



THIASOS

RIVISTA DI ARCHEOLOGIA E ARCHITETTURA ANTICA

2024, n. 13.2

ANTICHI MAESTRI IN GRECIA E A ROMA

a cura di Massimiliano PAPINI

«THIASOS» Rivista di archeologia e architettura antica

Anno di fondazione: 2011

Direttore: Giorgio Rocco (Politecnico di Bari, Dipartimento di Architettura, Costruzione e Design - ArCoD;
Presidente CSSAr Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, Roma)

Comitato editoriale: Monica Livadiotti, Editor in Chief (Politecnico di Bari, Dipartimento ArCoD), Roberta Belli (Politecnico di Bari, Dipartimento ArCoD), Luigi M. Calì (Università degli Studi di Catania, Dipartimento di Scienze Umanistiche), Maria Antonietta Rizzo (Università di Macerata, Dipartimento di Lettere e Filosofia), Giorgio Ortolani (Università di Roma Tre, Dipartimento di Architettura); Fani Mallouchou-Tufano (Technical University of Crete, School of Architecture; Committee for the Conservation of the Acropolis Monuments – ESMA); Gilberto Montali (Università di Palermo, Dipartimento di Culture e Società)

Redazione tecnica: Paolo Baronio (Scuola Superiore Meridionale, Napoli), Davide Falco (Politecnico di Bari, Dipartimento ArCoD), Antonello Fino (Politecnico di Bari, Dipartimento ArCoD), Gian Michele Gerogiannis (Università degli Studi di Catania, Dipartimento di Scienze Umanistiche), Chiara Giatti ("Sapienza" Università di Roma, Dipartimento di Scienze dell'Antichità), Antonella Lepone ("Sapienza" Università di Roma, Dipartimento di Scienze dell'Antichità), Giuseppe Mazzilli (Università di Macerata, Dipartimento di Studi Umanistici), Luciano Piepoli (Università di Bari, Dipartimento di Ricerca e Innovazione Umanistica), Valeria Parisi (Università della Campania Luigi Vanvitelli), Konstantinos Sarantidis (Ministero della Cultura Ellenico), Rita Sassu (Unitelma, "Sapienza" Università di Roma).

Comitato scientifico: Isabella Baldini (Università degli Studi di Bologna "Alma Mater Studiorum, Dipartimento di Archeologia), Dimitri Bosnakis (Università di Creta, Dipartimento di Storia e Archeologia), Margherita G. Cassia (Università degli Studi di Catania, Dipartimento di Scienze Umanistiche), Ortwin Dally (Deutsches Archäologisches Institut, Leitender Direktor der Abteilung Rom), Vassiliki Eleftheriou (Director of the Acropolis Restoration Service YSMA), Diego Elia (Università degli Studi di Torino, Dipartimento di Scienze Antropologiche, Archeologiche e Storico Territoriali), Elena Ghisellini (Università di Roma Tor Vergata, Dipartimento di Antichità e Tradizione Classica), Kerstin Höghammar (professore emerito Uppsala University, Svezia), François Lefèvre (Université Paris-Sorbonne, Lettres et Civilizations), Marc Mayer Olivé (Universitat de Barcelona, Departamento de Filología Latina), Marina Micozzi (Università degli Studi della Tuscia, Viterbo, Dipartimento di Scienze dei Beni Culturali), Massimo Nafissi (Università degli Studi di Perugia, Dipartimento di Scienze Storiche sezione Scienze Storiche dell'Antichità), Massimo Osanna (Università degli studi di Napoli Federico II, Direttore generale Soprintendenza Pompei), Domenico Palombi ("Sapienza" Università di Roma, Dipartimento di Scienze dell'Antichità), Chiara Portale (Università degli Studi di Palermo, Dipartimento di Beni Culturali sezione archeologica), Elena Santagati (Università degli Studi di Messina, Dipartimento di Civiltà Antiche e Moderne), Piero Cimbolli Spagnesi ("Sapienza" Università di Roma, Dipartimento di Storia dell'Architettura, Restauro e Conservazione dei Beni Architettonici), Thomas Schäfer (Universität Tübingen, Institut für Klassische Archäologie), Pavlos Triantaphyllidis (Director of the Ephorate of Antiquities of Lesbos, Lemnos and Samos, Greece), Nikolaos Tsoniotis (Ephorate of Antiquities of Athens, Greece)

Chiara BALLESTRAZZI, *Alibi ars, alibi materia. I maestri delle gemme in Grecia e a Roma*

Il contenuto risponde alle norme della legislazione italiana in materia di proprietà intellettuale ed è di proprietà esclusiva dell'Editore ed è soggetta a copyright.

Le opere che figurano nel sito possono essere consultate e riprodotte su supporto cartaceo o elettronico con la riserva che l'uso sia strettamente personale, sia scientifico che didattico, escludendo qualsiasi uso di tipo commerciale.

La riproduzione e la citazione dovranno obbligatoriamente menzionare l'editore, il nome della rivista, l'autore e il riferimento al documento. Qualsiasi altro tipo di riproduzione è vietato, salvo accordi preliminari con l'Editore.

Edizioni Quasar di Severino Tognon s.r.l., via Ajaccio 41-43, 00198 Roma (Italia)
<http://www.edizioniquasar.it/>

ISSN 2279-7297

Tutti i diritti riservati

Come citare l'articolo:

C. BALLESTRAZZI, *Alibi ars, alibi materia. I maestri delle gemme in Grecia e a Roma*, in PAPINI M. (a cura di), *Antichi maestri in Grecia e a Roma, Thiasos* 13.2, 2024, pp. 211-222

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



ALIBI ARS, ALIBI MATERIA. I MAESTRI DELLE GEMME IN GRECIA E A ROMA

Chiara Ballestrazzi*

Keywords: Pliny the Elder, Posidippus of Pella, gems, art/matter, engravers and jewellers, workshops, signatures.

Parole chiave: Plinio il Vecchio, Posidippo di Pella, gemme, arte/materia, incisori e gioiellieri, atelier, firme.

Abstract:

The analysis of Greek and Latin sources (in particular Posidippus' Lithikà and Pliny's Naturalis historia, Book 37) shows how the Greco-Roman passion for gems was rooted in their special interplay of art and matter. The semantic and aesthetic agency of precious stones – perceived as the ultimate masterpiece of Natura-artifex – set the arts of gemstones apart from painting and sculpture. This helps explain the problematic status of engravers and jewellers, characterized by the lack of an art-historical perspective on their personalities and masterpieces: rather than the little information handed down by Pliny and other authors, it was the decision to sign their engravings (sometimes even stating their family and/or professional affiliation) that promoted some masters to nobiles artifices of glyptics.

I Lithikà di Posidippo, il libro 37 della Naturalis historia di Plinio e altri testi greci e latini delineano lo speciale rapporto tra arte e materia che caratterizzava la passione per le gemme in Grecia e a Roma. Massimo capolavoro della Natura-artifex, la materia delle pietre preziose godeva di un'importanza e di un'autonomia semantica ed estetica che distingueva le arti delle gemme da pittura e scultura e influiva sul ruolo riconosciuto a incisori e gioiellieri, caratterizzato dall'assenza di una prospettiva storico-artistica sulla loro personalità e i loro capolavori: piuttosto che le scarse notizie tramandate da Plinio e dalle fonti, furono gli artisti stessi a rivendicarsi il rango di nobiles artifices della glittica, registrando il loro nome (e talvolta anche le ascendenze familiari e/o professionali) su intagli e cammei.

Nei primi paragrafi dello *Iuppiter tragoedus* di Luciano¹, Zeus convoca una riunione di emergenza sull'Olimpo. Gli dei accorrono, ciascuno sotto forma della sua statua più celebre e iconica. Pur nella concitazione, sorge il problema di quale posto assegnare a ciascuno secondo la sua importanza. Ermes, incaricato da Zeus di organizzare l'assemblea facendo sedere gli dèi – o meglio, le loro statue – secondo l'ὑλη e la τέχνη, si trova in grande difficoltà. Pragmaticamente, Zeus ordina di dare la precedenza alla materia sull'arte, e all'oro soprattutto, quindi all'argento e all'avorio, lasciando per ultimi gli dei di bronzo e marmo. Solo all'interno di quest'ultima categoria entrerà in gioco il criterio del merito artistico. Chi manca sia del valore materiale sia del pregio estetico se ne starà zitto in disparte, buono solo per raggiungere il quorum. Ermes incalza: un dio tutto d'oro ma di fattura scadente e dozzinale avrà la precedenza su un dio di più economico bronzo o marmo realizzato però dalle esperte mani di Mirone o Policleto, di Fidia o Alcamene? La τέχνη non dovrebbe essere forse valutata più dell'ὑλη? Dovrebbe essere così – taglia corto Zeus – ma sia comunque data la precedenza all'oro. Subito iniziano i problemi: gli dèi si ribellano, scoppia un putiferio. Poseidone, mirabilmente

* Università di Pisa; chiara.ballestrazzi.15@gmail.com

¹ Luc. *JTr.* 7-12. Sul dialogo, cfr. BRANHAM 1989, pp. 163-177.

forgiato nel bronzo da Lisippo, è alquanto seccato per la preferenza accordata a un dio egizio dalla faccia di cane (ma tutto d'oro), mentre Afrodite (Cnidia), scolpita da Prassitele nel candido marmo pentelico, non riesce a strappare un posto in prima fila nemmeno facendo valere l'autorità di Omero che la consacra come χρυσή. Non va tanto meglio al Sole, sebbene riesca a far valere il costo dell'esosa quantità di bronzo con il quale i Rodi l'hanno effigiato – equivalente a ben sedici (statue di) dei d'oro – e vi aggiunga pure il bonus della qualità artistica e della precisione di esecuzione, straordinaria per un Colosso come lui: pragmaticamente, Zeus intima che se ne stia in disparte, chinandosi sull'assemblea, perché altrimenti occuperebbe da solo la prima fila a cui avrebbe diritto, obbligando perdipiù gli altri dei a stare in piedi per sbirciare oltre le sue spalle colossali. Come osserva Ermes, il criterio della materia finisce per favorire gli dèi stranieri, tutta una schiera di Bendis, Anubi, Attis, Mitra e Men effigiati con minore o nessun merito artistico ma in materiali ben più preziosi del bronzo e del marmo – o tutt'al più delle sottili lastre d'avorio dai baluginii dorati montate su vili armature lignee delle statue criselefantine infestate da roditori – nei quali i più eccelsi maestri ellenici hanno effigiato gli dèi della Grecia.

