



Reinventare il mondo: potere immaginifico e matericità delle pietre

Sonia Macrì

Abstract

The *lapides figurati* are a particular category of stones, so called because of the images which were believed to be spontaneously imprinted on them. The analysis of the corpus of Greek and Roman lapidaries, along with other scattered evidence in literary texts of the Late Period, leaves out some elements useful in defining the identity of this stones as cultural objects. In showing the mechanisms of this cultural representation, this essay will focus on two orders of things: first, the question of the materiality and the agency of these objects, particularly as regards the concept of brightness; second, the anthropological meaning of this minerals appearances and the relationship they have with the supernatural dimension.

Keywords

Lapides figurati | Agency | Imagination | Art | Nature | Classical Antiquity

Author

Sonia Macrì – Sonia.macri@unikore.it
Faculty of Classics, languages and education
University of Enna “Kore”



Reinventare il mondo: potere immaginifico e matericità delle pietre



Introduzione

Tra le riflessioni elaborate da Paul Ricœur (1975: 138 ss.) in merito al rapporto tra metafora e linguaggio, ve ne sono alcune particolarmente utili ad avviare un discorso sull'immaginario minerale dell'antichità greca e romana. Soffermandosi sulla denominazione metaforica, il filosofo rileva come tale meccanismo linguistico non si attui in virtù di un procedimento di astrazione bensì di «eliminazione», tale da indurre a «dimenticare» la maggior parte dei tratti peculiari del referente metaforizzato: il procedimento in questione valorizza un attributo dominante, mettendolo in relazione con il termine trasposto atto a incarnarlo nel migliore dei modi, secondo una procedura di selezione variabile con il mutare dei contesti culturali di riferimento.¹

Trasferite nell'ambito delle classificazioni mineralogiche antiche, tali considerazioni danno contezza di molte delle denominazioni assegnate. La durezza, l'inerzia, l'essenza inorganica quali tratti costitutivi delle entità litiche, sono puntualmente eluse a vantaggio, generalmente, degli attributi di carattere visivo, sulla scorta dei quali le pietre divengono suscettibili di essere equiparate ai più disparati elementi dell'universo fenomenico. La variegata apparenza dei minerali ha suggerito innumerevoli accostamenti analogici tra le pietre e le entità più estranee, invece, al regno dei minerali. A queste intuizioni associative sono ricondotti la maggior parte dei nomi di pietre che, dunque, piuttosto che mettere a fuoco l'oggetto che sono deputati a designare, finiscono per evocare (in maniera tanto esplicita quanto non immediatamente comprensibile) altri domini dell'esperienza degli antichi.² Sarà utile riportare di seguito alcuni esempi emblematici di questo meccanismo classificatorio. L'ametista, letteralmente la «non ubriaca» o «che non fa ubriacare», dall'aggettivo verbale greco *amethystos*, è rapportata al vino per via del colore viola ed è considerata alla stregua di un talismano atto a preservare contro l'ebbrezza, in virtù di un legame che il mito le attribuisce con la figura di Dioniso³; l'ematite, la «sanguigna» dal

¹ Si potranno ricordare, in tal senso, le riflessioni di Barthes 1985: 43 ss. riguardo allo spostamento di segno che si realizza quando un oggetto entra in un ordine di rappresentazione sociale; l'oggetto è, difatti, generalmente sottoposto a un meccanismo metonimico per il quale non le sue caratteristiche nell'insieme ma soltanto uno dei suoi tratti peculiari diviene atto a rappresentarlo e soltanto uno dei suoi elementi significanti (colore, forma etc.) diviene percettibile, sommergendo tutti gli altri.

² Lo stesso meccanismo si verifica in ambito botanico, così come mostrato dagli studi di Hautala 2012 e 2014, che parla in tal senso di «shift» della pianta, dalla classificazione in sé al modello metaforico che presiede alla creazione del suo nome. Si rimanda alle pagine di Lévi-Strauss 1962: 74, incentrate sul modo in cui ogni cultura attua una propria strategia selettiva (dettata da motivazioni di ordine intellettuale) destinata a privilegiare alcuni tratti e trascurarne altri, nel processo di classificazione degli elementi naturali.

³ Plin. Nat. 37.121 e 124; Plut. 15b e 647b-c; Nonn. D. 12.380-381. Ugualmente correlata al dio, in ragione del colore e della proprietà di sconfiggere l'ebbrezza è la Dionisiade, nera e striata di rosso (Plin. Nat. 37.157). In AP 9.748 e 9.752 si descrivono due ametiste che recano incisa l'immagine del dio e della



Reinventare il mondo: potere immaginifico e matericità delle pietre



sostantivo *aima*, è correlata al fluido rosso e si crede non solo che sia efficace per sanare le emorragie ma anche che sia stata generata dalle gocce del sangue incorruttibile schizzato sulla terra in seguito all'evirazione del dio Urano⁴; il corallo rosso è detto *gorgonios* in ragione della credenza che ne fa un vegetale dalla faccia della Gorgone Medusa o, secondo un'altra variante, generato dalla solidificazione del suo sangue e si ritiene che, per via dell'origine marina della creatura mitologica, esso protegga i naviganti dalle insidie del mare, oltre ad essere utile a prevenire le perdite ematiche⁵.

Gli esempi fin qui riportati traducono bene il meccanismo evocato da Ricœur, in virtù del quale le entità metaforizzate (le pietre) finiscono per essere «dimenticate» a tutto vantaggio dei termini di paragone convocati fin dalla denominazione (il vino, il sangue, la figura mitologica), ma non è tutto. Le pietre in questione sono rappresentative del modo in cui la denominazione metaforica e, più in generale, la classificazione popolare costituisca uno straordinario strumento di conoscenza, a partire dal quale individuare i modelli cognitivi che ciascuna cultura mobilita per organizzare e trasmettere i propri saperi specializzati. Il caso dell'ametista, ad esempio, è quello di una pietra che nel momento in cui viene ad essere nominata lascia il campo a un elemento ben più rappresentativo della cultura greca antica: il vino, che per la consuetudine di essere miscelato con l'acqua, assumeva un colore più sfumato (per il quale poteva appunto essere assimilato al viola tenue dell'ametista) e vedeva in parte neutralizzato il rischio dell'ubriachezza; il suo legame con Dioniso convoca, inoltre, un sistema mitico-culturale nel quale il dio fa dono agli uomini della vite e dell'arte di coltivarla, innescando un progresso di carattere sociale dal quale non sono assenti i pericoli connessi alla bevanda bevuta pura⁶. L'ematite, dischiude eventi legati al tempo cosmogonico e, oltre a ciò, interviene a fornire dati relativi a una precisa modalità di rappresentazione del corpo divino, «un corpo che non è corpo», per usare un'espressione di Vernant.⁷ Essa fornisce un modo per pensare il sangue incorruttibile degli dei che, da un punto di vista materico, è più simile alla sostanza inalterabile della pietra preziosa che non al sangue putrescibile degli esseri umani. Il corallo, infine, con la sua natura ibrida, non soltanto in qualità di doppio di Medusa contribuisce a esplicitare i connotati di questa figura mitologica ma oltre a ciò riflette l'immaginario greco del mare, come luogo di sterilità, di morte, di alterità estrema (Macrì, 2009: 63 ss.).

