

Dipingere luci. Luce in sé, luce sugli oggetti, luce negli interni

Anna Santucci

Abstract

Greek and Roman wall paintings visualize ancient representations regarding the projection of lighting on objects and inside closed spaces. This paper reflects on such evidences, and also examines several literary sources in order to investigate how the Ancients perceived and expressed the role of the light in their visual representations.

Nell'ambito del repertorio iconografico greco e romano, la ceramografia e la pittura parietale offrono un cospicuo panorama documentario circa forme e modi dell'illuminazione nell'antichità classica. Le scene figurate restituiscono non solo immagini degli strumenti impiegati nell'illuminotecnica del mondo antico (fiaccole, torce, candelabra, lampadari, lanterne, lucerne), ma di essi visualizzano talora pure i contesti d'uso, permettendo a volte di coglierne talune specializzazioni, per lo più coerenti con le prassi attestate per via della tradizione letteraria.¹

La pittura, però, proprio in virtù delle sue peculiarità tecniche ed espressive, sola tra tutte le arti, ha intrattenuto con la luce un rapporto privilegiato ed a più livelli, interessando questioni che vanno ben oltre la componente iconografica. Tradizioni scritte, quand'anche aneddotiche, ed evidenze archeologiche permettono di cogliere l'interazione luce-pittura nei differenti momenti della dinamica produttiva, dalla fase dell'elaborazione artistica con le sue scelte di soggetto e tecnico-materiche, fino alle risultanze della rappresentazione sul piano ottico-percettivo.

Nella breve disamina delle fonti di seguito offerte, cercherò dunque di esemplificare alcuni di questi temi, che sono oggetto di una più ampia ricerca in corso.

Anzitutto, alla luce è riconosciuto emblematicamente un ruolo decisivo nell'*inventio* stessa della pittura e delle arti plastiche, nella specifica della ritrattistica fittile. È il celebre episodio – molto in voga come soggetto nella pittura del Settecento – di Cora, figlia di Butades, vasaio sicionio attivo a Corinto, la quale fissò sulla parete il volto del suo amato tracciandone il profilo dell'ombra che il lume di una lucerna/lanterna vi aveva proiettato (Plin. nat. 35, 151). E nella fase in cui la pittura, secondo la trattatistica di primo ellenismo, toccava la sua *akmè* con Apelle, questi aveva introdotto un innovativo trattamento della superficie delle sue tavole al fine sia di mitigare effetti disturbanti nella visione, laddove i pigmenti floridi, investiti dalla luce, rischiavano di assumere dominanze quanto a (tonalità e) brillantezza, sia di preservare la pittura in sé dal degrado dovuto a fattori naturali. La sottile pellicola di *atramentum* stesa da Apelle sui suoi dipinti (Plin. nat. 35, 97) formava infatti uno



Fig. 1: Salonicco, Museo Archeologico. *Appliques* vitrei da una *kline* lignea di Alykes Kitrons e particolare della *kline* dipinta da Potidea.

strato riflettente, che “produceva un colore bianco dovuto alla luminosità [*claritatis colorem album*] e al contempo difendeva la pittura da polvere e sporcizia; lo si poteva vedere guardando vicino, ma anche in questo caso, con estrema accortezza, dosava la luce per evitare che la luminosità dei colori colpisse la vista come attraverso una pietra speculare [*luminum ratione magna, ne claritas colorum aciem offenderet*], mentre per chi guardava da lontano questo procedimento rendeva, senza farsi accorgere, più stemperati i colori [*nimis floridis coloribus austeritatem occulte*].”² La pellicola di *atramentum* fu, dunque, un’innovazione che migliorava la performance dell’opera quanto a fruizione (cromatico-)percettiva ed a conservazione preventiva, tanto per dirla nei termini dei restauri illuminotecnici oggi attuati su alcuni capolavori della pittura parietale post-antica.³