I litigiosi Olimpici di Luciano non risolvono la questione, infine rimandata sotto l'urgenza di problemi ben più gravi, ma il gustoso dialogo di Luciano drammatizza il complesso e talvolta conflittuale concorso di arte e materia che caratterizza da sempre l'opera d'arte. L'ambigua relazione tra arte e materia è stata oggetto di una speciale attenzione nell'antichità classica, e all'interno di tale rapporto alla materia sono stati spesso attribuiti potenzialità e valori – economici, estetici e sociali – estremamente rilevanti², tanto che – come abbiamo visto – lo sbrigativo Zeus luciano accorda alla preziosa materia dell'oro la precedenza sull'arte dei più eccelsi maestri greci.

Scendendo dall'Olimpo sulla Terra, per quanto riguarda la pittura il rapporto tra materia e arte in un'opera artistica è stato oggetto di dibattito dal punto di vista giuridico. La maggioranza dei giuristi concorda che nel dipinto l'arte del pittore debba essere ritenuta più importante della materia (la *tabula*) sulla quale il dipinto è stato realizzato³: sarebbe un'assurdità ritenere che l'opera immortale di Apelle o Parrasio valesse meno di una tavola di legno⁴! Lo stesso si rileva riguardo alla scultura: qui è Quintiliano⁵ a osservare come a una scultura di Prassitele realizzata in una pietra da mola sia certo preferibile un blocco di marmo pario grezzo. Ma rispetto a una statua realizzata da Prassitele in quel marmo pregiato, Quintiliano riconosce senza dubbio più valore all'arte dello scultore che alla materia nella quale l'opera d'arte è stata realizzata. Sebbene l'arte non possa esprimersi in una materia inadeguata e, qualora pregiata, la materia possa avere un valore anche nella sua forma grezza, l'arte più sovrappiù supera la materia più eccelsa: *nihil ars sine materia, materiae etiam sine arte pretium est; ars summa materia optima melior*. Contrariamente allo Zeus di Luciano, Quintiliano avrebbe certo concesso all'Afrodite di Prassitele di sedere nelle prime file.

La testimonianza più completa e significativa per ricostruire il complesso rapporto tra arte e materia è la *Naturalis historia* di Plinio il Vecchio: riguardo a pittura e scultura, la centralità della consistenza materica dell'opera d'arte è ben intuibile nella trattazione di Plinio, che in accordo agli intenti della *Naturalis historia* organizza la sua “storia dell'arte” in base ai prodotti naturali sfruttati dalle diverse tecniche artistiche⁶, ma numerose altre testimonianze letterarie e archeologiche confermano quanto la dinamica arte-materia fosse rilevante nell'approccio antico alle opere d'arte⁷.

Sempre pronto a castigare il declino morale dei compatrioti, Plinio denuncia la crescente preferenza per l'uso di materiali costosi e vistosi, che hanno gradualmente oscurato le arti. Se l'impiego di una materia sempre più preziosa svilisce sul piano estetico e sociale l'opera dei maestri di pittura e scultura⁸, un fenomeno simile si osserva anche a proposito delle pietre preziose.

² Cfr. e.g. PORTER 2010, p. 174.

³ La giurisprudenza romana riconosce solo alla pittura, tra tutte le arti, un'importanza particolare e uno statuto atipico rispetto alle norme generali: CALABI LIMENTANI 1958, p. 68.

⁴ *Inst. Iust.* II, 1, 34, cfr. anche Gaius *inst.* II 73-78. Sul dibattito e le posizioni coinvolte: ELSNER 1998, pp. 241-243; SQUIRE 2015, pp. 307-308, e, per un'approfondita discussione dal punto di vista giuridico, CALABI LIMENTANI 1958, pp. 119-124; DUCOS 2003, e specialmente PLISECKA 2011.

⁵ *Quint. inst.* II, 19, 3.

⁶ ANGISSOLA 2022a, p. 3.

⁷ Tanto che la materialità dell'opera d'arte è sottolineata dall'opera d'arte stessa: e.g. STEINER 2015, pp. 24-26. La centralità della materia è presupposta da numerosi testi letterari (specialmente epigrammi) che giocano sulla contrapposizione tra la vitalità che l'artista è riuscito a infondere nell'opera e la materia inerte che la “imprigiona” impedendone il movimento o la fuga: cfr. PRIoux 2006.

⁸ Nell'arte del ritratto, per esempio, l'uso di una materia preziosa oscura l'*utilitas*, che consiste nella commemorazione delle *virtutes* del

soggetto raffigurato (Plin. *nat.* XXXV, 4-14). Nella scultura bronzea, l'*autoritas* di un'arte ormai decaduta e prima apprezzatissima è estinta, e i prezzi astronomici si devono solo all'illogico costo di una materia ben più scadente rispetto a quella impiegata in passato (Plin. *nat.* XXXIV, 4). In alcuni casi estremi, la *gratia artis* di illustri capolavori del passato viene obliterata da una copertura di prezioso oro (Plin. *nat.* XXXIV, 63), che addirittura rende impossibile distinguere la *manus* che ha realizzato quell'opera d'arte (Plin. *nat.* XXXVI, 28, sulle due sculture: ANGISSOLA 2020, pp. 133-134; 137; FAEDO 2020; ANGISSOLA 2022a, pp. 33-36; 39; 81; ANGISSOLA 2022b, pp. 45-47; ANGISSOLA, FAEDO 2022, pp. 116-132). Lo stesso avviene per la pittura: all'arte pittorica si preferisce ormai la preziosità dei marmi policromi e dell'oro che ricoprono le pareti al posto dei capolavori dei maestri del passato (Plin. *nat.* XXXV, 2-3), e nell'opposizione tra pigmenti *floridi* e *austeri* (Plin. *nat.* XXXV, 30) si contrappone il dispiegamento di una costosa e vistosa materia all'impegnativo esercizio di tecniche artistiche in grado un tempo di realizzare splendidi capolavori con materiali più umili (Plin. *nat.* XXXV, 50). Quanto alla toreutica, la preziosità della materia

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 intellegeret, solidas induit.

In questo, come in tutto il resto, il lusso introdusse delle variazioni secondo svariate modalità, con l'aggiungere (agli anelli) gemme di ricercato fulgore e con il gravare le dita di opulenti patrimoni – come diremo nel libro sulle gemme – e in seguito anche con l'intagliare immagini di vario tipo, così che ora l'arte, ora la materia fossero motivo di pregio. Altre gemme ha poi ritenuto che fosse un'empietà violarle e, perché nessuno pensasse che gli anelli servissero per sigillare, le fece indossare lisce⁹.

Nell'insensata e inappagabile ricerca di novità, i ricchi romani potevano scegliere tra sigilli d'oro privi di gemme e anelli che incastonavano gemme ora intagliate ora lisce, *ut alibi ars, alibi materia esset in pretio*. Chi indossava gemme lisce, lo faceva ritenendo che fosse un *nefas* violarle con l'apposizione di *effigies variae*, indispensabili perché potessero essere impiegate come sigilli. Pur negli sconclusionati diktat di un lusso capriccioso e vanesio, nella gemma (intagliata) era motivo di pregio sia l'*ars* (e qui l'intaglio non si limita al valore funzionale) che la *materia*¹⁰. Tanto si apprezzava la *materia* delle gemme (e la loro varietà, i colori e la bellezza) che, come Plinio ripeterà nel programmatico *incipit* del *gemmarum volumen*, il trentasettesimo e ultimo, alcune erano considerate *extra pretia ulla taxationemque humanarum opum* e quindi preservate dall'apposizione dei *signa* indispensabili per svolgere la loro precipua funzione sigillare: per tramite di *una aliqua gemma* era così possibile accedere alla suprema contemplazione della *rerum naturae maiestas*¹¹. Plinio presenta come una consuetudine diffusa la preferenza per gemme lisce a discapito di quelle intagliate, indipendentemente dalla qualità del *signum* e senza riguardo per il loro impiego pratico, che a suo dire rappresenta addirittura il motivo per cui esistono le gemme (*causa gemmarum*)¹².

Nella *Naturalis historia* (e, come vedremo, più in generale nella sensibilità greco-romana) le pietre preziose si differenziano profondamente dai materiali di pittura e scultura. Come e spesso ancor più dei marmi, dei metalli e delle terre colorate, le gemme venivano da lontano, si acquistavano a caro prezzo e presentavano caratteristiche estetiche speciali – colori, *texture*, luminosità, tutti fattori che ne decretavano un alto valore simbolico e sociale, ulteriormente amplificato nel caso delle gemme intagliate e usate come sigillo. Ma, a differenza dei marmi, dei metalli e delle terre, la materia delle gemme godeva di un'autonomia estetica che le elevava a massima espressione della creatività e dell'arte naturale, tanto da porsi talvolta al di fuori delle dinamiche dei prezzi e dei mercati che governano l'apprezzamento e l'uso di tutti gli altri prodotti della natura e dell'uomo¹³. L'interazione di incisori e gioiellieri con questa materia perfetta e bellissima era dunque percepita come diversa e più complessa di quella dei pittori e degli scultori alle prese con materiali che, pur esteticamente appaganti e socialmente rilevanti, non erano così profondamente codificati e connotati come le pietre preziose. L'antichità ha esplorato appassionatamente il modo di relazionarsi dell'uomo (e dell'artista) con la natura nella sua forma più perfetta e preziosa, e le gemme sono divenute metafora poetica e pretesto per indagare più in generale i limiti e le potenzialità della creatività artistica¹⁴.