Indagare le pietre dei lapidari antichi equivale a mettere a fuoco dati di interesse antropologico che esulano dall'ambito prettamente mineralogico, per investire

personificazione dell'ebbrezza, *Methe*, cfr. Gutzwiller 1995. Si precisa che gli autori greci e latini saranno da qui in avanti citati secondo le abbreviazioni del Liddell-Scott-Jones e dell'Oxford Latin Dictionary 1968.

⁴ Thphr. Lap. 6.37; Orph. L. 642-690; Plin. Nat. 37.169.

⁵ Orph. Lith. 510 ss., Lith. Ker. 20, Plin. Nat. 37.164. Sulla rappresentazione del corallo, con riferimento alle sue occorrenze nelle fonti letterarie greche e romane, cfr. Macrì 2013.

⁶ Sul vino dei greci si leggano da ultimo Della Bianca – Beta 2015, con riferimento ad altre occorrenze del legame tra l'ametista e Dioniso al cap. 9.

⁷ Vernant 1986, p. 53.



Reinventare il mondo: potere immaginifico e matericità delle pietre



tematiche di ordine magico, medico, religioso, cosmogonico, mitologico: nel parlare dell'organizzazione delle entità litiche (e naturali in generale) la società greca antica come anche quella romana riferiscono contestualmente molteplici altri aspetti delle proprie culture⁸.

Le associazioni tra i minerali e le entità convocate dalle denominazioni scaturiscono, in certi casi, da un'impressione visiva che non riguarda semplicemente la corrispondenza tra colori (come per le pietre esaminate precedentemente.) ma una somiglianza delle forme e, persino di quelle in movimento.

Il lapidario di Plinio annovera pietre che esibiscono nel nome (generalmente le denominazioni sono un calco dal greco) così come nell'aspetto, l'immagine di una stella che si sposta proiettando la luce in varie direzioni (asteria, 37.131), quella di un cuore (encardia, 37.159), di un pollice umano (dita dell'Ida, 37.170), quella bianca e nera di un occhio (leucoftalmo, 37.171) o di tre occhi umani simultaneamente (trioftalmo, 37.186), la rappresentazione di papaveri (meconite, 37.173), l'immagine di monti e vallate (Pontiche, 37.179), quella di una formica che avanza (mirmecite, 37.187) e perfino quella di una luna che alterna le proprie fasi (37.181). Sfogliare un catalogo di pietre equivale ad assistere a una processione di forme minerali che duplicano innumerevoli altri elementi della realtà fenomenica e sanciscono il potere mimetico con cui le pietre inclinano, in un certo senso, verso la vita.

Al riguardo, Athanasius Kircher, nella sua monumentale opera chiamata *Mundus Subterraneus* (VIII 30, caput IX), esprimeva delle considerazioni utili a riflettere intorno a questo particolare aspetto dei minerali: la natura, dice Kircher, nell'impossibilità di conferire alle pietre la vita e le facoltà sensoriali, gliene ha dato l'immagine, delineando su di esse la forma di tutte le cose del mondo e disegnando, come per mezzo del pennello di un artista, i corpi geometrici e quelli celesti, i fiori e le città, gli uomini e le creature divine. Le riflessioni del gesuita, vissuto durante il XVII secolo, scaturivano dall'osservazione di quelle pietre che, proprio a partire dall'età antica, non avevano mai cessato di incuriosire e affascinare e che sarebbero state chiamate a partire dal Medio Evo *lapides figurati* «pietre figurate». Intorno a questi minerali, nel corso dei secoli, si è sviluppata una ricca letteratura, parallelamente alla nascita, soprattutto in età barocca, di collezioni di veri e propri *mirabilia*. A Baltrušaitis (1975: 87-149) si deve il merito di aver rintracciato le testimonianze più significative, dall'antichità fino al '900, lasciando emergere un dato rilevante su tutti: il fatto cioè che le figure di volta in volta riconosciute dall'immaginazione umana nella materia minerale sono strettamente connesse alla sua cultura di riferimento, nel senso che una stessa tipologia di pietra è suscettibile di molteplici letture che cambiano in virtù della tradizione culturale cui appartiene lo sguardo di chi la contempla⁹.

⁸ Si leggano, al riguardo, le riflessioni di Breda 1997 in merito alle conoscenze che l'antropologo può acquisire attraverso lo studio dei saperi etnoscientifici di una determinata società.

⁹ Una ricostruzione delle diverse letture di pietre durante il 1900 si trova in Cogliore 2004.



Reinventare il mondo: potere immaginifico e matericità delle pietre



Un sondaggio delle testimonianze che si riferiscono all'antichità classica, quale faremo nelle pagine che seguono, consentirà di far luce sul significato antropologico veicolato dalle immagini che greci e romani hanno creduto di visualizzare in questi oggetti e, oltre a ciò, lascerà emergere alcuni dati costanti, suscettibili cioè di ripresentarsi anche nelle epoche successive.

I. Paesaggi minerali

L'esempio più noto di pietra figurata ricorre nell'enciclopedia pliniana e riguarda un'agata appartenuta al re Pirro:

sulla quale si potevano contemplare le nove Muse e Apollo che tiene la cetra, con le macchie distribuite non per arte ma in modo naturale così che ad ogni singola Musa corrispondevano i suoi attributi specifici¹⁰.

Alcuni secoli dopo, lo scrittore Solino (5.25) cita questa pietra tra gli oggetti degni di essere ricordati e rievoca, a sua volta, l'immagine di Apollo e delle Muse come connaturata al minerale: l'espressione che viene impiegata è quella di «figure non incise ma congenite (*ingenitis*)», una formula che per il tramite del composto *ingigno* «fare nascere dentro»¹¹ conferma l'idea espressa da Plinio di una figurazione spontanea. La letteratura successiva ripropone la leggenda dell'agata appartenuta al re epirota in una forma rielaborata: il motivo mitologico viene dapprima affiancato e poi del tutto rimpiazzato da altri tipi di immagini, come si evince dalle riedizioni trecentesche del lapidario di Marbodo di Rennes, nel quale ricorrono alberi, re coronati, crocifissi e bestie selvagge¹².

La pietra in questione, l'agata, è oggi classificata come una varietà di quarzo ma anticamente lo stesso nome interveniva a indicare una gamma più ampia di pietre (Halleux - Schamp 1985 : 317 ; De Saint Denis 1972 : 168). Nella struttura dell'agata, inclusiva di vari minerali variopinti, la tradizione greca individuava soprattutto il carattere di una stupefacente varietà, che la lingua ha registrato con i termini *polyeid* «d'aspetto vario» e *morph* «di ogni sorta di forma»¹³. Nel sintetico trattato *Sulle virtù delle pietre* del bizantino Michele Psello, sempre la polivalenza dell'aspetto ricompare come unico requisito della pietra, per il tramite dell'aggettivo *poikilos* «variegato»¹⁴ e dell'hapax *di* «glaismenos» «brillante»¹⁵. Sembra scontato scorgere un

¹⁰ Plin. Nat., 37. 5: in qua novem Musae et Apollo citharam tenens spectarentur, non arte, sed naturae sponte ita discurrentibus maculis, ut Musis quoque singulis sua redderentur insignia. Laddove non diversamente precisato le traduzioni sono dell'autrice.

¹¹ Ernout Meillet, s.v. geno, p. 270: «inculquer dès la naissance».

¹² Marbodus, Lap. 2; J. Baltrusaitis 1957: 112.