Nell’epigramma 13 di Posidippo, una gemma – quella col ‘leone persiano’ – è detta riflettere la luce in modo diverso, a seconda se unta d’olio o secca.⁴ Plinio, dal canto suo, riferisce una miriade di informazioni – non tutte corrette – sui comportamenti di marmi, pietre e metalli rispetto alla luce, ad esempio: “proprietà dell’elettro è di brillare di uno splendore più vivo dell’argento alla luce delle lampade” (Plin. nat. 33, 81); il minio, steso su una parete, è danneggiato dalla luce del sole o della luna (Plin. nat. 33, 122); il sil si usa per dipingere le luci (Plin. nat. 33, 159). La diversa risposta di metalli e pietre alla luce poteva determinare, dunque, le scelte esecutive, al pari delle influenza che talune tinte esercitavano tra loro, in termini di maggiore brillantezza, se accostate: nel dipinto *I Cacciatori* descritto da Filostrato

(I 28, 3-4), ad esempio, la bardatura aurea di uno dei cavalli, combinata con un freno di colore scarlatta persiano, faceva che quest'ultimo "emettesse i bagliori delle pietre infuocate".

Le fonti, però, sostanzialmente non informano affatto sull'organizzazione e gestione del fattore luce in bottega o negli ambienti in cui le pitture erano eseguite a parete. L'aneddotica relativa alla *pergula* nella quale Apelle esponeva i suoi quadri per sottoporli al vaglio critico del pubblico (Plin. nat. 35, 84), lascia presumere che la luce privilegiata dai pittori fosse quella naturale e suggerimenti in questa direzione potrebbe giungere, più in generale, anche dal repertorio figurativo qualora volessimo cogliere nelle immagini di *artifices* che lavorano in spazi aperti, come Dedalo nel celebre mosaico di Zeugma,⁵ il riflesso di consuetudini artigianali più che mere invenzioni iconografiche. Rari, purtroppo, sono i contesti archeologici riconosciuti, con certezza o buona probabilità, come luogo di produzione artigianale, peraltro connessi ad altre categorie di manufatti, che fanno apprezzare in certa misura le dinamiche lavorative quanto a sorgente luminosa e tipo di lavoro eseguito.⁶

Nella riflessione letteraria, oltre che nella speculazione filosofica e scientifica della cultura classica, la consapevolezza intuitivo-esperienziale dei fenomeni ottico-percettivi connessi al cambiamento dei colori in rapporto a mutate condizioni di ombra/luce, luce naturale/artificiale, quantità/qualità della luce (suo calore incluso) fu un tema ben presente. Doveroso quindi richiamare uno dei passi più significativi formulati a questo proposito nel trattato pseudo-aristotelico sui colori "[793b]... ci appaiono di diverso colore gli stessi oggetti se osservati nell'ombra, nella luce, quando c'è il sole, sotto una luce intensa o tenue, secondo le inclinazioni e le diverse posizioni, e altri differenti fattori. Lo stesso accade con gli oggetti esposti alla luce del fuoco, della luna, o delle lanterne, perché ognuna di queste luci è diversa; e ancora nel caso della combinazione dei colori, perché essi assumono il loro colore nel passaggio dell'uno attraverso l'altro".⁷

Dal rapporto con la luce – riflessa, rifratta o trasmessa – materia e colore hanno derivato un proprio statuto, caricato talora di valenze simboliche ed è attorno al colore ed a taluni più specifici materiali – vetro, metallo, marmo – che l'antichità classica ha costruito il proprio discorso sulla luce.⁸

Ad esempio, è topos letterario longevo e di ispirazione fenomenologica quello connesso a luce e colore dell'oro. Basti ricordare i versi di Bacchilide (III, vv. 15-22) circa i tripodi d'oro dei Dinomenidi a Delfi, il cui folgorio dalla terrazza del tempio di Apollo risplendeva sulla folla festante a Siracusa, "in un crescendo di effetto che culmina nella visione dell'oro fulgido [...] intensa nota coloristica [...] folgorazione inaspettata".⁹ E un simile binomio, oro-bagliori, sottenderei anche ad altri racconti benché meno espliciti, come quello di Pausania (10, 15, 4-5) circa la statua dorata di Atena sormontante la palma ateniese nel terrazzo delfico, la cui sfoglia d'oro sarebbe stata asportata dai corvi (presagio funesto sull'esito della spedizione siciliana¹⁰).