1. Il valore dell'arte

Qual era, in una gemma già di per sé preziosa ed esteticamente apprezzabile per le speciali caratteristiche della materia, il valore riconosciuto all'intervento dell'artista? Gli sporadici riferimenti disseminati in testi di diversa epoca e natura suggeriscono come l'intaglio avesse effettivamente un valore e come tale valore fosse solitamente subordinato a quello, più rilevante, del materiale. Gli inventari dei maggiori santuari greci¹⁵ testimoniano un crescente interesse per gli intagli con il procedere dell'età ellenistica¹⁶: poco alla volta, non solo la *materia* ma anche l'*ars* iniziò a essere *in pretio*¹⁷.

oscura la fama di chi cesella l'oro (Plin. *nat.* XXXIII, 154, su cui *infra*, nota 94). Sui materiali nella *Naturalis historia* si rimanda almeno ad ANGUISSOLA 2022a, ANGUISSOLA 2022b, e ai saggi raccolti in ANGUISSOLA, GRÜNER 2020a, in particolare a PAPINI 2020, pp. 185-190 per il valore riconosciuto all'*ars* e alla *materia*.

⁹ Plin. *nat.* XXXIII, 22.

¹⁰ Cfr. SENA CHIESA 1989.

¹¹ Plin. *nat.* XXXVII, 1: *ut nihil instituto operi desit, gemmae superant 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*. Sulla lavorazione (e l'adulterazione) delle pietre preziose con particolare attenzione alle sue implicazioni rispetto al progetto epistemologico di Plinio:

BALLESTRAZZI c.d.s. (a).

¹² Sull'apparente incongruenza tra Plin. *nat.* XXXIII, 22, dove la sottrazione delle gemme alla funzione sigillare è condannata come un capriccio della *luxuria*, e Plin. *nat.* XXXVII, 1, dove invece la preservazione delle gemme dal *nefas* dell'intaglio è conseguenza dell'ammirato rispetto per la creatività naturale: ANGUISSOLA, GRÜNER 2020b, p. 18, e ANGUISSOLA 2022a, pp. 19-20.

¹³ Cfr. ANGUISSOLA, GRÜNER 2020b, p. 19; PAPINI 2020, p. 190; ANGUISSOLA 2022a, p. 14.

¹⁴ Vd. da ultimo PRIoux c.d.s.

¹⁵ PLANTZOS 1999, pp. 12-17.

¹⁶ PLANTZOS 1999, p. 106.

¹⁷ PLANTZOS 1999, p. 107: "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".

I prezzi esosi delle pietre annoverate da Teofrasto nel *De lapidibus* sono quelli dei minerali grezzi a prescindere dalla trasformazione in σφραγίδια¹⁸ e Plinio, più generoso riguardo al prezzo di manufatti preziosi, non offre elementi realmente utili nello stabilire i termini di questo delicato rapporto. L'opale che costò al senatore Nonio la proscrizione da parte di Antonio, bramoso di appropriarsi del gioiello, era probabilmente non lavorato¹⁹, e quanto alle suppellettili ricavate in minerali preziosi²⁰ l'impressione è che i costi esorbitanti fossero giustificati principalmente dal materiale, come avviene per la statuetta d'uomo in preziosissima ambra che vale sciaguratamente più di molti uomini in forze²¹. A proposito dello smeraldo con Amimone offerto al flautista Ismenia all'esorbitante prezzo di sei aurei (poi diminuiti di un terzo)²², Plinio non lascia intendere in che misura il valore della gemma fosse calcolato in base alla pietra e in base all'intaglio, e quando del musicista Nicomaco si osserva che possedeva molte gemme *sed nulla peritia electae*²³, non è chiaro se questo difetto di *peritia* riguardasse la qualità del minerale, dell'intaglio o di entrambi.

La più chiara testimonianza sul valore di intaglio e materiale proviene dai resoconti sull'anello di Policrate²⁴. Strabone lo dice prezioso sia per la pietra sia per l'incisione²⁵ e, indirettamente, anche Erodoto e Pausania riconoscono valore all'intaglio attribuendolo al poliedrico e geniale Teodoro di Samo²⁶. In tutti i casi, sebbene sia indubbio il valore riconosciuto all'intaglio, il prestigio del gioiello risiede anche nel materiale: Strabone è esplicito riguardo al valore della pietra, ed Erodoto e Pausania ne ricordano la tipologia, un pregiato smeraldo dalle peculiari δυνάμεις²⁷. Il sigillo di Policrate è delineato nel nono *lithikon* di Posidippo di Pella, ma le lacune hanno inghiottito eventuali riferimenti all'artista che vi ha inciso (forse) una lira²⁸. All'epoca di Plinio, la *Polycratis gemma* era individuata in un *sardonix* che Livia aveva dedicato a Roma nel tempio della Concordia incastonato in un corno d'oro, ormai quasi dimenticato tra le molte gemme che gli venivano preferite²⁹: nessun artista ha intagliato questa fatale gemma, che Plinio descrive come *intacta inlibataque*³⁰.

2. I maestri delle gemme nella letteratura greca e latina

Se nei frammenti del nono *lithikon* posidippeo non possiamo individuare eventuali riferimenti all'artista del sigillo di Policrate, intagliatori e gioiellieri sono protagonisti del ciclo di epigrammi che il poeta di Pella dedica alle pietre preziose³¹. Cronio, Timante e altri gioiellieri anonimi decantati nei *Lithikà* tagliano, intagliano e incastonano gemme per soavi fanciulle e potenti sovrani. Posidippo riconosce all'artista il ruolo di esaltare e "addomesticare" le peculiarità del minerale in vista della trasformazione della pietra grezza in una gemma esteticamente e socialmente raffinata pronta per favorire e concretizzare le relazioni sociali tra i membri della corte di Alessandria³².

L'artista dei *Lithikà* sa trasformare un informe detrito giallastro trascinato dai fiumi di terre barbare in un raffinato pendente che riverserà la sua luce ora divenuta di miele sul *decolleté* di una dolce ragazza³³. Oltre a un'abile mano, l'intagliatore celebrato dal poeta di Pella ha l'intelligenza di integrare ed esaltare con la sua arte le caratteristiche della pietra³⁴. Alla corte di Alessandria, nella gemma si apprezza il concorso di arte umana e naturale: la κερδαλή λίθος del tredicesimo *lithikon*, per esempio, risplende della sua speciale luminosità naturale quando, unta, la luce penetra nelle sue profondità, mentre quando è asciutta si può ammirare una figura³⁵ intagliata sulla sua superficie³⁶, *ut* – come direbbe Plinio – *alibi ars, alibi materia esset in pretio*³⁷. La felice collaborazione (o talvolta la tensione) che l'artista realizza

¹⁸ L'*anthrax*-granato è secondo Thphr. *Lap.* 18 la gemma più costosa, e un esemplare estremamente piccolo può valere quaranta stateri d'oro. L'*achates* si vende a caro prezzo (Thphr. *Lap.* 31) come le collane di perle (Thphr. *Lap.* 36). Naturalmente, la rarità e l'esotismo di una pietra ne aumentano il valore (Thphr. *Lap.* 33).

¹⁹ Plin. *nat.* XXXVII, 81-82.

²⁰ Si tratta dei recipienti di *murra* (Plin. *nat.* XXXVII, 18-20) e cristallo (Plin. *nat.* XXXVII, 28-29: si noti che i preziosissimi *acenteta* non erano cesellati, cfr. *infra*, p. 10) e della minuta oggettistica in ambra (Plin. *nat.* XXXVII, 49).

²¹ Plin. *nat.* XXXVII, 49. Pur essendo consapevole che si tratta di una resina, Plinio descrive l'ambra nel libro sulle gemme in virtù del suo uso e valore: BALLESTRAZZI 2023, pp. 102-103; 111.

²² Plin. *nat.* XXXVII, 6.

²³ Plin. *nat.* XXXVII, 7.

²⁴ BALLESTRAZZI 2020, p. 368.

²⁵ Str. XIV, 1, 16: τὸν δακτύλιον λίθου καὶ γλύμματος πολυτελοῦς.

²⁶ Hdt. III, 41, e Paus. VIII, 14, 8, cfr. BALLESTRAZZI 2020, p. 368, e BALLESTRAZZI c.d.s. (b), p. 61.

²⁷ Thphr. *Lap.* 8; 23-24.

²⁸ Posidipp. 9 AB.

²⁹ Plin. *nat.* XXXVII, 3-4.

³⁰ Plin. *nat.* XXXVII, 8. Lo scetticismo di Plin. *nat.* XXXVII, 4 rispetto all'identificazione del liscio *sardonix* con la *Polycratis gemma* è forse dovuto alle discrepanze con l'autorevole resoconto erodoteo: CITRONI MARCHETTI 2011, pp. 164-165.

³¹ Posidipp. 1-20 AB. Tra la sterminata bibliografia dedicata a Posidippo e ai *Lithikà* si segnalano almeno KUTTNER 2005, e ELSNER 2014. Nell'accostarsi al testo di Posidippo vanno considerate le incertezze nell'interpretazione di molti epigrammi, frammentari e oggetto di forti divergenze esegetiche. Per un'edizione periodicamente aggiornata degli epigrammi del P.Mil.Vogl. VIII, 309: ANGIÒ, CUYPERS, ACOSTA-HUGHES, KOSMETATOU 2021.

³² ELSNER 2014, pp. 163-168, e BALLESTRAZZI 2020, pp. 369; 374.

³³ Posidipp. 7 AB.

³⁴ Posidipp. 14 AB.

³⁵ La lacunosità dell'epigramma non permette di stabilire con sicurezza il soggetto intagliato sulla gemma.

³⁶ Posidipp. 13 AB.

³⁷ La stessa combinazione di arte umana e naturale è delineata in Posidipp. 8 AB, dove del grande σάρδιον appartenuto a Dario si descrivono sia l'incastonatura e l'intaglio (un carro) sia la portentosa limpidezza.

tra l'arte e la materia si rivela un *topos* fruttuoso anche al di fuori del ciclo posidippeo e si esplicita nei materiali concreti ogni volta che l'intagliatore instaura un dialogo tra il soggetto scolpito e le caratteristiche della pietra³⁸.