¹³ Orph. Lap., 610-621.

¹⁴ Questo termine ha una natura proteiforme poiché può indicare sia la pluralità cromatica e delle forme sia l'effetto di vibrazione luminosa che genera l'idea del movimento, cfr. Grand - Clément 2011: 439 ss.



Reinventare il mondo: potere immaginifico e matericità delle pietre



nesso di causalità tra l'aspetto cangiante della superficie minerale e la propensione a scorgervi come un orizzonte sul quale proiettare delle sembianze di realtà. In alcuni versi del lapidario di Orfeo leggiamo in proposito:

Intravederai nella pietra, come in un giardino fiorito, molti alberi dalle chiome fitte di rami¹⁶.

Allo stesso modo, anche Plinio, nella rubrica dedicata all'agata, riferisce della prodigiosa apparizione sulla sua superficie di fiumi, boschi e giumenti¹⁷.

L'idea che Kircher avrebbe successivamente evocato in merito a questi oggetti, come modellati da un'Arte della Natura, è già presente nel testo pliniano. Lo si evince dalla terminologia impiegata per indicare le figurazioni esibite dalle pietre. Il vocabolo che Plinio adopera più spesso è *effigies*, una parola che appartiene alla sfera del verbo latino *fingere* e che evoca l'azione di modellare la creta, scolpire, dipingere¹⁸. La figurazione spontanea della natura è pensata, dunque, per analogia con la sfera delle immagini artificiali, dei manufatti creati dall'uomo. Si richiama a tal proposito anche l'uso reiterato del verbo *exprimere*, usato per impiegare l'idea del «modellare» nelle arti plastiche¹⁹. Questo slittamento metaforico si ritrova anche in altri passaggi pliniani, nei quali l'autore applica all'azione creatrice della natura una terminologia propria dell'estetica delle arti: dietro l'accostamento tra le due sfere, del naturale e dell'artificiale, possiamo riconoscere un principio costantemente richiamato nella *Storia naturale*, secondo cui la natura rappresenta non semplicemente la fonte d'ispirazione e il modello per un artista, ma essa stessa è *artifex* «artista» per eccellenza (Beagon, 1992: 31-2; Carey, 2003:133 ss.).

II . Agentività dei minerali

La compenetrazione tra il naturale e l'artificiale costituisce il fulcro di un procedimento artistico destinato a fondare una vera e propria tradizione, dapprima in Italia poi in tutta Europa, a partire dal 1500. L'immaginazione gioca con la matericità delle pietre, facendone il decoro paesaggistico naturale sul quale l'artista può riprodurre delle immagini artificiali. Le lastre minerali, per via dei loro incendi di

l'aggettivo è associato alle pietre in Thphr. Lap., 33, 37, 48; Orph. Lap., 409 e 460; Kerygmata, 21.4, 31.5, 45.4. Plinio lo traduce con l'aggettivo *varius* e *varie*, come ricordato da de Saint Denis 1971: 232.

¹⁵ Michele Psello, 32-37. Il termine si forma sul verbo *aglaizō*, che in epoca classica significa «rendere brillante» ma in epoca tarda e bizantina acquista il senso intransitivo di «brillare», cfr. Galigani 1988 :101.

¹⁶ Orph. Lap. 234-235: δένδρεα γὰρ μάλα πολλὰ κατόψαι ὡς ἐνὶ κήπῳ / ἀνθεμόεντι κλάδοισιν ἐπασσύτεροις κομόωντα.

¹⁷ Plin. Nat., 37.140: Reddunt enim fluminum species, nemorum, iumentorum. Si tratta di una varietà di agata indiana.

¹⁸ Ernout - Meillet, s.v. *tingo*.

¹⁹ Ernout - Meillet, s.v. *premo*.



Reinventare il mondo: potere immaginifico e matericità delle pietre



colore, dei lampi di luce, dei piani diafani e apparentemente fluidi o, al contrario, per le aspre incrinature e le buie concrezioni, hanno suggerito i fondali più svariati su cui inserire i soggetti pittorici (Berra 1999). Su pietra venata dipingeva, ad esempio, Antonio Tempesta, esponente di spicco del tardo Manierismo, sfruttando le pieghe naturalmente increspate del minerale per ricreare contesti marini, quali l'alberese su cui sono delineate le figure che danno vita al "Ratto di Europa", o l'alabastro nelle cui spirali litiche sembrano essere inghiottiti gli uomini che impersonano il "Passaggio del Mar Rosso". Spesso le volute minerali hanno suggerito atmosfere soprannaturali in cui calare delle figure divine, come accade sulle vaporose lastre di alabastro in cui Antonio Carracci ha dipinto una Madonna con Bambino e un'Annunciazione (Baltrušaitis 1957 : 87) o come sulle tenebrose lastre di ardesia dei pittori veronesi del XVII secolo, in cui i soggetti sacri ricevono proprio dallo sfondo minerale un'aura di misteriosa alterità (Zeri 2000: 231-242; Bona Castellotti 2000).

Ebbene, questo incrocio tra l'abilità dell'uomo e le qualità mimetiche dei minerali, questo loro confluire nella creazione di un'opera artistica, molto prima che sulle pietre dipinte delle Wunderkammern d'Europa, compare già nella tradizione greca. Se ne ritrova un esempio in un componimento d'età ellenistica, tramandatoci dal poeta Posidippo di Pella. Tra le gemme incise che ricorrono nella sezione dedicata alle pietre della sua raccolta poetica, ricorre una qualità di diaspro caratterizzato da un aspetto «nebuloso» □eroessa e come tale evocativo di un'atmosfera celeste, buona per essere impiegata come fondale per l'incisione del cavallo alato Pegaso, mentre libero dalle redini vola attraverso il cielo per andare incontro al catasterimo:

Giustamente, su un cupo diaspro il cavallo Pegaso, / con abilità e intelligenza
l'artista incise: / Bellerofonte infatti nella piana Alea dei Cilici / cadde, e il puledro
andò verso l'azzurro cielo; / perciò, non più governato dalle briglie ma ancora
fremete per il morso, / raffigurò [il cavallo su] questa celeste pietra²⁰.

La coincidenza tra il colore della pietra e la scelta della figura da incidere è un motivo presente nella tradizione epigrammatica che, in tal senso, tramanda alcuni esempi successivi a questo di Posidippo: alcuni versi dell' *Antologia Palatina* (9.544) descrivono una pietra berillo connotata dall'aggettivo *glaukos*, riferibile tanto al minerale quanto al colore del mare, sulla quale è incisa la figura della nereide Galene, mentre si muove nell'elemento acquatico; similmente, un altro epigramma immortala una pietra diaspro sulla quale sono incisi dei buoi che sembrano come respirare in

²⁰ Posidipp. 14 (AB), trad. Bastianini : εὖ τὸν Πήγαγον ἵππον ἐπ' ἠερόεσσαν ἴασιον / χεῖρά τε καὶ κατὰ νοῦν ἔγλυφ' ὁ χειροτέχνης· / Βελλε[ρ]οφόντης μὲν γὰρ Ἀλήϊον εἰς Κιλικῶν γῆν / ἦριφ', ὁ δ' εἰς κυανῆν ἕρα πῶλος ἔβη, / [ο]ὔνεκ' ἀνιόχρητον ἔτι τρομέοντα χαλινοῖς / [ἴ]ππ[ον] ἐν αἰθερίῳ τῶιδ' ἐτύπωσε λίθῳ. Cfr. Plin. Nat. 37.115 che cita una varietà di diaspro detta *aerizousa*, di colore del cielo. Su questo epigramma si leggano Gutzwiller 1995, Nifas 1997, Casamassa 2004.