Palese, invece, è il riferimento fatto da Luciano di Samosata nel discorso *La Sala*, dove la luce naturale, filtrata da ampie finestre, è strumento di perfezione dell'apparato



Fig. 2: Londra, British Museum. La c.d. Coppa di Licurgo.

decorativo della stanza medesima, e dunque della sua bellezza, facendone risplendere dorature e colori e investendola di un'atmosfera speciale, paragonabile come effetto all'ammirabile gioco di variegata sfumature che mostrano le piume di un pavone quando, aperta la coda a ruota, sono investite dai raggi del sole: “[11] [...] È questo il momento in cui appare ancora più mirabile, con i suoi colori che variano alla luce e si trasformano impercettibilmente mutando aspetto in altre belle sfumature [...] Quello che poco prima aveva colore del bronzo, a un leggero movimento sembra oro, e quello che alla luce appariva blu brillante, all'ombra diventa verde acceso, così tanto la bellezza delle sue piume si trasforma alla luce!”¹¹ Le *nuances* evocate da Luciano per le piume del pavone richiamano inoltre tutta la trattatistica sui colori del bronzo, tra cui eccelleva quello c.d. ‘nero’ (*kýanos*) di Corinto, la cui patina iridescente mutava sotto la luce in virtù della composizione, assumendo toni bluastri, rossicci etc.¹²

Per restare nell'orizzonte dei materiali che qui interessa esaminare, meritano attenzione le creazioni polimateriche che potenziavano gli effetti luminosi/luministici



Fig. 3: Particolari di oggetti metallici nelle pitture dalla Villa di Publio Fannio Sinistore a Boscoreale.

dipinti. A proposito delle celebri *klinai* di Potidea,¹³ è stato evidenziato come il colore bianco usato per i motivi ornamentali delle zampe sia trasposizione pittorica delle incrostazioni vitree applicate, nella realtà, alle *klinai* di legno (fig. 1). In questo senso, le semisfere di vetro realmente applicate entro girali ed intese dalla critica come occhioni di valenza apotropaica,¹⁴ credo vadano interpretate invece, e forse in modo più pregnante, proprio in rapporto agli effetti di luce che avrebbero prodotto. Penso infatti a uno dei quadri descritti da Filostrato (Le Cantatrici di inni II 1, 2) e di cui la *techne* del pittore è detta da elogiare in quanto aveva saputo rappresentare una cornice di pietre preziose disposte non sulla base del colore, ma della luce, creando così l'effetto che irradiasse splendore.

Anche un manufatto raffinato qual è la c.d. coppa Rothschild con la storia del re Licurgo (fig. 2) è stato riletto dal punto di vista dell'originaria destinazione d'uso – una lampada – proprio in rapporto alle dinamiche di luce-colore che l'hanno resa celebre: realizzata in vetro opaco verde, appare di questo colore se investita dalla luce riflessa di una fonte esterna, mentre muta in rosso quando trasmette luce da una fonte posta al suo interno (responsabili dell'effetto ottico sarebbero particelle d'oro e d'argento incluse nell'impasto vitreo).¹⁵

Come noto, le conquiste pittoriche in materia di luce/ombre, assegnate dalla tradizione ad Apollodoro d'Atene – che proprio con ciò aveva saputo 'appagare la vista del pubblico antico come nessun'altro prima di lui' – e Zeusi,¹⁶ sono evidenti sul piano archeologico sostanzialmente negli esiti ormai tardo-classici e primo-ellenistici.¹⁷

Riflessi di luce e bagliori usati come controparte visiva di metalli hanno una ricca documentazione ceramografica e pittorica ed ampia è la letteratura sul tema. Qui evochiamo solo le tante potenzialità di un tale *excursus*, che va dalle bardature dei



Fig. 4: Particolari di oggetti di vetro nelle pitture dalla Villa di Publio Fannio Sinistore a Boscoreale e dai *praedia* di Giulia Felice.

cavalli ed armi di guerrieri sul Sarcofago delle Amazzoni tarquiniese,¹⁸ alle panoplie ‘appese’ alle pareti nella Tomba di Lyson e Kallykles a Mieza-Lefkadia,¹⁹ fino alle tante statue e manufatti toreutici organizzati tra le architetture ingannevoli del c.d. secondo stile pompeiano²⁰ (fig. 3) – un sistema decorativo, questo, i cui impianti illusionisti sono sostanziati, più in generale, proprio dai fittizi giochi di luce ed ombre disseminati sulla parete.²¹ Per non parlare dei medesimi effetti rintracciabili nella tradizione ecfraistica.²²