I nomi degli artisti cantati da Posidippo si inquadrano in una rete di relazioni che coinvolgono committenti e destinatari dei loro capolavori glittici: Timante intaglia un lapislazzuli stellato per Demilo, che lo regala in cambio di un tenero bacio a una brunetta di Cos, Nicaia³⁹, mentre è Cronio a realizzare il pendente color miele per la dolce Nicone⁴⁰, proprietaria anche di una seconda gemma realizzata (forse) da un terzo artista di nome Heros o Heron⁴¹. Nel quarto, nell'ottavo e nel nono *lithikon* si tace il nome dell'artista ma non quello del proprietario (o dei proprietari) del gioiello, Mandane e Dario I⁴², Dario III⁴³ e Policrate. Oltre agli artisti nominati da Posidippo, in un componimento tramandato dall'*Antologia Palatina* l'epigrammista Adeo ricorda Trifone e il suo delicato berillo con Galene⁴⁴, mentre un epigramma attribuito alternativamente ad Asclepiade di Samo o ad Antipatro di Tessalonica dà voce a un'ametista adespota appartenuta a una *ἄνασσα* Cleopatra⁴⁵.

Nella poesia latina le gemme ricorrono di frequente: incastonate in gioielli o intagliate in sigilli, le pietre preziose evocano lusso e seduzione o sono gravate di importanti valori sociali e legali solitamente vilipesi in grotteschi rovesciamenti⁴⁶. Gruppi di gemme non identificate o (più raramente) pietre specifiche richiamano lo splendore e la varietà di brillanti colori, ma anche quando l'attenzione si focalizza su una specifica gemma, l'intaglio (se presente) non è esplicitato, e tantomeno il nome dell'artista che lo ha realizzato. Quando il suo fantasma appare all'insonne Properzio, Cinzia indossa ancora al dito, annerito dalle fiamme del rogo, il *solutus beryllus*⁴⁷, di cui il poeta non descrive l'eventuale incisione, così come avviene per la *crystallus aquosa* alle dita di Aretusa, inconsolabile per la lontananza del marito Licota⁴⁸, per il *signum* che, assieme ad altre *gemmae*, Tibullo ha spesso finto di ammirare per sfiorare la mano di Delia⁴⁹ e per la gemma dell'*anulum* sigillare che Ovidio ha donato alla sua *puella*⁵⁰. Anche tra le gemme per sigillare *par excellence*, i *sardonyches*⁵¹, si tacciono caratteristiche e autori degli intagli: ciò che conta del *sardonix* ricevuto in dono dall'ambiguo Mancino è che sia *verus* e cinto da tre bande bianche⁵², e di quello del contraente disonesto condannato da Giovenale che se ne stesse chiuso nella cassetta d'avorio così che il proprietario potesse negare che il *signum* impresso sull'atto legale fosse il suo⁵³.

Il rilievo dato a intagliatori e gioiellieri e alle loro opere appare dunque piuttosto limitato, specialmente per quanto riguarda il versante romano. Pure Posidippo non delinea con precisione le opere degli artisti e menziona solo saltuariamente la presenza di *signa*⁵⁴, a fronte di un vivace interesse per i *mirabilia* naturali⁵⁵. Dopo Posidippo⁵⁶, altri poeti hanno tenuto vivo il genere dei *lithikà*: tra gli epigrammi dell'*Antologia Palatina* e le traduzioni-rielaborazioni latine di più antichi componimenti greci raccolte negli *Epigrammata Bobiensia* (IV sec. d.C.)⁵⁷ si individuano le tracce di un piccolo ciclo litologico⁵⁸ e gli indizi della fortuna di alcuni temi, come il calcedonio verde prato con le giovenche al pascolo⁵⁹ e le ametiste con soggetti dionisiaci di cui si rileva l'incongruenza rispetto ai poteri anti-ebbrezza che la gemma rivela anche nel nome⁶⁰.

³⁸ Per le gemme letterarie (Posidipp. 14 AB; AP IX 544; 746-748; 750-752; *epigr. Bob.* 18; 20-21; Hld. V, 13-14) e alcuni esempi concreti in cui l'artista integra il colore, la luminosità e il disegno di macchie e venature (ma anche speciali proprietà attribuite al minerale o addirittura il suo nome) nell'immagine intagliata: BALLESTRAZZI 2021, pp. 101-103, e BALLESTRAZZI c.d.s. (b), p. 61, nota 7. Cfr. anche LANG 2022, e LANG c.d.s.

³⁹ Posidipp. 5 AB. Su Timante: BALLESTRAZZI 2020, p. 370.

⁴⁰ Posidipp. 7 AB. Su Cronio: BALLESTRAZZI 2020, pp. 369; 373-374.

⁴¹ Posidipp. 6 AB. Su Heros/Heron: BALLESTRAZZI 2020, p. 370.

⁴² A seconda delle interpretazioni del lacunoso Posidipp. 4 AB, una gemma verdazzurra appartenuta a Dario I è ora appesa al braccio della figlia Mandane oppure, al contrario, il sovrano persiano possiede la gemma un tempo al braccio della regina Mandane, moglie di Cambise e madre di Ciro il Grande: cfr. BASTIANINI, GALLAZZI 2001, p. 113.

⁴³ Il Dario raffigurato sul *σάρδιον* lodato in Posidipp. 8 AB (e forse anche originario proprietario della gemma) è generalmente ritenuto Dario III (*contra* BASTIANINI, GALLAZZI 2001, p. 117, che preferiscono Dario I).

⁴⁴ Adeus AP IX, 544: la pietra "gelosa" impedisce la fuga di Galene (cfr. *supra*, nota 7). Sull'epigramma e l'incisore Trifone: BALLESTRAZZI 2020, p. 370.

⁴⁵ AP IX, 752. Si tratta di Cleopatra di Macedonia o Cleopatra Selene a seconda dell'attribuzione dell'epigramma: cfr. BALLESTRAZZI 2020, p. 374, e BALLESTRAZZI c.d.s. (b), p. 66, nota 48.

⁴⁶ Alcune osservazioni sul "linguaggio" delle gemme nella società romana in BALLESTRAZZI 2023, e BALLESTRAZZI c.d.s. (c).

⁴⁷ Prop. IV, 7, 9.

⁴⁸ Prop. IV, 3, 52.

⁴⁹ Tib. I, 6, 25-26.

⁵⁰ Ov. *am.* II, 15.

⁵¹ BALLESTRAZZI 2023, pp. 104-106, 108-109.

⁵² Mart. IV, 61, 6.

⁵³ Iuv. XIII, 138-139.

⁵⁴ Tanto che rimane dubbio se, pur sottoposta all'abile lavorazione artistica, la gemma rechi o meno un intaglio. Si pensi al peraltro integro Posidipp. 5 AB, dove si registra solo che Τιμάνθης ἔγλυψε τὸν ἀστερόεντα σάπειρον, mentre il resto del componimento descrive le caratteristiche della pietra persiana e rivela la committenza di Demilo e lo "scambio" con un bacio che rende Nicaia proprietaria della gemma.

⁵⁵ Posidipp. 16; 17; 19 AB.

⁵⁶ O forse anche contemporaneamente, qualora l'autore di AP IX, 752 sia Asclepiade di Samo.

⁵⁷ NOCCHI 2016, 14-15. Sui tre epigrammi litologici della raccolta (*epigr. Bob.* 18: combinazione di AP IX, 746 e 747; *epigr. Bob.* 20: libera traduzione di AP IX, 748; *epigr. Bob.* 21: rielaborazione di un epigramma sconosciuto): NOCCHI 2016, pp. 144-147, 151, 153, 155.

⁵⁸ A Platone il Giovane sono attribuiti tre epigrammi: AP IX, 747; 748; 751.

⁵⁹ Polem. AP IX, 746; Pl. Jun. AP IX, 747; Arch. AP IX, 750; *epigr. Bob.* 18. Il *topos* degli animali (in questo caso agnelli) che fuggirebbero dalla gemma se non fossero imprigionati dal castone come da un recinto (cfr. *supra*, nota 7), sviluppato in Polem. AP IX, 746; Pl. Jun. AP IX, 747 ed *epigr. Bob.* 18, è elaborato anche da Hld. V, 14, 4 (su cui BALLESTRAZZI 2021, pp. 101-102).

⁶⁰ La personificazione dell'ebbrezza (Methe) è effigiata sull'ametista appartenente all'*ἄνασσα* Cleopatra (Asclep. *sive* Antip. Thess. AP IX,

Nei *lithikà* i *signa* sono quasi esclusivamente messi in relazione alla materia nella quale sono intagliati, e lo stesso avviene anche per il taglio e l'incastonatura di altri tipi di gioielli e suppellettili che – a giudicare dagli epigrammi di Posidippo – rappresentavano una parte rilevante del portfolio degli artisti di gemme. Un certo interesse per i *signa* è invece rilevabile nei testi storici: conosciamo infatti i *signa* di svariati personaggi della storia greca e romana⁶¹, anche se solo saltuariamente se ne rivela la tipologia di gemma⁶² e ancor più raramente l'incisore. Oltre all'attribuzione del sigillo di Policrate a Teodoro di Samo, solo Svetonio⁶³, descrivendo l'ultimo sigillo impiegato da Augusto e quindi dai suoi successori, riporta il nome dell'incisore, Dioscuride, forse sulla scorta di Plinio⁶⁴.

3. *Lithikà* e *Andriantopoiikà*

La raccolta di epigrammi posidippeï ci offre una preziosa occasione per confrontare direttamente i maestri di glittica e gioielleria con i maestri delle arti “maggiori”, in questo caso la scultura in bronzo. Accanto ai capolavori di Timante, Cronio e forse Heros, nei *Lithikà* Posidippo include anche numerose gemme adespote, di alcune delle quali evoca l'artista senza nominarlo⁶⁵. Negli *Andriantopoiika*, invece, tutte le sculture sono attribuite a un artista puntualmente nominato, e sembra evidente che Posidippo attinga a un patrimonio di conoscenze condivise con il suo pubblico.