Reinventare il mondo: potere immaginifico e matericità delle pietre



mezzo all'erba verdeggianti (9.750).²¹ Proprio il motivo delle figure che sembrano come prender vita ricorre in un passo tramandato da Eliodoro di Emesa, nelle *Etiopiche* (5.13). Il racconto, incentrato sulle peripezie e l'amore del greco Teagene e dell'etiope Cariclea, è inframezzato da alcune digressioni dedicate alla descrizione di opere d'arte, tra le quali si ritrova anche quella di un'ametista intagliata e incastonata in un anello di natura divina. Vi è incisa una scena d'ambientazione bucolica: un giovane pastore, appoggiato a uno sperone roccioso, guarda pascolare il suo gregge che sembra come ricoperto da un vello d'oro e «non per effetto della tecnica artistica», precisa il testo, «ma per un rossore proprio dell'ametista che rifulgeva sui loro dorsi»²². La luminosità intrinseca all'ametista è tale da simulare i raggi del sole e da conferire agli animali una solta di impulso al movimento, facendo credere che siano sul punto di slanciarsi per valicare il confine materico dell'anello:

Altri ancora giocavano sotto il fuoco dell'ametista come sotto i raggi del sole, sfiorando con i loro salti la roccia solo con l'estremità delle zampe. I più grandi e i più petulanti sembrano volersi slanciare fuori dal confine della pietra ed essere trattiene soltanto dal cerchio di cui l'artista ha circondato, come da una barriera d'oro, la roccia e le greggi. Era, del resto, una vera e propria pietra e non un'imitazione: l'artefice aveva lasciato senza intagliarla la parte che doveva formare la roccia e ha rappresentato così le cose al naturale, giudicando che fosse inutile imitare una pietra su una pietra.²³

Il grado di prossimità che questa raffigurazione intrattiene con la realtà è talmente grande da suggerire l'eventualità che le figure siano sul punto di animarsi. L'elemento deputato a creare l'illusione che l'immagine possa staccarsi dal contesto figurativo è la brillantezza che promana dal minerale. Nello stesso modo in cui accade per gli oggetti greci appartenenti alle categorie dei *daidala* (gli artefatti magici di Dedalo), la lucente mobilità che promana dalle pietre preziose (come quella che promana dai metalli) può simulare la vita (Frontisi - Ducroux 1975: 71-73). La pietra su cui l'artista cesella la scena pastorale non costituisce, insomma, un generico supporto fisico ma si impone con le sue peculiarità materiche come elemento figurativo dell'insieme. L'artista non ha bisogno di ricreare artificialmente il contesto paesaggistico perché questo è già

²¹ Lelli 2004, sottolinea l'originalità di Posidippo nel trattare il tema della descrizione delle pietre, rimarcando che il motivo delle figure che "prendono vita" non ricorre negli epigrammi della sezione dei Lithika. Sul rapporto tra la matericità della pietra e il soggetto rappresentato, con riferimento anche agli esempi qui riportati, si legga Prioux 2006.

²² Hld. 5.14: οὐ τῆς τέχνης τοῦτο χαριζομένης ἀλλ' οἰκεῖον ἐρύθημα τῆς ἀμεθύσου τοῖς νώτοις ἐπανθούσης.

²³ Hld. 5.14: ἄλλοι δὲ ὥσπερ ἡλίῳ τῆ φλογὶ τῆς ἀμεθύσου γανύμενοι ἄλμασιν ἀκρωνύχοις τὴν πέτραν ἐπέξεον. Ὅσοι δὲ αὐτῶν πρωτόγονοὶ τε καὶ θρασύτεροι, καὶ ὑπεράλλεσθαι βουλομένοις τὸν κύκλον ἐώκεσαν εἰργασμένοις δὲ ὑπὸ τῆς τέχνης ὥσπερ εἰ μάνδραν χρυσὴν τὴν σφενδόνην αὐτοῖς τε καὶ τῆ πέτρα περιβαλλούσης· ἡ δὲ ἦν πέτρα τῷ ὄντι καὶ οὐχὶ μίμημα, τῶν γὰρ ἄκρων τῆς λίθου μέρος εἰς τοῦτο περιγράφας ὁ τεχνίτης ἔδειξεν ἐκ τῆς ἀληθείας ὃ ἐβούλετο, περίεργον ἠγησάμενος λίθον ἐν λίθῳ σοφίζεσθαι.



Reinventare il mondo: potere immaginifico e matericità delle pietre



naturalmente espresso nel minerale: la roccia dello sfondo bucolico ha un ancoraggio reale proprio in un pezzo d' ametista (Debray – Genette 1980: 293-304).

Guardare le cose secondo una prospettiva propria dell'antropologia dell'arte, servirà a definire più chiaramente il gioco delle relazioni che si stabilisce tra l'entità materica, l'artista e il soggetto rappresentato. Il rapporto che intercorre tra i vari referenti appare invertito rispetto a quello che normalmente si stabilisce tra l'artefice, il supporto e l'artefatto. L'elemento materico non subisce ma esercita una duplice azione: innanzitutto sull'artista, il quale rispetto all'atto di creazione ha un ruolo fortemente limitato, nella misura in cui è indotto ad assecondare la forma suggerita dal supporto fisico; poi rispetto al soggetto rappresentato il quale addirittura, anche se solo in parte, è proprio interno all'entità fisica. Nei termini impiegati da Alfred Gell in merito al fascio di relazioni che lega i quattro referenti di base dell'oggetto artistico (il cosiddetto Art nexus), si potrà affermare che le pietre oggetto della nostra indagine, in qualità di index si collocano in una posizione di agente sia rispetto all'artista, il quale come abbiamo detto è costretto ad adattarsi ai connotati materici del supporto, sia rispetto al prototipo, cioè al soggetto figurato il quale è a sua volta formato dall'index (Gell 1988: 28 ss.). Anche il destinatario, in qualità di quarto termine di base della teoria di Gell, sottostà alla agentività della pietra: a volte semplicemente come spettatore stupefatto dell'opera d'arte. Ma può anche accadere, come vedremo più avanti attraverso altri esempi, che le stesse azioni del destinatario subiscano la pietra figurata fino al punto da veder condizionate da essa e dalle sue immagini le proprie azioni.

III . I fantasmi di pietra

Il motivo della auto-rappresentatività della natura, insomma, non esaurisce tutte le sfumature di significato che le pietre figurate sembrano rivestire agli occhi degli antichi. Le immagini minerali in esse contenute stringono con la realtà un rapporto singolare, non di semplice mimesi ma quasi di vita autonoma, che merita di essere approfondito. Il punto di partenza, anche questa volta, è costituito da un passo pliniano, precisamente da un noto aneddoto riportato nel libro incentrato sulla classificazione dei marmi:

Tutti questi artisti non hanno impiegato che il marmo bianco di Paros, chiamato inizialmente *lychnites*, perchè, dice Varrone, lo si taglia nelle cave alla luce delle lampade. [...]. Si racconta di quello di Paros un fatto meraviglioso : in un blocco di pietra che si stava tagliando apparve un'immagine di Sileno²⁴.