Ma la luce è stata raffigurata anche di per sé. Plinio, Luciano, Pausania, Filostrato – per limitarci alle fonti più note – menzionano numerosi dipinti che avevano catturato l’ammirazione del pubblico proprio per la virtuosistica resa di sorgenti luminose naturali e artificiali (lampi, fulmini, saette, fiamme, fiammelle etc.). Apollodoro d’Atene aveva dipinto un Aiace arso dal fulmine – *Ajax fulmen incensus* – finito a Pergamo (Plin. nat. 35, 60). L’eccellenza di Apelle si era espressa nella raffigurazione di cose impossibili da dipingere quali, per l’appunto, tuoni, lampi, fulmini (Plin. nat. 35, 97) e il fulmine tenuto in mano da Alessandro Ceraunoforo, nel costosissimo quadro eseguito in tetracromia ed esposto nel tempio di Artemide Efesia, sembrava uscire dalla tavola illuminando i piedi del sovrano con sorprendente illusionismo (Plin. nat. 35, 92). Dalle *ekphraseis* di Filostrato, attento osservatore di effetti di luce/ombra,²³ sappiamo di un ‘quadro’ di Semele col tuono di Bronte, il fulmine di Astrape, il fuoco divorante la reggia tebana e la donna e il bagliore astrale emanato dal neonato Dioniso (Semele I 14, 1–3); di un notturno nel quale la scapola eburnea

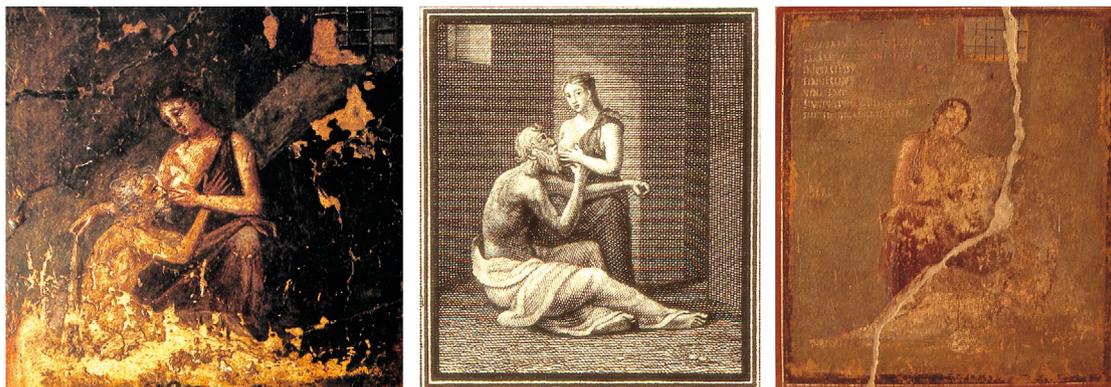


Fig. 5: La scena di Micone e Pero in alcuni *pinakes* pompeiani.

di Pelope splendeva come astro, illuminando tutta la figura del giovane (Pelope I 30, 4), e di un altro in cui un corpo era completamente illuminato da una fiaccola (Komos I 2, 3).

Non conserviamo nulla, ma la pittura moderna soccorre la nostra immaginazione quanto meno rispetto allo stupore suscitato da alcuni ‘maestri della luce’ (ad esempio Turner, presentato al pubblico anche sul grande schermo in anni recenti), benché non possa colmare il vuoto di composizioni che padroneggiavano tonalità luminose e cangianti.

Esecuzioni non meno sapienti e simili alle precedenti erano quelle con riverberi della luce sull’acqua (Philostr. Melete II 8, 3) e con trasparenze vitree, di cui Pausia aveva dato una prova elevata raffigurando Methe – l’Ubriachezza – mentre beveva da una coppa di cristallo facendo vedere sia la coppa, in trasparenza, sia il volto di donna²⁴ (Paus. 2, 27, 3). Ne traiamo degli esempi dal repertorio degli *xenia* nei sistemi parietali di II e IV stile pompeiano²⁵ (fig. 4).