Nei *Lithika* Posidippo richiama i nomi e l'opera degli artisti di gemme in relazione a committenze per specifici destinatari (e destinatarie) anch'essi identificati per nome, tanto da suggerire la possibilità che si tratti di componimenti d'occasione, reali o fittizi che siano⁶⁶. Negli *Andriantopoiikà*, con l'unica eccezione della statua-ritratto del poeta e grammatico Filita di Cos commissionata a Ecateo di Mileto da Tolomeo II⁶⁷, le opere sono prive di relazioni con committenti e contesti e, a fronte della contemporaneità che caratterizza i *Lithikà*⁶⁸, le opere dei grandi scultori del passato più o meno recente sono confrontate fra loro in una competizione virtuale⁶⁹ che implica una consapevole e accentuata dimensione storica. Questa competizione chiama in causa le peculiarità stilistiche e le abilità tecniche di ogni artista, mentre i *Lithikà* delineano piuttosto le caratteristiche della materia minerale e come l'artista, esaltandole con la sua arte e la sua intelligenza, le renda fruibili e significative nelle dinamiche di corte⁷⁰.

4. *I maestri delle gemme nel trentasettesimo libro della Naturalis historia*

Le lampanti differenze nella rappresentazione degli artisti nei *Lithikà* e negli *Andriantopoiikà* anticipano la peculiare trattazione delle arti delle gemme nel libro conclusivo della *Naturalis historia*. Il libro sulle gemme è stato generalmente trascurato nelle ricostruzioni della “storia dell'arte” pliniana e compare solo sotto forma di frammenti nella pionieristica edizione commentata di K. Jex-Blake ed E. Sellers (1896) e ancora nella *Storia delle arti antiche* di S. Ferri (1946). Significativamente, le scarse notizie estrapolate dal trentasettesimo libro sono relegate nelle pagine rispettivamente titolate *Appendix e Fragmenta*⁷¹: si suggerisce così come a proposito delle gemme Plinio non offra alcuna “storia dell'arte” al di là di pochi dettagli – qualche nome d'artista, qualche opera famosa – che possano completare il quadro, decisamente più ricco e organico, precedentemente tracciato per pittura e scultura⁷². Al di là degli anacronistici pregiudizi a carico delle “arti minori”⁷³, questo imbarazzo esegetico si deve alle obiettive peculiarità della trattazione dell'arte di lavorare e usare i minerali preziosi delineata da Plinio: per chi sia alla ricerca di notizie su artisti e capolavori, i paragrafi pliniani sulle gemme risultano alquanto deludenti rispetto ai precedenti su metalli, terre e pietre.

752) mentre in Pl. Jun. AP IX, 748 ed *epigr. Bob.* 20-21 è Dioniso a essere incongruamente inciso su quel minerale.

⁶¹ ZWIERLEIN-DIEHL 2007, pp. 10-13.

⁶² Tanto che potrebbe addirittura trattarsi di anelli metallici: BALLESTRAZZI 2020, p. 373.

⁶³ Svet. *Aug.* 50, 1.

⁶⁴ Plin. *nat.* XXXVII, 8-9.

⁶⁵ Posidipp. 14-15 AB. L'artista potrebbe essere evocato anche in Posidipp. 3-4; 12 AB, a seconda delle interpretazioni dei versi, mentre in Posidipp. 8; 11-12 e forse 13 AB egli è richiamato indirettamente, tramite allusioni alla lavorazione (intaglio, incastonatura) della gemma.

⁶⁶ Cfr. LELLI 2004, pp. 132-133.

⁶⁷ Posidipp. 63 AB.

⁶⁸ Anche le gemme appartenute a personaggi del passato – come la regina Mandane, Dario o Policrate – sono delineate come presenti

agli occhi del poeta e del suo pubblico: PETRAIN 2005, p. 335.

⁶⁹ Posidipp. 62 AB, cfr. anche Posidipp. 68 e 70 AB.

⁷⁰ Sulle differenze tra la caratterizzazione di glittica e gioielleria da un lato e di scultura in bronzo dall'altro negli epigrammi di Posidippo anche BALLESTRAZZI 2020, pp. 375-376 e BALLESTRAZZI c.d.s. (b), pp. 66-67.

⁷¹ JEX-BLAKE, SELLERS 1896, pp. 224-225 selezionano solo il passaggio che contiene i quattro nomi di artisti registrati da Plinio (*nat.* XXXVII, 8, cfr. p. 9): sulle scelte editoriali di E. Sellers, DOODY 2010, pp. 133-135; 152-162. FERRI 2011⁴, pp. 342-343 ripropone il medesimo passo, aggiungendo i soggetti dei precedenti sigilli di Augusto e di altri personaggi tratti da Plin. *nat.* XXXVII, 9-10.

⁷² Il libro è piuttosto trascurato anche negli studi più recenti dedicati alla “storia dell'arte” pliniana (e.g. ISAGER 1991, p. 212).

⁷³ Cfr. LAPATIN 2015, pp. 1-17.

La “storia dell’arte” delle gemme di Plinio inizia con un frammento della roccia a cui fu appeso Prometeo, incastonato da Zeus in un anello della catena che imprigionava il titano⁷⁴. Liquidati come leggendari la proto-gemma e il proto-anello di Prometeo, Plinio individua la prima gemma nella *Polycratis gemma* che, come abbiamo visto, a quell’epoca si riconosceva in un *sardonyx* non lavorato. Solo la terza gemma presenta un’effigie: un’agata appartenuta a Pirro recava l’immagine di Apollo e delle Muse. La complessa immagine non era però opera di un artista umano ma era piuttosto mirabilmente suggerita dalle macchie del minerale, *non arte sed naturae sponte*⁷⁵.

Gli *auctores* non ricordano, a detta di Plinio, altre gemme famose fino a quelle *multae e fulgentes* del flautista Ismenia⁷⁶. La prima gemma intagliata – supponiamo – da mano umana è lo smeraldo *ubi erat scalpta Amymone* acquistato dall’incorreggibile musicista: nella vivace argomentazione di Plinio, tale pietra è rilevante per il fatto di essere uno smeraldo inciso e per il valore economico piuttosto che per le caratteristiche dell’intaglio.

Solo a questo punto Plinio finalmente menziona il primo artista. Sulla scorta dello smeraldo di Ismenia, osserva che all’epoca del flautista si intagliavano addirittura gli smeraldi, solitamente preservati dall’incisione⁷⁷. Richiama quindi un editto di Alessandro che autorizzava solo i tre massimi esponenti di pittura, scultura e glittica a ritrarlo. Alla pittura e alla scultura rappresentate da Apelle e Lisippo il solo Plinio, poi seguito da Apuleio, affianca la glittica e il suo campione Pirgotele, *non dubie clarissimus artis eius*⁷⁸. Con Pirgotele, il primo incisore nominato da Plinio, l’arte delle gemme ha già trovato il suo massimo esponente, e solo pochi nomi sono 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*. Il ritratto di Augusto introduce una lista di *signa* appartenuti ad altri personaggi del passato romano e ad Augusto medesimo⁷⁹.

Conclusa la breve disamina degli incisori celebri e dei sigilli di personaggi famosi, Plinio indaga le tappe dell’ossessione romana per le pietre preziose. Le molte gemme appartenute a Ismenia e a colleghi musicisti di dubbio gusto e quindi le prime dattiloteche possedute dai romani⁸⁰ segnano l’inizio della passione per le gemme al di là della loro *utilitas* come sigilli (la *causa gemmarum*, appunto) e la loro crescente rilevanza sociale, economica ed estetica: il processo già anticipato da Policrate si compie con il 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 Romani⁸¹.

A parte la narrazione della *luxuria* delle gemme a Roma, la “storia dell’arte” che apre il libro trentasettesimo annovera opere d’arte naturale affiancate da poche gemme intagliate e dai nomi di soli quattro artisti. Di questi, solo due sono associati a un’opera d’arte e a un illustre committente, che permette di fissarne la cronologia: Pirgotele e gli smeraldi per Alessandro, Dioscuride e il sigillo di Augusto recante il suo ritratto raffigurato *simillime*. Plinio nemmeno ci informa sulla tipologia della gemma intagliata da Dioscuride, come del resto avviene dei numerosi sigilli appartenuti ad Augusto e ad altri personaggi, di cui – come si riscontra nei resoconti a carattere storico – conosciamo solo il soggetto. Di Cronio e Apollonide Plinio non registra nessuna opera né fornisce coordinate spaziali o temporali. Possiamo solo ipotizzare che i due artisti fossero attivi tra Pirgotele e Dioscuride, dunque tra l’epoca di Alessandro e quella di Augusto.

Il valore delle pietre preziose va dunque ben oltre i *signa*: esse sono infatti inestimabili per la loro *varietas*, i colori, la *materia*, il *decor*⁸², caratteristiche che le rendono massima espressione della maestà e della creatività della natura. 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, lo ostacolano. Le gemme più preziose sono impossibili da incidere per la loro durezza o delicatezza oppure, in alcuni casi, si risparmiavano volontariamente dall’incisione⁸³. Il sandastro, poi, costava molto proprio perché non può essere lavorato⁸⁴ e la draconzia una volta estratta dal cervello del serpente *nec postea politur aut artem admittit*⁸⁵. I difetti del cristallo erano abilmente occultati dagli *artifices* con la cesellatura, mentre dai blocchi perfetti e trasparenti come l’acqua di mare era bandita ogni

⁷⁴ Plin. nat. XXXVII, 2, cfr. XXXIII, 8.

⁷⁵ Plin. nat. XXXVII, 5-6. L’attenzione che Plinio presta all’“artificio” della natura, oltre che estremamente rilevante per gli scopi della *Naturalis historia*, è in linea con la sensibilità estetica neroniana e flavia: su questo aspetto, in particolare CAREY 2003, pp. 102-137.

⁷⁶ Plin. nat. XXXVII, 7.

⁷⁷ Plin. nat. XXXVII, 8, cfr. p. 5.

⁷⁸ Plin. nat. XXXVII, 8, cfr. anche VII, 125. Sull’ “editto” di Alessandro: BALLESTRAZZI 2020, pp. 368-369, e BALLESTRAZZI 2021, p. 99.