²⁴ Plin. Nat. 36.14: Omnes autem candido tantum marmore usi sunt e Paro insula, quem lapidem coepere *lychniten* appellare, quoniam ad lucernas in cuniculis caederetur, ut auctor est Varro, [...]. sed in Pariorum mirabile proditur, *glæba lapidis unius cuneis dividendum soluta, imaginem Sileni intus extitisse*. Cfr. anche Cic. Div., 1.23, che riferisce invece dell'apparizione nel marmo di una piccola testa di Pan.



Reinventare il mondo: potere immaginifico e matericità delle pietre



Da cieche e silenziose profondità geologiche l'uomo dissepelisce il marmo di Paros e si sorprende a scoprire in esso un indizio di vita. Seguendo le riflessioni di Didi - Huberman (1985 : 88-96), si potrebbe dire che forse le venature e gli addensamenti materici che affiorano impalpabili sulla sua superficie hanno intaccato l'indifferenziata freddezza del minerale, suggerendo il «sintomo» di una presenza. L'idea di una figura sovranaturale attecchisce sull'abbagliante lastra marmorea e la pietra diviene, nell'immaginario antico, la reliquia di una presenza - assenza, vale a dire la traccia tangibile di qualcosa che appartiene a una sfera non-visibile. È così che il marmo consegue la sua vittoria sull'impassibile natura minerale, generando, nel corso di molti secoli e nei luoghi più disparati, una lunga schiera di fantasmi di pietra.

Alberto Magno (*Lap.* 2.3.1) tramanda, ad esempio, di aver visto a Venezia tra il 1222 e il 1223, alcune lastre di marmo destinate a decorare i muri di una chiesa, le quali dopo che furono affiancate l'una all'altra restituirono l'immagine bellissima di una testa coronata di re con una lunga barba, «dipinta dalla natura sulla pietra» (Baltrušaitis 1957: 121 ss.). I visitatori della basilica bizantina di Santa Sofia riferiscono di figure congenite osservate sui marmi: dall'ultimo dei poeti di lingua greca, Paolo Silenziario, fino all'ambasciatore della corte di Enrico III di Castiglia, Ruy Gonzáles de Clavijo. Quest'ultimo, in particolare, di ritorno da Costantinopoli nel 1406, raccontò di una enorme lastra di pietra recante immagini «che non erano state dipinte con nessun colore né intagliate in alcun modo». Le figure rappresentate erano quelle di Maria, Gesù e di Giovanni Battista e «sembrava», egli dice, «che queste immagini fossero collocate tra le nuvole del cielo luminoso, come se vi fosse un velo davanti. E sembravano tanto più meravigliose in quanto erano come un qualcosa di spirituale che Dio aveva voluto mostrare in quel luogo...»²⁵.

Nel testo pliniano è l'aggettivo *candidus* a veicolare il requisito della luminosità, ma per ciò che riguarda lo statuto sovrumano di questa luce, più significativo si rivela l'appellativo greco *lychnites* con cui si distingue il marmo di Paros. Il sostantivo in questione deriva dal sostantivo *lychnos* registrato da Varrone (*de Lingua Latina*, 5.120.2) come il corrispettivo del latino *lucerna* per designare appunto la «lampada». Al di là della spiegazione di ordine pratico che ne dà l'erudito romano («poiché la si taglia nelle miniere alla luce delle lampade»), è possibile formulare ulteriori osservazioni in merito a questa denominazione. Il tratto metaforico che accomuna i due referenti e che determina la trasposizione del nome *lychnos* dall'oggetto costruito dall'uomo per rischiarare l'oscurità alla varietà di marmo estratto dalle cave di Paros, deve senz'altro essere identificato nella luminosità inusuale che entrambi questi oggetti sono in grado di sprigionare. Al *lychnos* deve essere riferito un particolare tipo di impiego, di ambito culturale, tale da comportare che l'olio della lampada bruciasse ininterrottamente e che la luce non si spegnesse mai. Pausania testimonia, in tal senso, di un *lychnos*

²⁵ Paul. Sil., Descrizione di Santa Sofia di Costantinopoli, 605-611; Ruy Gonzáles de Clavijo, Embajada a Tamorlán, citato in Ronchey - Braccini 2010: 258. Ringrazio Tommaso Braccini, per avermi messa al corrente di questa testimonianza.



Reinventare il mondo: potere immaginifico e matericità delle pietre



interamente costruito in oro dall'artista Callimaco e situato nel tempio di Atena sull'acropoli, a fianco di un simulacro della dea considerato come «il più sacro» oggetto di culto, perché caduto dal cielo. Ebbene, la proprietà di questa lampada, come enfatizzano anche altri testi per il tramite dell'aggettivo *asbestos* «inestinguibile», consiste nel fatto di ardere incessantemente, sia di giorno che di notte²⁶. Si segnala, poi, che *lychnis* o *lychnitis* è impiegato dalla lingua greca anche come appellativo di una pietra preziosa²⁷, forse identificabile con il rubino o con il granato (De Saint Denis 1972: 158-159), enumerata dai lapidari per il suo aspetto straordinariamente brillante e per il potere di dominare la forza del fuoco²⁸. Stando alle parole di Luciano, tra i simulacri custoditi all'interno del tempio della città di Hierapolis vi era un *agalma* raffigurante la Giunone assira, la quale recava proprio questa pietra raggianti sul capo. «Si chiama *lychnis*» precisa lo scrittore di Samosata «e il nome corrisponde all'effetto; di notte risplende di molta luce e tutto il tempio ne è illuminato come da una lampada»²⁹. Per il potere di simulare la luce naturale del sole e della luna, la pietra *lychnis* è nominata invece tra i materiali preziosi che rivestono l'interno del palazzo del re Stafilo, nel poema di Nonno di Panopoli³⁰.

Come si può facilmente evincere da questi passi, l'azione di dissipare le tenebre esercitata così dalla lampada come dalla pietra assume dei tratti sproporzionati a partire dai quali si verifica uno slittamento dal piano della realtà tangibile a quella inintelligibile: lo dimostra esplicitamente una testimonianza relativa alla pietra preziosa, concernente il fatto che «colui che la porta saprà predire le cose future»³¹. Non diversamente dal marmo di Paros che grazie al suo congenito bagliore produceva l'epifania di una figura soprannaturale, il Sileno appunto, anche la pietra preziosa con la sua luce perpetua apre una breccia su ciò che normalmente è precluso alla conoscenza umana.

Dietro a queste iperboliche rappresentazioni del potere di rifrazione della luce dei minerali si può scorgere una credenza espressamente attestata dalla tradizione neoplatonica: l'irraggiamento luminoso dei materiali preziosi induce l'uomo a fare di essi un luogo atto a far materializzare l'invisibile. Nei frammenti che ci sono pervenuti del trattato dedicato ai simulacri degli dei, Porfirio esprime una diretta corrispondenza tra l'essenza luminosa del divino e la trasposizione sensibile che di essa si può fare:

²⁶ Paus. .26.6; sullo splendore della lampada cfr. Str. 9.1.16, Hdt. 2.130.1 e 2.62.1 con il commento di Lloyd 1989: 281.

²⁷ Si registra anche il diminutivo *lychniskoi* per indicati pesci che brillano come carboni ardenti, cfr. Lucianus, VH, 2.30.