Vi è, infine, la luce in sé, ma in scene ambientate in spazi architettonici chiusi. Antifilo e Filisco si erano cimentati entrambi con un soggetto virtuosistico, un fanciullo che soffia sul fuoco; e mentre il primo era stato elogiato a motivo della “casa – già bella di suo – che risplende di bagliori e per il viso stesso di fanciullo”²⁶ (Plin. nat. 35, 138), il secondo aveva ambientato la scena in una bottega di pittori *officinam pictoris ignem conflante puero* (Plin. nat. 35, 143). Ateneo (Deipn. 11, 474 D), citando l’opera *I pittori* di Polemone, menziona le *Nozze di Piritoo* dipinte da Ippi di Atene, in cui una lucerna in terracotta pendente dal soffitto – direi peraltro *polylichne* – “riversava intorno la luce delle fiamme”.²⁷

Tuttavia, dalla celebre stele medio-ellenistica di Ediste nel Museo di Volos²⁸ ai *pinakes* pompeiani, di soggetto epico-mitologico o di genere (amoroso, conviviale etc.), il repertorio figurativo ambientato negli interni non visualizza mai la luce come sorgente luminosa in sé, naturale o artificiale che sia. Laddove le ambientazioni mostrino quinte architettoniche con aperture (finestre, porte, parte superiore di colonnati balaustrati etc.), la luce naturale non entra dentro e non ha conseguenze

visive nell'ambiente interno, che anzi è illuminato da una fonte esterna alla scena stessa, che in genere investe frontalmente figure ed architetture, cosicché le aperture stesse sono superfici piane di colore uniforme e un poco più chiaro.

Vi è un'unica eccezione a queste tendenze riscontrabili nel repertorio ed essa è costituita da tre *pinakes* raffiguranti la storia di Micone e Pero,²⁹ un esempio di *pietas erga parentes*, molto celebre anche nella cultura letteraria e figurativa moderna³⁰ (fig. 5a–c). Pero allatta il vecchio padre, recluso in prigione ed affamato, per salvarlo dalla morte. La storia deve la sua fama al racconto di Valerio Massimo (5, 4, ext. 1), che ne menziona proprio una *picta imago*, e tre sono le pitture pompeiane sopraggiunge sino a noi.

È l'ambientazione stessa dell'episodio, un carcere, che conferisce alla luce un ruolo particolare ed importante a livello narrativo: quel fascio di luce naturale, che penetra nello spazio oscuro ed angusto da una piccola finestra sbarrata da una grata di ferro, potenzia al massimo il portato comunicativo di queste immagini: connota, qualificandolo per contrapposizione, lo spazio carcerario in sé; punta un riflettore sul gruppo, direzionando l'attenzione su di esso; esalta il sentimento patetico di un'azione un poco disturbante, che può generare un qualche disagio nell'osservatore. È un fascio di luce semioforo sotto molteplici aspetti, ma finisce qui, nel senso che è una luce fittizia e non interagisce in alcune modo con il resto della raffigurazione.

Nel primo quadro il fascio di luce, semplificato in una banda di colore avorio sovra dipinta sul fondo scuro, attraversa la stanza dalla finestra all'angolo inferiore sinistro, tracciando una diagonale dietro le figure; nel secondo quadro, a schema invertito, il fascio di luce, reso in modo un poco più naturalistico, a settore di cerchio, tanto da venire frainteso come tendaggio dai disegnatori ottocenteschi, si proietta sul gruppo e sfuma verso l'angolo inferiore destro del campo figurativo; nel terzo quadro il fascio di luce, dalla finestra ora spostata sulla parete di fondo, traccia una diagonale innaturale che termina dietro le spalle di Pero.

È un fascio di luce sempre lineare, piatto, geometrico, pseudo-naturalistico nel movimento che segue rispetto alla finestra solo quando questa è posta su un lato della scena, ma disarticolato e innaturale quando questa è sulla parete di fondo. Nulla a che vedere con la luce di Caravaggio – vorrei dire, scherzando – ma comunque una testimonianza importante per noi, ai fini di una migliore comprensione della cultura della luce nel mondo classico.

Note

Ricerca condotta nell'ambito del PRIN 2015 – *Luce crea Luce* (2015PX7BEY), Unità Operativa dell'Università degli studi di Urbino Carlo Bo.