⁷⁹ Plin. nat. XXXVII, 8-10. L’effigie di Augusto *Dioscuridis manu scalpta* fu utilizzata come sigillo dagli imperatori successivi almeno fino all’epoca di Svetonio (*Aug.* 50, 1), che, come Plinio, ricorda anche 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 l’incisore – usato poi dai suoi successori tranne Galba) anche D.C. LI, 3, 6-7. Sull’argomento, SIMPSON 2005.

⁸⁰ Su cui MICHELI 2016.

⁸¹ Plin. nat. XXXVII, 12-18. Cfr. GUIDETTI c.d.s.

⁸² Plin. nat. XXXVII 1, *supra*, nota 11.

⁸³ Si tratta delle gemme usate per la gioielleria femminile e non per i sigilli: perle, opali, smeraldi. Vd. BALLESTRAZZI 2023, pp. 104-106, e BALLESTRAZZI c.d.s. (c).

⁸⁴ Plin. nat. XXXVII, 101.

⁸⁵ Plin. nat. XXXVII, 158.

decorazione affinché i recipienti che ne erano ricavati, i pregiati *acenteta*, esibissero l'originaria purezza del minerale⁸⁶. Riguardo alle gemme, appare chiaro come il compito dell'arte sia spesso quello di esaltare senza mai offuscarle (anche con l'apposizione di *signa*) le caratteristiche naturali di una materia speciale⁸⁷ che ha già in sé un valore economico, estetico e sociale più che sufficiente a giustificarne il prezzo e il prestigio, così che talvolta non è l'*ars* ma la *materia* a essere *in pretio*.

5. Nobiles artifices

Plinio conferma l'impressione già prodotta dai *Lithikà* posidippeï e dalle descrizioni letterarie di gemme: a differenza di scultori e pittori, intagliatori e gioiellieri si confrontano con una materia già esteticamente, semanticamente e socialmente perfetta, le cui qualità rimangono preminenti nell'opera d'arte finita. I maestri della glittica e della gioielleria sono chiamati a interagire con la materia in un modo assai più profondo e complesso, e la loro arte rischia di essere considerata un *nefas* contro la bellezza e la maestà della natura.

Non sorprende dunque che Plinio tracci una "storia dell'arte" delle gemme molto diversa da quella delineata nei precedenti libri XXXIV, XXXV e XXXVI. Riguardo ai maestri di pittura e scultura, Plinio ne elenca e descrive i capolavori, li colloca in una più o meno farraginoso successione storica e geografica, ne indica le affiliazioni familiari e di atelier e vivacizza il suo resoconto con numerosi aneddoti relativi alla loro personalità e ai loro successi artistici⁸⁸, rielaborando queste informazioni da una consolidata trattatistica risalente in particolare all'età ellenistica⁸⁹.

Quanto alle gemme, la materia è la protagonista incontrastata del libro trentasettesimo, che si configura come una celebrazione dell'arte della natura nella quale l'intervento umano ha un ruolo estremamente limitato⁹⁰. Abbiamo inoltre la chiara impressione che Plinio non abbia avuto a disposizione un ventaglio di fonti nemmeno lontanamente paragonabile e che sia stato lui stesso a stilare la prima (e forse unica) "storia" della glittica e della gioielleria. Plinio ha così autonomamente assemblato una pluralità di informazioni tratte dalle fonti più disparate, da quelle storico-antiquarie a *lithikà* analoghi a quelli di Posidippo e dei poeti dell'*Antologia Palatina*⁹¹, senza contare i numerosi esempi di *luxuria* offerti dai suoi contemporanei, oggetto di gustosi e duraturi pettegolezzi⁹².

Come suggeriscono sia Posidippo che Plinio, sembra che nell'antichità classica non sia esistita una riflessione – poi confluita in una trattatistica specializzata – sulla glittica e la gioielleria analoga a quella sviluppata attorno alle personalità e alle opere di pittori e scultori⁹³. Il prestigio e la bellezza della *materia* delle gemme sembrano avere offuscato la fama e la notorietà di coloro che vi hanno espresso la loro *ars*⁹⁴; dalle fonti letterarie emergono i nomi di ben pochi maestri⁹⁵ come pochi sono i capolavori descritti, né abbiamo notizia di scuole e genealogie di artisti, mentre la dimensione storica è piuttosto scarsa e quella geografica completamente assente.

Non ci sorprende dunque che sia un contesto ben lontano dalla critica (storico-)artistica a restituirci la più esplicita ancorché evanescente testimonianza del prestigio riconosciuto ai maestri della glittica. In un passaggio dell'*Historia Augusta* dedicato alle scelleratezze di Elagabalo leggiamo che il giovane imperatore era solito indossare gemme anche sulle scarpe, *et quidem scalptae*. Questa bizzarra abitudine muoveva tutti al riso, *quasi possent scalpturae nobilium artificum videri in gemmis, quae pedibus adhaerebant*⁹⁶. Le spinose questioni legate all'*Historia Augusta* – ai suoi intenti, alla sua cronologia, ai suoi autori, alle sue eventuali fonti – non ci permettono di dare credito a questo aneddoto⁹⁷, che tuttavia voglio richiamare in questa sede per la sua eccezionalità. In questa tarda fantasia, le sontuose calzature di Elagabalo erano intessute di gemme sia lisce che *scalptae*. Al di là della consueta condanna per l'uso improprio di beni di lusso, tale impiego incorreva in un ulteriore e più grave motivo di biasimo relativamente alle gemme *scalptae*: poiché si trattava di *scalpturae nobilium artificum* esse non dovevano essere portate ai piedi perché in tal modo non potevano *videri in gemmis*⁹⁸. Oltre all'affronto alla *materia*, la presunta perversione di Elagabalo sviliva e vanificava anche l'*ars*

⁸⁶ Plin. *nat.* XXXVII, 28. Cfr. Fronto *de fer. Als.* 3, 2, e Apul. *met.* II, 19.

⁸⁷ Oltre al cristallo *acentetum*, cfr. Plin. *nat.* XXXVII, 76 (*berulli*).

⁸⁸ In particolare DARAB 2014.

⁸⁹ Sulla trattatistica dedicata alle arti nell'antichità greco romana, DE ANGELIS 2015.

⁹⁰ Cfr. ANGUSSOLA 2020, pp. 141-142; ANGUSSOLA 2022a, pp. 15-19, e ANGUSSOLA 2022b, p. 42.

⁹¹ BALLESTRAZZI 2020, pp. 373-374.

⁹² Cfr. Plin. *nat.* XXXVII, 18-20 (*murra*); 29 (cristallo); 81-82 (opale).

⁹³ BALLESTRAZZI 2020, pp. 373-380; BALLESTRAZZI c.d.s. (b).

⁹⁴ Una situazione in parte analoga si registra per i maestri della toreutica: come osserva Plin. *nat.* XXXIII, 154, gli artisti che cesellavano il costosissimo oro non eguagliarono mai la fama dei colleghi specializzati nel meno prezioso argento, tanto che i nomi dei primi

furono addirittura dimenticati. Su questo passo e le sue importanti implicazioni morali, FAEDO 2020, p. 128; ANGUSSOLA 2022a, pp. 7; 106; ANGUSSOLA 2022b, p. 45.

⁹⁵ Solo sette nomi di gioiellieri e incisori sono noti dalle fonti letterarie: BALLESTRAZZI 2020.

⁹⁶ Hist. Aug. *Heliog.* 23, 4, per cui si rimanda al commento di TURCAN 1993, p. 207, nota 129. Sul passo BALLESTRAZZI 2020, pp. 381-383, e BALLESTRAZZI c.d.s. (b), 60; 73.

⁹⁷ Sulla difficile questione delle fonti dell'*Historia Augusta*: ROHRBACHER 2013.

⁹⁸ Di solito riguardo alla collocazione impropria di gemme intagliate se ne lamenta la perdita della funzione sigillare: BALLESTRAZZI 2020, p. 381, nota 152.

di tali gemme, che sarebbe stata assai *in pretio* nell'opinione dei suoi contemporanei e – evidentemente – di chi ha elaborato questo aneddoto incluso nell'*Historia Augusta*. Non sappiamo se i detrattori di Elagabalo avrebbero riconosciuto in quelle gemme l'opera di specifici *artifices*. Possiamo immaginare che a decretarne la *nobilitas* sarebbe stata probabilmente la qualità e l'originalità dei *signa*, particolarmente evidenti a fronte di una produzione glittica sempre più cruda, seriale e ripetitiva⁹⁹. La *nobilitas* non è però solo eccellenza (artistica) ma pure rinomanza: al di là della bellezza, i denigratori di Elagabalo avrebbero riconosciuto in quegli intagli l'opera di artisti famosi. Ora, si è osservato come l'interesse per la personalità degli incisori di gemme sia stato saltuario anche nei periodi di massima fioritura dell'arte glittica, e possiamo essere scettici riguardo a quanti e quali *artifices* di gemme fossero effettivamente *nobiles* in cronologie ben più tarde. Senza il supporto di una tradizione analoga a quella che consacra la *nobilitas* dei maestri di pittura e scultura, sarebbe stata forse la presenza del nome stesso dell'artista a reclamare per gli autori di quelle gemme il rango di *nobiles artifices*.

Gli intagli e i cammei che una sessantina di incisori hanno firmato con il proprio nome testimoniano come per artisti, committenti, acquirenti ed estimatori l'autorialità rivendicata dal nome dell'artista fosse un ulteriore e importante motivo di valore¹⁰⁰. Su una manciata di gemme, assieme al nome gli artisti hanno dichiarato la propria affiliazione professionale e forse familiare¹⁰¹. Nel totale silenzio delle fonti scritte¹⁰², possiamo così ricostruire ben due atelier di incisori, quello di Alexas con Quinto (fig. 1) e Aulo¹⁰³ e quello dell'incisore di Augusto Dioscuride (fig. 2) con Erofilo, Eutiche (fig. 3) e Illo (fig. 4)¹⁰⁴. Ai due atelier appartengono gli incisori che ci hanno lasciato il maggior numero di gemme firmate (Illo, Dioscuride e Aulo¹⁰⁵) ed è membro dell'atelier di Dioscuride il più recente dei due soli incisori di cui conosciamo la provenienza, Eutiche di Ege (Cilicia)¹⁰⁶. Prima di lui, solamente un altro incisore aveva registrato il suo luogo d'origine: si tratta del maestro che firma il maggior numero di gemme in epoca classica, ovvero Dexamenos di Chio¹⁰⁷ (fig. 5). Questa tutt'altro che fortuita coincidenza testimonia la particolare autocoscienza di questi artisti, membri di atelier evidentemente rinomati (uno, del resto, era capeggiato nientemeno che dall'autore del sigillo-ritratto di Augusto). Alexas, Dioscuride, i loro figli/discepoli e tutti gli artisti che firmarono le loro gemme si ritenevano maestri di un'arte alla pari con pittura e scultura¹⁰⁸. Alcuni incisori si spinsero anche più in là, firmando i loro intagli e cammei con i nomi di pittori (fig. 6) e scultori: piuttosto che sottomettere la propria arte a quelle che assai impropriamente definiamo "maggiori", la scelta di tali nomi d'arte è forse un'affermazione di originalità nell'esercizio di una tecnica artistica che presenta suggestivi legami con la scultura e la pittura¹⁰⁹.

