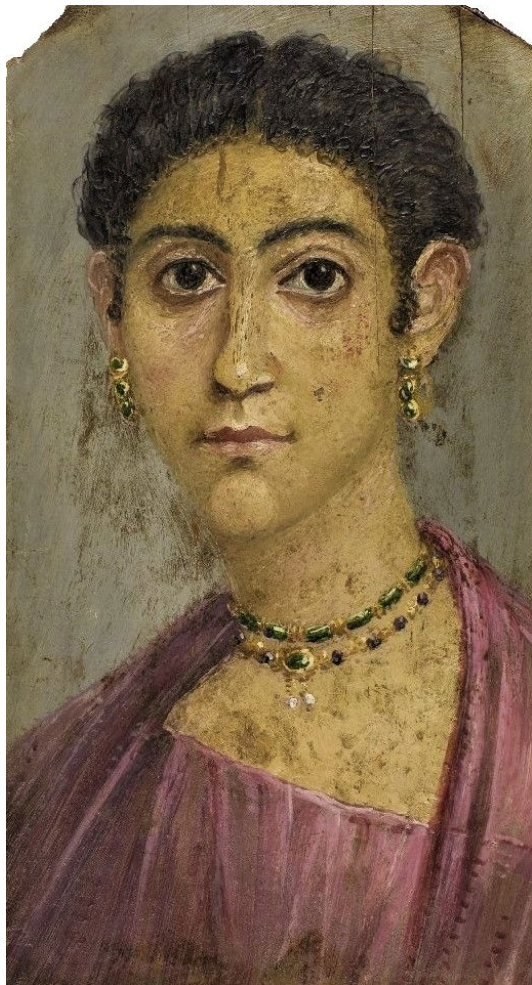


Fig. 7

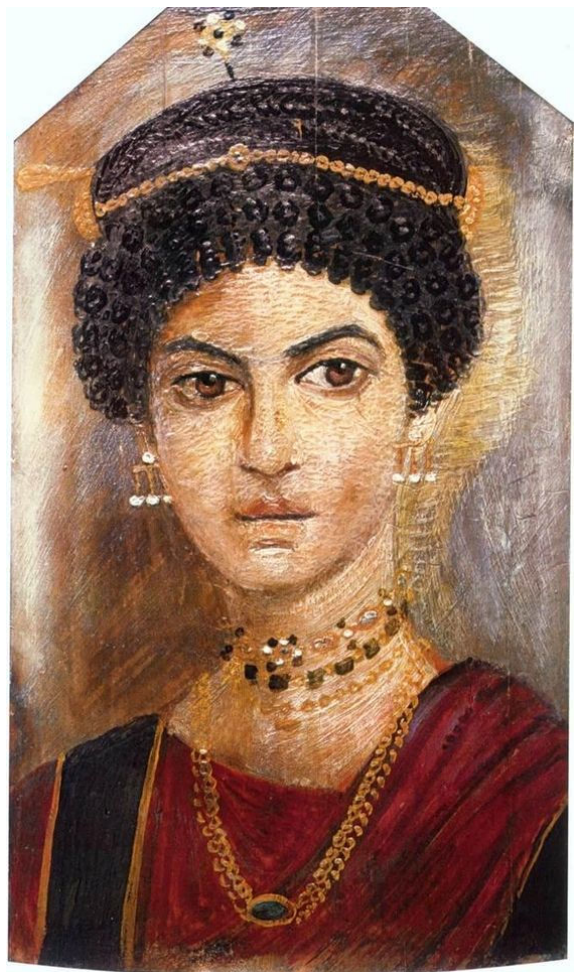


Fig. 8



Fig. 9

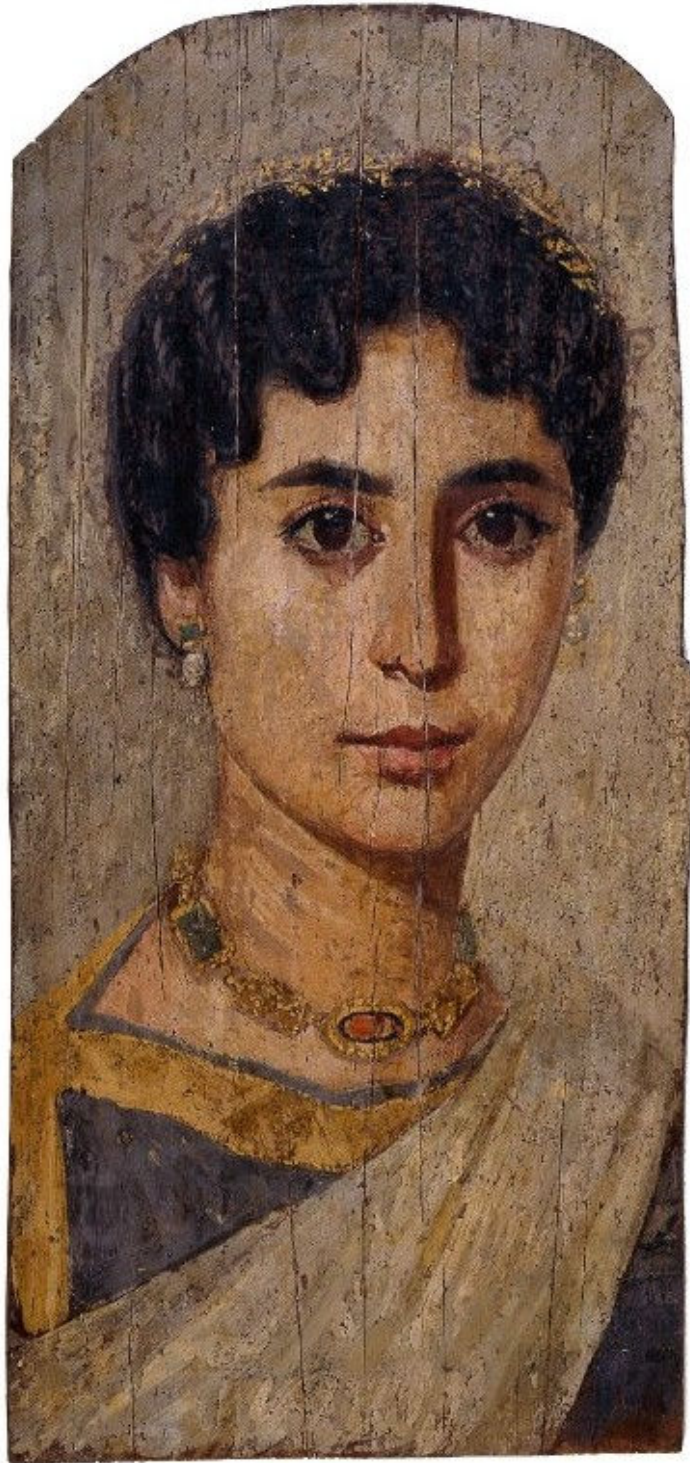




Fig. 11



Fig. 10



Fig. 12



Fig. 13



Fig. 14



Fig. 15

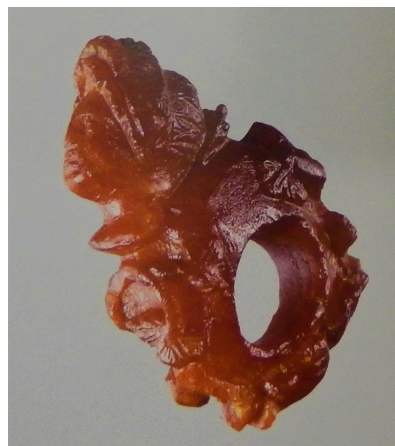


Fig. 16



Fig. 17



Fig. 18



Fig. 19



Fig. 20



Fig. 21



Fig. 22



Fig. 23



Fig. 24



Fig. 25



Fig. 26



Fig. 27



Fig. 28



Fig. 29 a



Fig. 29 b



Fig. 30



Fig. 31



Fig. 32



Fig. 33



Fig. 34



Fig. 35



Fig. 37



Fig. 38

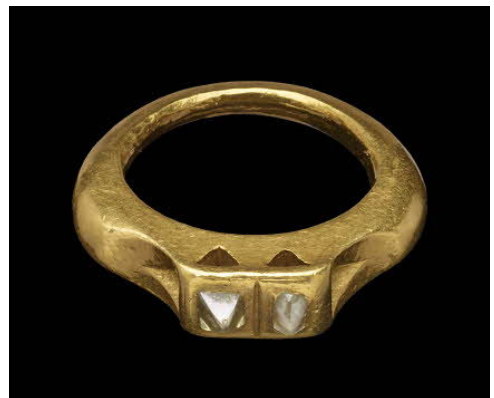


Fig. 36



Fig. 39



Fig. 40