¹ Santucci 2019

² Corso et al. 1988, 395–397 e nota 97,1. Sulla questione dei colori floridi, più in particolare Rouveret 1989, 258–259; Brekoulaki 2006b.

³ Vedi in questo volume il contributo di Piergiovanni Ceregioli.

⁴ Prioux 2008, 164; Faedo 2012, 357.

⁵ Darmon 2012, 261–273, tavv. 48–53.

⁶ Vd. Grawehr 2011.

⁷ Ferrini 2008 e in particolare, sul rapporto luce-colore, 48–40. 130–133 note 62–68. A questo tema si lega, inoltre, quello della vista che conosce molti più colori di quanti la parola possa esprimere, con tutte le questioni lessicali che ne seguono e ben presenti agli autori antichi: vd. ad esempio, Fruyt 2006; Crescenzo 2006.

⁸ Descamps-Lequime 2006; Muller-Dufeu 2006; Dubel 2006; Maugan-Chemin 2006.

⁹ Gentili 1953, 204.

¹⁰ Nel passo interagiscono evidentemente anche i *topoi* relativi al potenziale mimetico ed ingannevole delle arti, se consideriamo che le parti danneggiate erano, a detta di Pausania (10, 15, 5) “la lancia della dea, le civette e i frutti rappresentati sulla palma a imitazione della fioritura naturale di stagione”. Sul monumento votivo in sé, Bultrighini – Torelli 2017, 341–343.

¹¹ Maffei 1994, 56–79.

¹² Descamps-Lequime 2006; Muller-Dufeu 2006.

¹³ Ignatiadou 2007 (con bibliografia precedente).

¹⁴ Ignatiadou 2007, 221.

¹⁵ Lierke 2013, 97 figg. 20. 21. 31.

¹⁶ Rouveret 1989, 40 s. 45 s. (con relative fonti); inoltre Settis 2008, che emenda il passo di Plin. nat. 35, 62 e traduce – in modo convincente – “[...] Apollodoro [...] fece un verso, dicendo che Zeusi gli [*ipsi* anziché *ipsis*] aveva rubato l’arte, e se l’era portata seco”. Più di recente, un excursus sul tema è in Barthelet 2012.

¹⁷ Brekoulaki 2006a; Rouveret 2006a; Rouveret 2006b; Rouveret 2007, 73–75.

¹⁸ Si veda l’eccellente apparato illustrativo in Bottini – Setari 2007.

¹⁹ Brekoulaki 2006a, tav. 81.

²⁰ Se ne apprezza il repertorio in Barbet – Verbanck-Piérard 2013, ma anche in Bragantini – Sampaolo 2009.

²¹ Aschler 2002.

²² Tra i pinakes descritti da Filostrato, si vedano più in particolare: Amimone I 8, 2 (brocca aurea); Fetonte I 11, 4 (lacrime dorate delle Eliadi); I Tirreni I 19, 4 (ricamo d’oro sulle vele purpuree della nave di Dioniso); Cassandra II 10, 2 (coppe dorate che risplendono alla luce delle torce in un paesaggio notturno); Temistocle II 31, 1 (trono aureo trapunto di gemme del re medo).

²³ Abbondanza 2008, 38.

²⁴ Musti – Torelli 1986, 143.

²⁵ Per una visione complessiva del repertorio, più di recente Blum 2002.

²⁶ Corso et al. 1988, 449–451 e nota 138.1.

²⁷ Canfora 2001, 1171.

²⁸ von Graeve 1979, 114 s. tav. 2/3.

²⁹ Napoli, MAN inv. 115398 (da Pompei IX 2, 5-Casa di Arianna abbandonata) e inv. 9040 (provenienza sconosciuta); Pompei V 4, a.11-Casa di M. Lucrezio Frontone, cubicolo 6 (in situ). Per un'analisi di questi ed altri pinakes dispersi col medesimo soggetto in area Campania, Santucci 1997.

³⁰ Si vedano i saggi in Danese et al. 2000.