²⁸ Orph. 271- 279; Kerygmata, 7; D-E, 28; Nonn. D. 32.20 et 42.426. Plinio cita la pietra in 37. 104-104.

²⁹ Lucianus, Syr. D., 32: *λυχνίς καλέεται, οὐνομα δὲ οἱ τοῦ ἔργου ἢ συντυχίη. ἀπὸ τούτου ἐν νυκτὶ σέλας πολλὸν ἀπολάμπεται, ὑπὸ δὲ οἱ καὶ ὁ νηὸς ἅπας οἶον ὑπὸ λύχνοισι φαίνεται.*

³⁰ Nonno di Panopoli, 18.75: *καὶ μερόπων σπινθήρας ἐπαστράπτουσα προσώπῳ λυχνίς ἔην, λύχνοιο φερώνυμος*, «La pietra *lychnis* che reca il nome della lampada fa risplendere agli occhi degli uomini le sue scintille». Stesse proprietà ha il marmo detto *fengite*, capace di restituire effetti illusionistici, cfr. Plin. Nat. 36.163.

³¹ Damigéron – Évax, 28: *sciet autem qui eum portat futura praedicere.*



Reinventare il mondo: potere immaginifico e matericità delle pietre



Dal momento che il divino è luminoso e vive in una diffusione di fuoco etereo e risulta invisibile ai sensi impegnati nella vita mortale, per mezzo della materia traslucida, quale cristallo o marmo pario o anche avorio, essi suggerivano la nozione della sua luce e per mezzo dell'oro l'idea del fuoco e la sua incorruttibilità, perché l'oro non si corrompe³².

IV. Immagini dal futuro

In virtù dei loro tratti più peculiari le pietre preziose sono chiamate a rappresentare metaforicamente l'idea di una luce inestinguibile, come quella che promana dal corpo degli dei ma anche degli astri. Rispetto a questi ultimi, le pietre sembrano rappresentare una sorta di duplicato minerale, sia nel nome che nell'aspetto. Così avviene nel caso della astrate che ha al suo interno «una stella che brilla col fulgore della luna piena», della pietra del sole «che sparge intorno i suoi raggi ad immagine dell'astro fiammante» o della tefrite la quale «ha l'aspetto della luna nuova curva con i suoi corni, sebbene il colore sia quello della cenere»³³. Il sandastro, classificato come una varietà di carbonchio, contiene all'interno della sua massa delle gocce d'oro che rifulgono al pari di una costellazione, ma non in maniera casuale, la loro disposizione e il loro numero sono tali da riprodurre le Pleiadi e le Iadi (Plin. *Nat.*, 37.100). La selenite, addirittura, «racchiude in sé un'immagine della luna e riproduce, se è vero quel che si dice, di giorno in giorno l'aspetto dell'astro crescente o calante» (37.181). La rassomiglianza, in questo caso, diviene talmente grande da generare una figura animata.

Il tema della figurazione spontanea, insomma, si complica e si arricchisce di un ulteriore elemento: l'immagine impressa sulla pietra presenta un grado di fedeltà al modello talmente estremo da mimarne perfino le alterazioni nel tempo. Tutto questo ci spinge a formulare due ordini di considerazioni. Per un verso induce a chiamare in causa una certa mentalità, in contrasto con la tradizione platonica ma tuttavia ben documentata sia per ciò che attiene la cultura greca che quella romana, volta a considerare le immagini non come mere copie del reale ma come dotate di un loro statuto di perfezione e di verità, a prescindere dal fatto che siano naturali o artificiali (Bettini 1992: 191-210). Per altro verso, ci porta a dover meglio definire il valore che le sembianze minerali esprimono rispetto alla dimensione temporale. Nella lunga schiera di immagini che le pietre recano spontaneamente impresse, infatti, ve ne sono alcune

³² Fr. 2 (Bidez): Φωτειδοῦς δὲ ὄντος τοῦ θεοῦ καὶ ἐν πυρὸς αἰθερίου περιχύσει διάγοντος, ἀφανοῦς τε τυγχάνοντος αἰσθήσει περὶ θνητὸν βίον ἀσχόλω, διὰ μὲν τῆς διαυγοῦς ὕλης, οἷον κρυστάλλου ἢ Παρίου λίθου ἢ καὶ ἐλέφαντος, εἰς τὴν τοῦ φωτὸς αὐτοῦ ἐννοίαν ἐνήγον· διὰ δὲ τῆς τοῦ χρυσοῦ, εἰς τὴν τοῦ πυρὸς διάνοησιν καὶ τὸ ἀμίαντον αὐτοῦ, ὅτι χρυσοῦ οὐ μιαίνεται.

³³ Plin. *Nat.*, 37: stella lucet fulgore pleno lunae (132), solis gemma candida est, ad speciem sideris in orbem fulgentis spargens radios (181), Tephritis lunae novae speciem habet curvatae in cornua quamvis in colore cineris (187).



Reinventare il mondo: potere immaginifico e matericità delle pietre



dotate di un carattere premonitore, di rispecchiamento cioè di una realtà non ancora effettiva ma futura. Si potrebbe citare, in tal senso, un episodio occorso a Galba (Svet. *Gal.* 10), concernente il ritrovamento di un antico anello recante l'immagine della Vittoria con un trofeo, come segno precorritore del suo imminente trionfo da imperatore: sebbene l'immagine non sia autoincisa essa ha comunque un'origine misteriosa. Il trattato dello Pseudo Plutarco dedicato ai fiumi e ai monti offre altri esempi. Il primo riguarda una pietra detta «autoglifa»³⁴:

Nasce i nesso [scil.: nel fiume Sagari] una pietra detta autoglifa. La si trova infatti con incisa la madre degli dei. Se qualcuno degli evirati trova questa pietra che si reperisce raramente egli non si sgomenta più e sostiene con coraggio la vista di quest'atto contro natura³⁵.

Il fatto che l'immagine naturalmente incisa sulla pietra sia proprio quella della madre degli dei, Cibele, potrebbe essere interpretato semplicemente come un'eco degli oggetti legati al culto della dea, tra i quali si venerava appunto una pietra nera caduta dal cielo (Liv. 29.10). Nella nostra prospettiva appare, tuttavia, più rimarcabile il fatto che il ritrovamento della pietra coincida con una adesione coraggiosa al suo culto, come se quell'immagine lo preannunciasse o, addirittura, come se il fatto di entrare in contatto con la figurazione minerale potesse condizionare tale scelta. Nella stessa direzione ci sembra che possa essere interpretato anche il passo della cosiddetta pietra *antropomimos*, la quale precisamente «mima l'uomo» nel modo che segue:

Nasce in esso [Scil. Il fiume Tanais] anche una pietra che somiglia al cristallo la quale è simile a un uomo coronato. Quando muore il re, sul bordo del fiume sono organizzate delle assemblee per eleggerne un altro: colui che è ritrovato in possesso di questa pietra è subito dichiarato re e riceve lo scettro di quello morto³⁶.

³⁴ L'azione di scalfire la pietra, solcando la sua superficie per crearvi delle figure in rilievo o ad intaglio, è designata in greco dal verbo γλύφω, il cui corrispettivo nome d'agente, attestato nella forma γλύφος, compare soltanto in un gruppo di composti di epoca tarda, cfr. Chantraine s.v. γλύφω. Uno di essi è appunto αὐτόγλυφος, che ricorre qui per rimarcare la straordinarietà di una pietra che presenta l'insolita caratteristica di essere appunto «scolpita da sé». Se dell'aggettivo connotativo non si registrano altre occorrenze, di pietre dello stesso genere, come abbiamo visto, è invece possibile annoverare diversi esempi.