Fig. 42

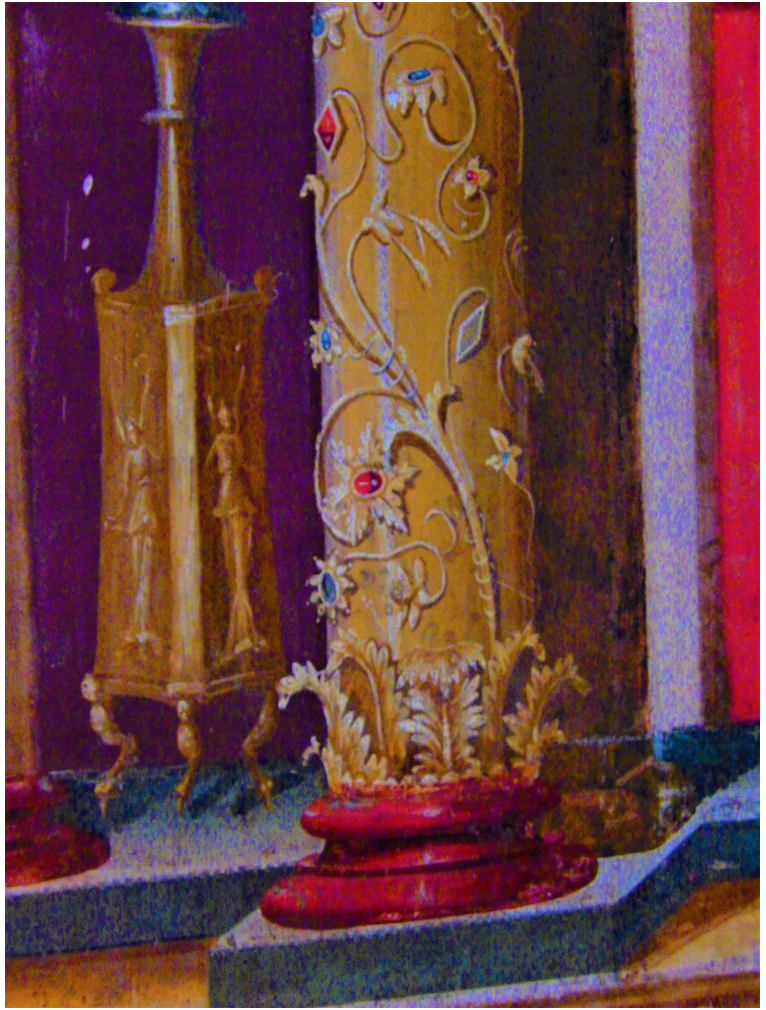


Fig. 41

Fig. 43 a-b-c-d

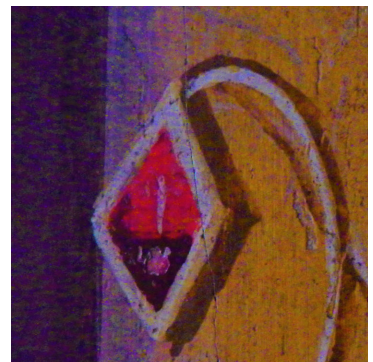




Fig. 44



Fig. 45



Fig. 46



Fig. 47



Fig. 48



Fig. 49



Fig. 50



Fig. 51



Fig. 54



Fig. 52



Fig. 53

Fig. 55



Fig. 56



Fig. 57



Fig. 58





Fig. 59



Fig. 60



Fig. 61



Fig. 62



Fig. 63



Fig. 64



Fig. 67



Fig. 65



Fig. 66



Fig. 69

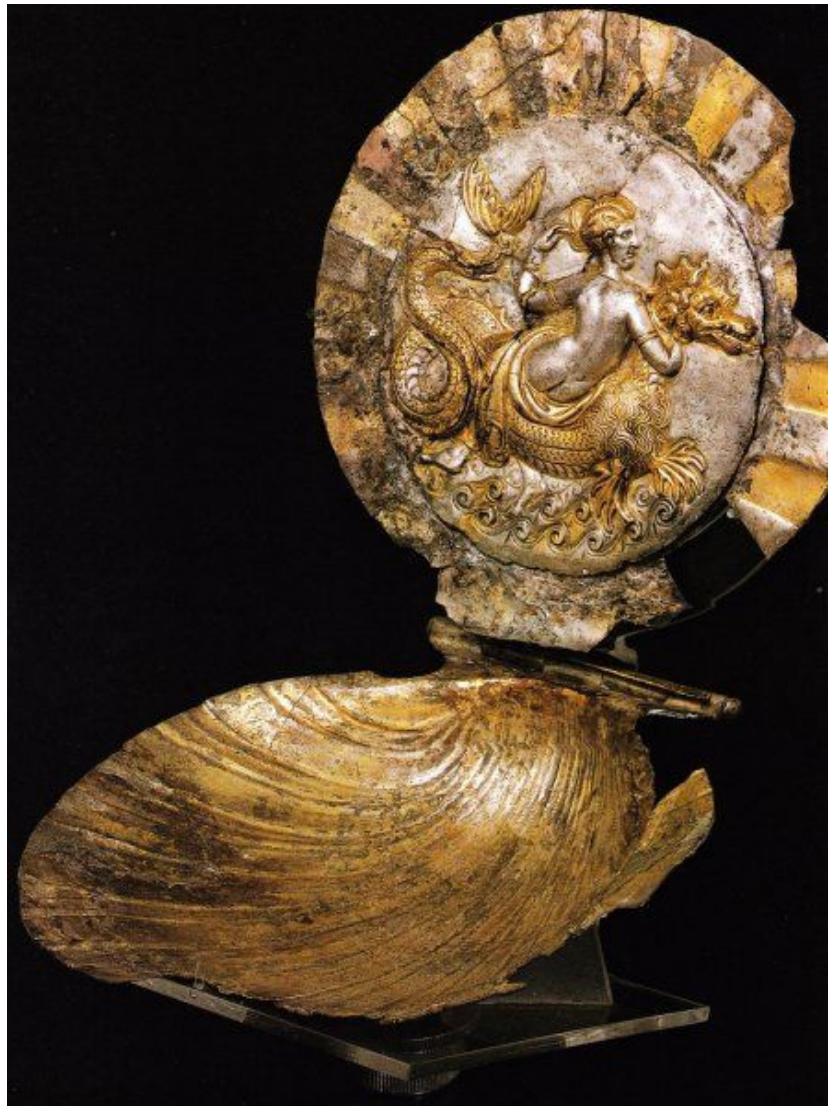


Fig. 68



Fig. 70



Fig. 71 a-b



Fig. 72

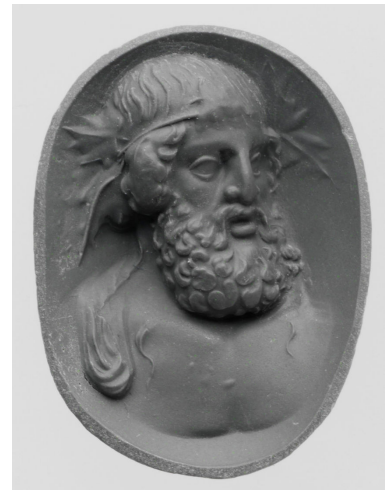


Fig. 73

Fig. 74

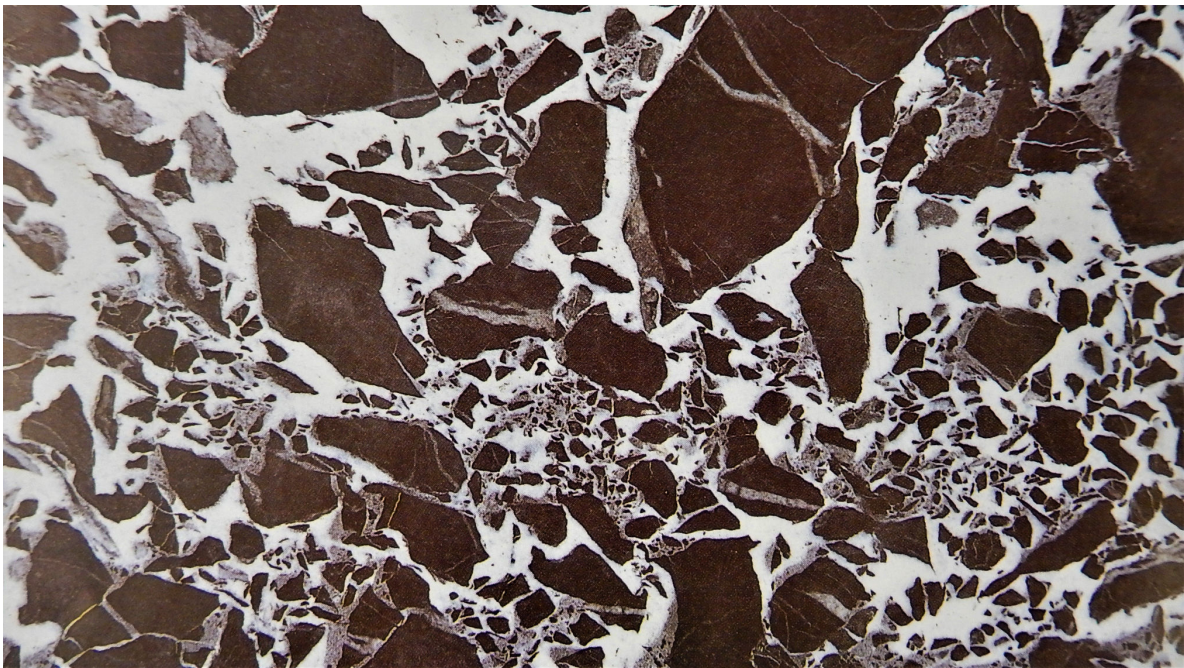