Tanto fieri del proprio lavoro da lanciare una giocosa sfida virtuale ai massimi esponenti di scultura e pittura, i grandi maestri della glittica certo non avrebbero visto di buon occhio l'uso sconsiderato dei loro capolavori da parte di Elagabalo né si sarebbero rallegrati a sapere i loro nomi ai piedi di un imperatore indegno. Si consolino almeno pensando che, nel quasi totale silenzio delle fonti scritte, grazie all'orgogliosa e felice scelta di firmare i loro capolavori ancora oggi conosciamo la loro identità e possiamo ricondurre alla loro *ars* sopraffina gli intagli e i cammei che in quella *materia* speciale hanno così magistralmente cesellato.

⁹⁹ SENA CHIESA 2003, pp. 414-417.

¹⁰⁰ Sulle gemme firmate: BALLESTRAZZI 2020, pp. 359-367, 376-377, 380-383 (con bibliografia precedente: p. 362, nota 7); MICHELI 2022; BALLESTRAZZI c.d.s. (b), pp. 69-73.

¹⁰¹ Si tratta forse di gemme intagliate all'inizio della loro carriera: BALLESTRAZZI c.d.s. (b), p. 71.

¹⁰² Se si escludono le epigrafi funerarie pertinenti a botteghe di incisori: BALLESTRAZZI c.d.s. (b), p. 69, nota 74.

¹⁰³ Sulle gemme firmate dai membri dell'atelier di Alexas: BALLESTRAZZI 2020, p. 376 (con bibliografia precedente), e BALLESTRAZZI c.d.s. (b), pp. 70-71.

¹⁰⁴ Sulle gemme firmate dai membri dell'atelier di Dioscuride: BALLESTRAZZI 2020, pp. 376-377 (con bibliografia precedente), e BALLESTRAZZI c.d.s. (b), pp. 70-71.

¹⁰⁵ Di cui conosciamo rispettivamente dodici, nove e (almeno) otto

gemme firmate: BALLESTRAZZI c.d.s. (b), p. 71.

¹⁰⁶ Intaglio in cristallo con busto di Atena firmato *EΤΤΥΧΗΣ ΔΙΟΣΚΟΥΠΙΔΟΥ ΑΙΓΕΑΙΟΣ ΕΠΙΟΙΕΙ*, Berlino, Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung, FG 2305: ZWIERLEIN-DIEHL 2007, pp. 119-120, 415, tav. 102, fig. 468.

¹⁰⁷ Conosciamo ben quattro gemme firmate da Dexamenos tra le quali il celebre scaraboide con airone in volo firmato *ΔΕΞΑΜΕΝΟΣ ΕΠΙΟΙΕΙ ΧΙΟΣ* (calcedonio azzurro, San Pietroburgo, State Hermitage Museum, UO-24): BALLESTRAZZI 2020, p. 362, e BALLESTRAZZI c.d.s. (b), p. 72.

¹⁰⁸ Come per la pittura e la scultura, anche per la glittica il legame (vero o fittizio) con la Grecia costituiva un motivo di prestigio, tanto che tutti gli incisori firmarono con nomi greci o traslitterati in greco: BALLESTRAZZI 2020, pp. 366-367, 382.

¹⁰⁹ BALLESTRAZZI 2021.



Fig. 1. Intaglio frammentario con guerriero (Marte?) firmato *KOINTOC AAEZA EΠOIEI*. Sardonice, oro, 2 x 1 cm (gemma), seconda metà del I sec. a.C. (Collezione privata © Christie's 2003).

Fig. 2. Cammeo con Eracle che lotta con Cerbero firmato *ΔΙΟΚΚΟΥΡΙΑΟΥ*. Sardonice, 2,5 x 2,1 x 0,7 cm, 40-30 a.C. (Berlino, Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung, FG 11062 © Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung / J. Laurentius / CC BY-SA 4.0).

Fig. 3. Philipp von Stosch, *Gemmae antiquae caelatae, sculptorum nominibus insignitae*, Amstelaedami 1724, tav. xxxiv: *Minerva Eutyichis Aegeei Dioscoridis filii opus*. Incisione dell'intaglio con il busto di Atena firmato *EΤΤΥΧΗC ΔΙΟΚΚΟΥΡΙΑΟΥ ΑΙΓΕΑΙΟC ΕΠΟΙΕ*, originale: cristallo di rocca, 3,7 x 2,9 cm, fine del I sec. a.C. (Berlino, Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung, FG 2305, © gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France).

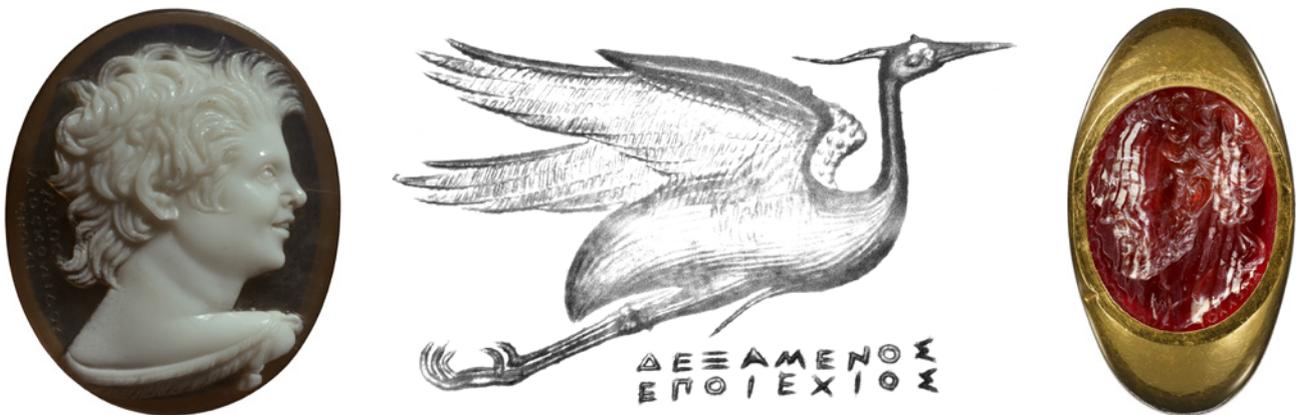


Fig. 4. Cammeo con busto di giovane satiro firmato *ΥΛΙΟC ΔΙΟΚΚΟΥΡΙΑΟΥ ΕΠΟΙΕΙ*. Sardonice, 1,7 x 1,4 cm, inizio del I sec. d.C. (Berlino, Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung FG 11063 © Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung / CC BY-SA 4.0).

Fig. 5. Scaraboide con airone in volo firmato *ΔΕΞΑΜΕΝΟC ΕΠΟΙΕ ΧΙΟC* in anello d'oro, originale: da Yuz-Oba, necropoli di Panticapeo, Kerch (Crimea, Calcedonio e oro, 2,6 x 3,0 cm, 450-430 a.C. (San Pietroburgo, The State Hermitage Museum, UO-24).

Fig. 6. Intaglio con ritratto di Demostene firmato *ΑΠΕΛΛΟΥ* in anello d'oro. Corniola e oro, 1,9 x 1,5 cm., ultimo quarto del I sec. a.C. (The J. Paul Getty Museum, Villa Collection, Malibu, CA, 90.AN.13. © Getty's Open Content Program).