³⁵ Ps.-Plut. Fluv. 12.2: Γεννᾶται δ' ἐν αὐτῷ λίθος αὐτόγλυφος καλούμενος· εὐρίσκεται γὰρ τετυπωμένῃ ἔχων τὴν μητέρα τῶν θεῶν. Τοῦτον τὸν λίθον σπανίως εὐρισκόμενον ἐὰν εὕρη τις [τῶν] ποτεμονομένων, οὐ ξενίζεται, ἀλλ' εὐψύχως φέρει τῆς παρὰ φύσιν πράξεως τὴν ὄψιν.

³⁶ Ps. – Plut. Fluv. 12.2, 14.3: Γεννᾶται δ' ἐν αὐτῷ καὶ λίθος κρυστάλλῳ παραπλήσιος, ὧν ἀνθρωπόμομος ἐστεμμένος. Ὅταν δὲ ἀποθάνῃ βασιλεὺς, ἀρχαιρεσίας παρὰ τὸν ποταμὸν τελοῦσι· καὶ ὃς ἂν εὕρεθῇ τὸν λίθον ἐκεῖνον ἔχων, παραχρῆμα βασιλεὺς γίνεται, καὶ τὰ σκήπτρα παραλαμβάνει τοῦ τελευτήσαντος.



Reinventare il mondo: potere immaginifico e matericità delle pietre



Anche in questo caso è come se l'immagine modellata spontaneamente dalla natura avesse il potere di plasmare la realtà: la pietra fatta a immagine di un uomo coronato determina la regalità di colui che ne entra in possesso³⁷.

Una testimonianza più articolata proviene dalle rubriche del lapidario di Plinio:

Il corno di Ammone è una delle gemme più adorate d'Etiopia; di colore dell'oro, rappresenta un corno di ariete e si assicura ch'essa procura sogni profetici³⁸.

La pietra che riproduce nel suo aspetto un attributo divino non costituisce un'eccezione: quasi che sia in grado di oggettivizzare dei frammenti litici del corpo degli dei, il mondo minerale genera l'occhio di Belo, l'occhio di Adad, il dito di Adad, il rene di Adad, i capelli di Venere, la palpebra di Venere, gli organi virili di Hermes³⁹. La forma espressa dalla pietra dorata del dio Ammone, precisamente, ne richiama la testa, anche se solo per quel che concerne la sua escrescenza frontale. L'immagine tangibile e minerale, funziona come produttrice di immagini impalpabili ma precorritrici di eventi che prima o dopo si realizzeranno, quali sono quelle dei sogni.

Sotto forma di figura onirica si presenta ancora un'altra pietra, che vorremmo citare in conclusione delle riflessioni fin qui condotte. Tra gli apocrifi racconti leggendari che riguardano la vita di Alessandro Magno ne ricorre uno incentrato su una visione notturna occorsa a Filippo precedentemente alla nascita del figlio. La dimensione altra da cui proviene l'immagine in questione è rimarcata da una ridondanza di elementi legati allo statuto sovranaturale della sua scaturigine, poiché contestualmente l'immagine è manovrata da un potente mago, è comunicata da una creatura alata e appartiene al popolo dei sogni. Inviato dall'astrologo Nectanebo, dunque, un falcone vola nella notte fino al capezzale del re macedone e gli parla. Al suo risveglio, l'uomo risemantizza la voce dell'uccello e la converte in una sequenza di parvenze oniriche nel modo che segue:

Ho visto in sogno un dio molto bello, con la barba bianca e la chioma quasi dorata e con corna anch'esse simili all'oro, che aveva in mano uno scettro, introdursi di notte dalla mia sposa Olimpiade e giacere e congiungersi con lei (...). Ho avuto poi l'impressione di cucire io stesso del papiro e di suggellare lei con il mio sigillo. L'anello era d'oro e aveva una pietra e impressi sulla pietra, un sole, una testa di leone e una piccola lancia (...) L'interprete dei sogni gli dice: (...) Quanto al fatto che cucivi il papiro, in nessun altro luogo cresce il papiro, se non in Egitto: il seme è dunque egizio, e non da poco, ma fulgido e glorioso per via dell'anello d'oro. Che cosa è, infatti, più splendido dell'oro, che anche gli dei ricevono in segno d'onore? C'è poi il sigillo con il sole e, sotto, la testa di leone e la

³⁷ Bettini (1992: 222) in tal senso parla di «forza modellizzante delle immagini sulla realtà».

³⁸ Plin. Nat., 37.167: Hammonis cornu inter sacratissimas Aethiopiae, aureo colore arietini cornus effigiem reddens, promittitur praedivina somnia repraesentare.

³⁹ Plin., Nat., 37. 149, 186, 184, 124, 166.



Reinventare il mondo: potere immaginifico e matericità delle pietre



piccola lancia: il concepito si spingerà per primo fin là dove sorge il sole combattendo come un leone e conquisterà città con la lancia, per via della piccola lancia incisa in basso⁴⁰.

Riguardo all'intreccio in sé e per sé occorre precisare che in realtà non sarà Ammone a concepire Alessandro, così come il sogno annuncia a Filippo, ma lo stesso Nectanebo, che si unisce a Olimpiade fingendo di essere il dio. Quanto alla rappresentazione, invece, l'aspetto più straordinario che la concerne consiste nel fatto che la pietra reca inciso il destino dell'intera vita di Alessandro, trasposto nei simboli del sole, del leone e della lancia, oltre che nello splendore inalterabile dell'oro di cui è materialmente fatto l'anello. La realtà, sembra volerci dire il racconto, prima ancora di realizzarsi esiste già, custodita nella materia della pietra, in una forma soltanto accennata e contratta, come lo sono del resto le immagini oniriche, ma prossima a dispiegarsi in una concatenazione di fatti di vita vera⁴¹.

⁴⁰ Ps. Callistene, Romanzo d'Alessandro, 1.8: εἶδον κατ' ὄναρ τινα θεὸν εὖμορφον πάνυ, πολὺν δὲ τὴν χαίτην καὶ γενειῶντα χρυσῶ παραπλήσια, καὶ κέρατα ἔχοντα χρυσῶ καὶ αὐτὰ παραπλήσια, καὶ ἐν τῇ χειρὶ αὐτοῦ σκήπτρον κατέχοντα, ἰκτὸς ἐπεισερχόμενον τῇ γυναικί μου Ὀλυμπιάδι καὶ ἀνακλιθέντα καὶ συγγενόμενον αὐτῇ [...]. ὑπενόησα δὲ κάγω καταρράπτειν βιβλίον, τὴν δὲ σφραγίζειν τῷ ἐμῷ σφραγιστήρι. ἦν δὲ ὁ δακτύλιος χρυσοῦς ἔχων λίθον καὶ ἐν τῷ λίθῳ ἐκτύπωμα, ἥλιον καὶ κεφαλὴν λέοντος καὶ δοράτιον [...]. «[...] περὶ δὲ τοῦ καταρράπτειν σε βιβλίον, οὐδαμοῦ βίβλος γεννᾶται εἰ μὴ ἐν Αἰγύπτῳ· Αἰγυπτία οὖν ἢ σπορὰ τυγχάνει, οὐ ταπεινὴ ἀλλὰ λαμπρὰ καὶ ἔντιμος διὰ τὸν χρυσὸν δακτύλιον. τι γὰρ χρυσοῦ ἐνδοξότερον, δι' οὗ καὶ θεοὶ προσκυνοῦνται; ἢ δὲ σφραγὶς ἢ τὸν ἥλιον ἔχουσα καὶ ὑποκάτω κεφαλὴν λέοντος καὶ δοράτιον· οὗτος ὁ γενώμενος παῖς μέχρι τῆς ἀνατολῆς φθάσει πάντας πολεμῶν ὥσπερ λέων, καὶ δορυαλώτους τὰς πόλεις ποιήσει διὰ τὸ ὑποκείμενον δοράτιον.