Fig. 75



Fig. 76



Fig. 77



Fig. 78



Fig. 79



Fig. 80



Figg. 81 a-b



Fig. 82



Figg. 83 a-b



Fig. 84



Fig. 85



Fig. 86



Fig. 87



Fig. 88

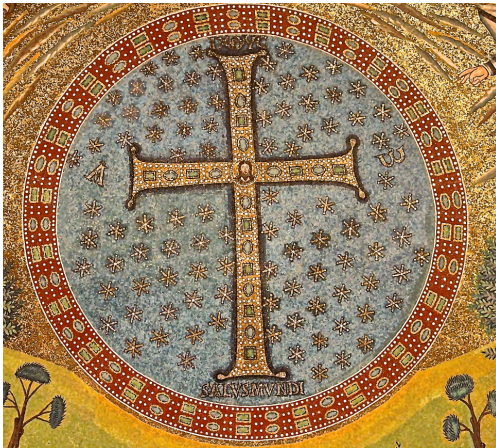


Fig. 89



Fig. 90



Fig. 91

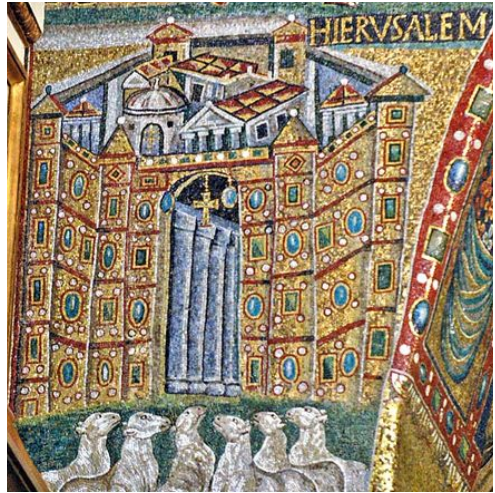


Fig. 92



Fig. 93



Fig. 94



Fig. 95



Fig. 96



Fig. 97



Fig. 98



Fig. 99



Fig. 100



**INDICE**



<b>I - LE GEMMAE DI PLINIO</b> .....	1
<b>I. 1 <i>Certamen artis ac naturae</i></b> .....	5
I. 1. 1 <i>La Naturalis Historia: un'enciclopedia?</i> .....	5