Bibliografia

- ANGIÒ, CUYPERS, ACOSTA-HUGHES, KOSMETATOU 2021 = ANGIÒ F., CUYPERS M., ACOSTA-HUGHES B., KOSMETATOU E., *New Poems Attributed to Posidippus. A Text in Progress*, <https://classics-at.chs.harvard.edu/classics1-epigrams/> (ultimo accesso 06/07/2024), The Center for Hellenic Studies, Washington 2021.
- ANGUISSOLA 2020 = ANGUISSOLA A., *The Materiality of Creation. Integrity, Deception, and the Process of Art*, in ANGUISSOLA, GRÜNER 2020a, pp. 132-144.
- ANGUISSOLA 2022a = ANGUISSOLA A., *Pliny the Elder and the Matter of Memory. An Encyclopaedic Workshop*, London 2022.
- ANGUISSOLA 2022b = ANGUISSOLA A., *Ethical Matters: Pliny the Elder on Material Deception*, in HAUG, HIELSCHER, LAURITSEN 2022, pp. 39-50.
- ANGUISSOLA, BALLESTRAZZI, LANG c.d.s. = ANGUISSOLA A., BALLESTRAZZI C., LANG J. (eds.), *A Natural History of Gems. Contexts and Materials of Pliny the Elder's Book 37*, Pisa 8-9 giugno 2023, Pisa c.d.s.
- ANGUISSOLA, FAEDO 2022 = ANGUISSOLA A., FAEDO L., *Lo sguardo di Plinio tra tecnica e materia: le statue e la loro superficie*, in COLLARETA M., FERRETTI M., MAFFEI S., SICCA C.M. (a cura di), *Le voci del marmo. Materiali per un lessico tecnico della scultura in marmo*, Pisa 2022, pp. 109-138.
- ANGUISSOLA, GRÜNER 2020a = ANGUISSOLA A., GRÜNER A. (eds.), *The Nature of Art. Pliny the Elder on Materials* (Materiality 1), Turnhout 2020.
- ANGUISSOLA, GRÜNER 2020b = ANGUISSOLA A., GRÜNER A., *Nature and Culture in the Natural History*, in ANGUISSOLA, GRÜNER 2020a, pp. 11-21.
- BALLESTRAZZI 2020 = BALLESTRAZZI C., *Arte senza storia? I nobiles artifices delle gemme e il loro destino*, in *RA* 70, 2, 2020, pp. 359-385.
- BALLESTRAZZI 2021 = BALLESTRAZZI C., *Gemmarum sculptura, gemmarum pictura. Sculptors, Painters, and gem Engravers*, in *AntK* 64, 2021, pp. 99-111.
- BALLESTRAZZI 2023 = BALLESTRAZZI C., *The Colours of Gemstones in Pliny the Elder's Natural History, Book 37*, in MARTELLI M., SASSI M.M. (eds.), *Ancient Science and Technology of Colour: Pigments, Dyes, Drugs and their Experience in Antiquity* (Technai 14), Pisa 2023, pp. 99-121.
- BALLESTRAZZI c.d.s. (a) = BALLESTRAZZI C., *The Name of Nature. Natural History 37, 193-195*, in ANGUISSOLA, BALLESTRAZZI, LANG, in corso di stampa.
- BALLESTRAZZI c.d.s. (b) = BALLESTRAZZI C., *Elagabalus' Shoes. The Ancient 'Art History' of Gems*, in LAFI E., GÜNTHER E., GÜNTHER S., SERWINT N. (eds.), *Ancient Greek, Roman and Byzantine Engraved Gems in the Eastern Mediterranean and Black Sea Area*, Münster, in corso di stampa.
- BALLESTRAZZI c.d.s. (c) = BALLESTRAZZI C., *The Polychromy of Roman Gems*, in *The Materiality of Polychromy. 11th International Round Table on Polychromy in Ancient Sculpture and Architecture* (BCom Suppl.), in corso di stampa.
- BASTIANINI, GALLAZZI 2001 = BASTIANINI G., GALLAZZI C., *Posidippo di Pella, Epigrammi*, P. Mil. Vogl. VIII 309, Milano 2001.
- BRANHAM 1989 = BRANHAM, R.B., *Unruly Eloquence. Lucian and the Comedy of Traditions*, Cambridge (MA)-London 1989.
- CALABI LIMENTANI 1958 = CALABI LIMENTANI I., *Studi sulla società romana. Il lavoro artistico*, Varese-Milano 1958.
- CAREY 2003 = CAREY S., *Pliny's Catalogue of Culture. Art and Empire in the Natural History*, Oxford 2003.
- CITRONI MARCHETTI 2011 = CITRONI MARCHETTI S., *La scienza della natura per un intellettuale romano: studi su Plinio il Vecchio*, Pisa 2011.
- DARAB 2014 = DARAB Á., «Natura», «Ars», «Historia». *Anecdotic History of Art in Pliny the Elder's «Naturalis Historia»*, Part I-II, in *Hermes* 142, 2-3, 2014, pp. 206-224, 279-297.
- DE ANGELIS 2015 = DE ANGELIS F., *Greek and Roman Specialized Writing about Art and Architecture*, in MARCONI 2015, pp. 70-83.
- DOODY 2010 = DOODY A., *Pliny's Encyclopedia. The Reception of the Natural History*, Cambridge 2010.
- DUCOS 2003 = DUCOS M., *Les juristes romains et l'œuvre d'art*, in LÉVY C., BESNIER B., GIGANDET A. (éds.), *Ars et ratio. Sciences, art et métiers dans la philosophie hellénistique et romaine. Actes du colloque international* (Collection Latomus 273), Bruxelles 2003, pp. 166-175.
- ELSNER 1998 = ELSNER J., *Imperial Rome and Christian Triumph: The Art of the Roman Empire AD 100-450*, Oxford 1998.
- ELSNER 2014 = ELSNER J., *Lithic Poetics: Posidippus and His Stones*, in *Ramus* 43, 2, 2014, pp. 152-172.
- FAEDO 2020 = FAEDO L., *Gilding. Art and Technique, Vision and Morals*, in ANGUISSOLA, GRÜNER 2020a, pp. 224-235.

- FERRI 2011⁴ = FERRI S., Plinio il Vecchio, *Storia delle arti antiche (Libri XXXIV-XXXVI)*, Milano 2011⁴.
- GUIDETTI c.d.s. = GUIDETTI F., *Storie di pietre preziose: i capitoli introduttivi del libro 37 della Naturalis Historia*, in ANGIUSSOLA, BALLESTRAZZI, LANG c.d.s.
- HAUG, HIELSCHER, LAURITSEN 2022 = HAUG A., HIELSCHER A., LAURITSEN M.T. (eds.), *Materiality in Roman Art and Architecture. Aesthetics, Semantics and Function (Decorative Principles in Late Republican and Early Imperial Italy 3)*, Berlin-Boston 2022.
- ISAGER 1991 = ISAGER J., *Pliny on Art and Society. The Elder Pliny's Chapters on the History of Art*, Odense 1991.
- JEX-BLAKE, SELLERS 1896 = JEX-BLAKE K., SELLERS E., *The Elder Pliny's Chapters on the History of Art*, London 1986.
- KUTTNER 2005 = KUTTNER A., *Cabinet Fit for a Queen: The Ληϊκὰ as Posidippus' Gem Museum*, in GUTZWILLER K. (ed.), *The New Posidippus: A Hellenistic Poetry Book*, Oxford 2005, pp. 141-163.
- LANG 2022 = LANG J., *Non Arte, Sed Naturae? Remarks on Roman Cameos and their Visual Effects*, in HAUG, HIELSCHER, LAURITSEN 2022, pp. 223-243.
- LANG c.d.s. = LANG J., *Gestaltungswille zwischen Form und Material. Prekäre Bildflächen römischer Gemmen*, in ANGIUSSOLA, BALLESTRAZZI, LANG c.d.s.
- LAPATIN 2015 = LAPATIN K., *Luxus. The Sumptuous Arts of Greece and Rome*, Los Angeles 2015.
- LELLI 2004 = LELLI E., *I gioielli di Posidippo*, in *QuadUrbini* 76, 2004, pp. 127-138.
- MARCONI 2015 = MARCONI C. (ed.), *The Oxford Handbook of Greek and Roman Art and Architecture*, New York 2015.
- MICHELI 2016 = MICHELI M.E., *Dactyliothecae romanae: tra publica magnificentia e privata luxuria*, in *RendLinc* ser. 9, 26, 2016, pp. 73-113.
- MICHELI 2022 = MICHELI M.E., *Gemme firmate e autorialità: qualche considerazione*, in *Gemmae* 2, 2022, pp. 93-112.
- NOCCHI 2016 = NOCCHI F.R., *Commento agli Epigrammata Bobiensia (Texte und Kommentare 54)*, Berlin-Boston 2016.
- PAPINI 2020 = PAPINI M., *Pretia and auctoritas rerum. Evaluation of Materials and Artefacts in Books 33-37*, in ANGIUSSOLA, GRÜNER 2020a, pp. 181-193.
- PETRAIN 2005 = PETRAIN D., *Gems, Metapoetics, and Value. Greek and Roman Responses to a Third-Century Discourse on Precious Stones*, in *TransactAmPhilAss* 135, 2, 2005, pp. 329-357.
- PLANTZOS 1999 = PLANTZOS D., *Hellenistic Engraved Gems*, Oxford 1999.
- PLISECKA 2011 = PLISECKA A., *Tabula picta: aspetti giuridici del lavoro pittorico in Roma antica (Arte del diritto 19)*, Padova 2011.
- PORTER 2010 = PORTER J.I., *The Origins of Aesthetic Thought in Ancient Greece. Matter, Sensation, and Experience*, Cambridge-New York 2010.
- PRIOUX 2006 = PRIOUX É., *Materiae non cedit opus. Matières et sujets dans les épigrammes descriptives (IIIe siècle av. J.-C. -50 apr. J.-C.)*, in ROUVERET A., DUBEL S., NAAS V. (éds.), *Couleurs et matières dans l'Antiquité. Textes, techniques et pratiques (Études de littérature ancienne 17)*, Paris 2006, pp. 127-160.
- PRIOUX c.d.s. = PRIOUX É., *Physis et tekhnè: la glyptique comme modèle pour penser les arts de la parole*, in ANGIUSSOLA, BALLESTRAZZI, LANG, in corso di stampa.
- ROHRBACHER 2013 = ROHRBACHER D., *The Sources of the Historia Augusta Re-examined*, in *Histos* 7, 2013, pp. 146-180.
- SENA CHIESA 1989 = SENNA CHIESA G., *Opus et materia. Pietre, serie iconografiche e variazioni di gusto nella glittica di età romana*, in *Pact* 23, 1989, pp. 281-299.
- SENA CHIESA 2003 = SENNA CHIESA G., *Arte e prestigio nella glittica di età romana*, in ZANETTIN, B. (a cura di), *Cristalli e gemme. Realtà fisica e immaginario, simbologia, tecniche e arte*, Venezia 2003, pp. 387-421.
- SIMPSON 2005 = SIMPSON C.J., *Rome's "Official Imperial Seal"? The Rings of Augustus and His First Century Successors*, in *Historia* 54, 2, 2005, pp. 180-188.
- SQUIRE 2015 = SQUIRE M., *Conceptualizing the (Visual) "Arts"*, in DESTREÉ P., MURRAY P. (eds.), *A Companion to Ancient Aesthetics*, Chichester 2015, pp. 307-326.
- STEINER 2015 = STEINER D., *Greek and Roman Theories of Art*, in MARCONI 2015, pp. 21-40.
- TURCAN 1993 = TURCAN R., *Histoire Auguste, Tome 3.1: Vies de Macrin, Diaduménien, Héliogabale*, Paris 1993.
- ZWIERLEIN-DIEHL 2007 = ZWIERLEIN-DIEHL E., *Antike Gemmen und ihr Nachleben*, Berlin 2007.