⁴¹ Sull'opposizione tra la condensazione che caratterizza i sogni e la ricchezza e la complessità dei pensieri che essi trasmettono cfr. Freud 1899 : 263.



Reinventare il mondo: potere immaginifico e matericità delle pietre



Bibliografia

Baltrušaitis, J. (1957), *Aberrations. Quatre essais sur la légende des formes*, tome 1, Paris, Olivier Perrin.

Barthes, R. (1985), *L'aventure sémiologique*, Paris, Editions du Seuil ; tr. it. 1991, *L'avventura semiologica*, Torino, Einaudi.

Beagon, M. (1992), *Roman nature. The thought of Pliny the Elder*, Oxford, Clarendon Press.

Berra G. (1999), Immagini casuali, figure nascoste e natura antropomorfa nell'immaginario artistico rinascimentale, *Mitteilungen Des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 43, 2/3, pp. 358-419.

Bettini, M. (1992), *Il ritratto dell'amante*, Torino, Einaudi.

Bona Castellotti, M. (2000), *Pietra dipinta. Tesori nascosti del '500 e del '600 da una collezione privata milanese*, Milano, Federico Motta Editore.

Breda N., (1997), Figure sociali dei saperi naturali. Un percorso fra testi e rappresentazioni dall'etnoscienza all'antropologia dei saperi, *La ricerca Folklorica*, 36, pp. 111-131.

Carey, S. (2003), *Pliny's catalogue of culture. Art and empire in the 'Natural history'*, New York, Oxford University Press.

Casamassa, R. (2004), Posidippo fra arte e mito: la gemma di Pegaso (Posidipp. Ep. 14 A - B), *Acme*, 57, pp. 241-252.

Chantraine, P. (1968), *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*, Paris, Klincksiech.

Coglitore, R. (2004), *Pietre figurate. Forme del fantastico e mondo minerale*, Pisa, ETS.
de Saint Denis, E. (1971), Nuances et jeux de lumière dans l'Histoire naturelle de Pline l'Ancien, *Revue de Philologie, de littérature et d'histoire anciennes*, XLV, 2, pp. 218-239.

Debray-Genette, R. (1980), La pierre descriptive, *Poétique. Revue de théorie et d'analyse littéraires*, 43, pp. 293-304.



Reinventare il mondo: potere immaginifico e matericità delle pietre



Della Bianca, L. – Beta, S. (2015), *Il dono di Dioniso. Il vino nella letteratura e nel mito in Grecia e Roma*, Roma, Carocci.

Didi-Huberman, G. (1985), *La peinture incarnée*, Paris, Les Éditions de Minuit ; tr. it. 2008, *La pittura incarnata. Saggio sull'immagine vivente*, Milano, Il Saggiatore.

Ernout, A., - Meillet, A. (1932), *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, Paris, Klincksieck.

Frontisi - Ducroux, F. (1975), *Dédale. Mythologie de l'artisan en Grèce ancienne*, Paris, La Découverte.

Gell, A. (1998), *Art and agency. An anthropological theory*, Oxford, Oxford University Press.

Grand-Clément, A. (2011), *La fabrique des couleurs. Histoire du paysage sensible des grecs anciens*, Paris, De Bocard.

Freud, S. (1899-1900), *Die Traumdeutung*, Leipzig - Wien; tr. It. 2006, *L'interpretazione dei sogni*, Torino, Bollati-Boringhieri.

GABRIELE, M. (2012), *Porfirio. Sui simulacri*, Milano, Adelphi.

GALIGANI, P. (1988), *Il De lapidum virtutibus di Michele Psello. Introduzione, testo critico, traduzione e commento*, Firenze, Cooperativa Editrice Universitaria.

Gutzwiller, K. J. (1995), *Cleopatra's ring*, *Greek Roman and Byzantine Studies*, 36, pp. 383-398.

Halleux, R. e Schamp, J. (1985), *Les lapidaires grecs*, Paris, Les Belles Lettres.

Hautala, S., «Barba di Giove», «Ombelico di Venere» e «Mano di Marte»: Per l'individuazione di una componente politeistica dell'etnobotanica antica, (2012), in <I Quaderni del Ramo d'Oro on-line> Numero Speciale, pp. 219-231

Hautala S. (2014), *Piante*, in Bettini, M. e Short, W. M. (curr.), *Con i Romani. Un'antropologia della cultura antica*, pp. 269-285, Bologna, Il Mulino.

Kircher, A. (678), *Mundus subterraneus in XII libros digestus*, Amsterdam, Janssonio – Waesbergiana.



Reinventare il mondo: potere immaginifico e matericità delle pietre



Lelli, E. (2004), I gioielli di Posidippo, *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, 1, 2004, pp. 127-137.

Lévi-Strauss, C. (1962), *La pensée sauvage*, Paris, Plon.

Lloyd, B. – Frascchetti, A. (1989), *Erodoto. Le storie. Libro II. L'Egitto*, Milano, Mondadori Lorenzo Valla, 2010,

Macrì, S. (2009), *Pietre viventi. I minerali nell'immaginario del mondo antico*, Torino, UTET.

Niafas, K. (1997), *A poetic gem. Posidippus on Pegasus*, *Pegasus*, 40, pp. 16-17.

Prioux E. (2006), *Materiae non cedit opus: matières et sujets dans les épigrammes descriptives (IIIe siècle av. J.-C.-50 apr. J.-C., in Rouveret, S., Dubel S., Naas V. (éds.), Couleurs et matières dans l'Antiquité, textes, techniques et pratiques*, pp. 127-160, Rue d'Ulm Presses de l'ENS, Paris 2006.

Ricoeur, P. (1975), *La métaphore vive*, Editions du Seuil, Paris ; tr. It. *La metafora viva*, Milano, Jaca Book, 2001.

Ronchey, S. – Braccini, T. (2010), *Il romanzo di Costantinopoli. Guida letteraria alla Roma d'Oriente*, Torino, Einaudi.

Vernant, J.P. (1965), *Mythe et pensée chez les Grecs. Études de psychologie historique*, Paris, Maspero; tr. it., 1978, *Mito e pensiero presso i Greci*, Torino, Einaudi.

Vernant, J. P. (1986), *Corps obscur, corps éclatant*, in Malamoud, C. et Vernant, J. P. (éds.), *Corps des dieux*, Paris, Gallimard.

Zeri, F. (2000), *Dipinti su pietra in una singolare collezione privata*, in Bona – Castellotti, M. (cur.), *Pietra dipinta. Tesori nascosti del '500 e del '600 da una collezione privata milanese*, pp. 231-242, Milano, Federico Motta Editore.