I. 1. 2 <i>Pausia e Glicera: arte e natura nel certamen della varietas</i> .....	10
I. 1. 3 <i>La vittoria dell'artista</i> .....	14
I. 1. 4 <i>Far nascere la natura: Protogene</i> .....	16
I. 1. 5 <i>Natura artista</i> .....	21
I. 1. 6 <i>Apelle che naturam ipsam provocavit</i> .....	24
I. 1. 7 <i>Il decor del litospermo</i> .....	27
I. 1. 8 <i>Nasci vs fieri</i> .....	35
<b>I. 2 <i>Le gemmae di Plinio: Naturalis Historia, XXXVII</i></b> .....	42
I. 2. 1 <i>L'ultimo libro della Naturalis Historia</i> .....	43
I. 2. 2 <i>Che cos'è una gemma per Plinio?</i> .....	54
I. 2. 3 <i>L'articolazione del trentasettesimo libro della Naturalis Historia</i> .....	58
I. 2. 4 <i>Da Roma all'Oriente</i> .....	74
I. 2. 5 <i>Gemme e anelli</i> .....	77
I. 2. 6 <i>L'uso del sigillo e la sua unicità</i> .....	85
I. 2. 7 <i>Inafferrabili cammei</i> .....	87
I. 2. 8 <i>Gemme senza funzione sigillare: le gemme delle donne</i> .....	93
I. 2. 9 <i>Gemme per signare: le gemme degli uomini</i> .....	101
I. 2. 10 <i>Gemmae vs lapides</i> .....	107
I. 2. 11 <i>Le "pietre straordinarie" di Teofrasto, De lapidibus</i> .....	120
I. 2. 12 <i>Fiunt verius quam nascuntur</i> .....	136
I. 2. 13 <i>Gemme contraffatte</i> .....	146

<b>I. 3 Uno sguardo ai <i>realia</i></b> .....	147
I. 3. 1 <i>Non solo glittica</i> .....	149
I. 3. 2 <i>Il colore delle gemme</i> .....	157
I. 3. 2. 1 <i>I colori delle gemme nella Naturalis Historia</i> .....	157
I. 3. 2. 2 <i>Pietre maschi e pietre femmine</i> .....	165
I. 3. 2. 3 <i>Il verde dello smeraldo e il rosso, il bianco e il nero del sardonyx</i> .....	167
I. 3. 2. 4 <i>Al di fuori della tradizione romana: le gemme “cromatiche”</i> .....	174
I. 3. 3 <i>I materiali</i> .....	178
I. 3. 3. 1 <i>Gemme improprie I: la murra</i> .....	178
I. 3. 3. 2 <i>Gemme improprie II: il cristallo</i> .....	186
I. 3. 3. 3 <i>Gemme improprie III: l’ambra</i> .....	193
I. 3. 3. 4 <i>Gemme proprie: sardonyx, sarda, onyx (e achates), le pietre degli uomini</i> .....	202
I. 3. 3. 5 <i>Gemme vitree verdi, bianche e blu</i> .....	211
I. 3. 3. 6 <i>Forme e montature</i> .....	215
I. 3. 3. 7 <i>Opachi diaspri</i> .....	221
I. 3. 3. 8 <i>Le gemme nella gioielleria greca e romana</i> .....	229
I. 3. 3. 9 <i>Fiori di gemme</i> .....	240
I. 3. 3. 10 <i>Il paesaggio gemmato del mosaico di Palestrina</i> .....	252
<b>I. 4 Per concludere</b> .....	256
<b>II – ARS E MATERIA</b> .....	261
<b>II. 1 L’arte delle gemme nella <i>Naturalis Historia</i></b> .....	265
II. 1. 1 <i>Arte e materia nell’opera d’arte</i> .....	268

II. 1. 2 <i>L'ars delle gemme nella Naturalis Historia</i> .....	272
II. 1. 3 <i>Le fonti di Plinio e la trattatistica sulle gemme</i> .....	280
<b>II. 2 <i>Gli artisti e le loro firme</i></b> .....	<b>287</b>
II. 2. 1 <i>Gli artisti noti dalle fonti letterarie</i> .....	287
II. 2. 2 <i>Firme d'artista I: le firme di artisti noti dalle fonti letterarie</i> .....	292
II. 2. 3 <i>Firme d'artista II: come e perché firmare una gemma</i> .....	299
II. 2. 4 <i>Firme d'artista III: pittori, scultori e intagliatori di gemme</i> .....	306
II. 2. 5 <i>Gemmarum pictura (e sculptura)</i> .....	309
II. 2. 6 <i>Il valore di un intaglio</i> .....	313
<b>II. 3 <i>Ekphraseis preziose I - Posidippo di Pella, Lithika</i></b> .....	<b>323</b>
II. 3. 1 <i>Un'epoca brillante</i> .....	325
II. 3. 2 <i>Scienza minerale</i> .....	327
II. 3. 3 <i>Poikilia e percezione</i> .....	329
II. 3. 4 <i>Arte glittica: trasformazione sociale e poetica</i> .....	332
II. 3. 5 <i>Posidippo e il genere "lithika"</i> .....	337
II. 3. 6 <i>Posidippo di Pella, Lithika</i> .....	340
II. 3. 6. 1 <i>Artisti di gemme</i> .....	341
<i>Posidipp. 2 AB: il rhyton (?) di Cronio</i> .....	341
<i>Posidipp. 7 AB: la gemma di miele per Niconoe</i> .....	343
<i>Posidipp. 6 AB: il prisma iridescente di Niconoe</i> .....	348
<i>Posidipp. 5 AB: il lapislazzuli di Timante per Nicaia di Coe</i> .....	353
<i>Posidipp. 14 AB: l'artista perfetto</i> .....	355
II. 3. 6. 2 <i>Lapides e gemmae</i> .....	359

<i>Posidipp. 11 AB: la conchiglia persiana</i> .....	359
<i>Posidipp. 12 AB: la conchiglia incastonata</i> .....	364
<i>Posidipp. 15 AB: la gemma del serpente</i> .....	369
<i>Posidipp. 13 AB: una pietra furba</i> .....	374
<i>Posidipp. 17 AB: il magnete anti-magnete</i> .....	379
<i>Posidipp. 16 AB: una gemma mancata</i> .....	385
II. 3. 6. 3 <i>Le gemme della storia e del simposio</i> .....	390
<i>Posidipp. 1 AB: dall'indiano Idaspe</i> .....	390
<i>Posidipp. 3 AB: il banchetto della Signora</i> .....	391
<i>Posidipp. 4 AB: il glauco gioiello di famiglia</i> .....	393
<i>Posidipp. 8 AB: il sardion di Dario</i> .....	398
<i>Posidipp. 9 AB: il sigillo di Policrate</i> .....	402
<i>Posidipp. 10 AB: il cilindro nabateo</i> .....	403
II. 3. 6. 4 <i>"Gemme" colossali</i> .....	406
<i>Posidipp. 18 AB: una "gemma" ospitale</i> .....	407
<i>Posidipp. 19 e 20 AB: le pericolose "gemme" di Poseidone</i> .....	409
II. 3. 7 <i>I Lithika e gli epigrammi di gemme</i> .....	411
<b>II. 4 <i>Ekphraseis</i> preziose II - Acque di berillo, erba di <i>iaspis</i> e ametiste ubriache: epigrammi di gemme dall'<i>Anthologia Palatina</i></b> .....	414
II. 4. 1 <i>La Galene di Trifone</i> .....	416
II. 4. 2 <i>Pascolo di iaspis</i> .....	419
II. 4. 3 <i>Ametiste ubriache</i> .....	423
II. 4. 4 <i>Relazioni pericolose</i> .....	428
II. 4. 5 <i>Fuoco su fuoco</i> .....	430

II. 4. 6 <i>Pietra liquida</i> .....	431
II. 4. 7 <i>Aritmica grazia</i> .....	433
II. 4. 8 <i>Il genere "lithika"</i> .....	434
<b>II. 5 <i>Ekphraseis</i> preziose III - Ametiste e cristalli nei romanzi di Eliodoro di Emesa e Achille Tazio</b> .....	443
.	
II. 5. 1 <i>L'ametista di Cariclea nelle Etiopiche di Eliodoro di Emesa</i> .....	443
II. 5. 2 <i>Acerbo cristallo</i> .....	452
<b>II. 6 Per concludere</b> .....	457
<b>III - MEDICINA E MAGIA LITICA</b> .....	463
<b>III. 1 Le ricette dei medici</b> .....	467
<b>III. 2 Medicina e magia di gemme nella <i>Naturalis Historia</i></b> .....	475
III. 2. 1 <i>Medicina</i> .....	475
III. 2. 2 <i>Tra medicina e magia</i> .....	477
<b>III. 3 Le ricette dei magi</b> .....	487
III. 3. 1 <i>Il Lapidario Orfico</i> .....	489
III. 3. 2 <i>I lapidari</i> .....	504
III. 3. 3 <i>Amuleti litici nei lapidari</i> .....	512
III. 3. 4 <i>Le gemme magiche</i> .....	518
<b>III. 4 Per concludere</b> .....	526
<b>IV - PER CONCLUDERE - UNO SGUARDO OLTRE</b> .....	533

<b>BIBLIOGRAFIA .....</b>	<b>561</b>
<b>INDICE DELLE FIGURE .....</b>	<b>613</b>
<b>TAVOLE .....</b>	<b>623</b>