Indice delle Figure

Fig. 1: Ignatiadou 2007, figs. 2. 3. – Fig. 2: Lierke 2013, 98 pl. 28 – Fig. 3: Barbet – Verbanck-Piérard 2013, 118; Bragantini – Sampaolo 2009, 177; Barbet – Verbanck-Piérard 2013, 204 fig. 7. – Fig. 4: Barbet – Verbanck-Piérard 2013, 141 fig. 7; Bragantini – Sampaolo 2009, 81 – Fig. 5: a PPM VIII, 1061, fig. 12; b Gli ornati delle pareti ed i pavimenti delle stanze dell'antica Pompei incisi in rame (Napoli 1796), I, tav. III; c Santucci 1997, tav. III.

Bibliografia

Abbondanza 2008

L. Abbondanza, *Filostrato Maggiore, Immagini* (Torino 2008).

Ascherl 2002

J. Ascherl, *Das Licht in der pompejanischen Wandmalerei. Der II. Stil* (Regensburg 2002).

Barbet – Verbanck-Piérard 2013

A. Barbet – A. Verbanck-Piérard (eds.), *La ville romaine de Boscoreale et ses fresques, I-II* (Arles 2013).

Barthelet 2012

M. Barthelet, *La skiagraphia: un art du détail, un art de détail nécessaire aux effets naturalists*, in: S. Lazaridis (ed.), *Le détail dans les cultures visuelles (Antiquité – XXI^e siècles)*, Actes du colloque international organize par l'UMR 7044, Strasbourg 16-17 mars 2012, *Ktema* 37 (Strasbourg 2012) 191–216.

Blum 2002

C. Blum, *Fresques de la vie quotidienne à inscriptions peintes en Campanie*, Centre d'Étude des Peintures Murales Romaines, *Bulletin de Liaison* 13 (Paris 2002).

Bottini – Setari 2007

A. Bottini – E. Setari (eds.), *Il Sarcofago delle Amazzoni* (Firenze 2007).

Bragantini – Sampaolo 2009

I. Bragantini – V. Sampaolo (eds.), *La pittura pompeiana* (Milano 2009).

Brekoulaki 2006a

H. Brekoulaki, *La peinture funéraire en Macédoine. Emplois et fonctions de la couleur: IV^eème–II^eème s. av. J.-C.*, *Meletēmata* 48 (Athènes 2006).

Brekoulaki 2006b

H. Brekoulaki, *Considérations sur les peintures tétrachromatistes et les colores austeri et floridi*, in: Rouveret et al. 2006, 29–42.

Bultrighini – Torelli 2017

U. Bultrighini – M. Torelli, *Pausania. Guida della Grecia 10, Delfi e la Focide* (Milano 2017).

Canfora 2001

L. Canfora (ed.), *Ateneo. I Deipnosofisti – I dotti a banchetto* (Salerno 2001).

Corso et al. 1988

A. Corso – R. Muggelesi – G. Rosati, *Gaio Plinio Secondo, Storia naturale 5. Mineralogia e storia dell'arte, libri 33–37* (Torino 1988).

Crescenzo 2006

R. Crescenzo, *La traduction du vocabulaire de la couleur à la Renaissance. L'exemple des Images de Philostrate traduites par Blaise de Vigenère*, in: Rouveret et al. 2006, 55–76.

Danese et al. 2000

R.M. Danese – D. De Agostini – R. Raffaelli – G. Zaganelli (eds.), *Allattamento filiale: la fortuna*, Atti del colloquio, Urbino 28–29 aprile 1998 (Urbino 2000).

Darmon 2012

J-P. Darmon, *La mosaïque de la pièce P3 (A1) dans la Maison 1 (Maison de Poséidon)*, in: C. Abadie-Reynal – R. Ergeç (eds.), *Zeugma I. Fouilles de l'habitat 1. La mosaïque de Pasiphaé*, *Varia Anatolica XXVI* (Istanbul 2012) 239–273.

Descamps-Lequime 2006

S. Descamps-Lequime, *La polychromie des bronzes grecs et romains*, in: Rouveret et al. 2006, 79–92.

Dubel 2006

S. Dubel, *Quand la matière est couleur: du bouclier d'Achille aux "tableaux de bronze" de Taxila*, in: Rouveret et al. 2006, 161–181.

Faedo 2012

L. Faedo, *Rec. a Èveline Prioux, Petits musées en vers. Épigramme et discours sur les collections antiques* (Paris 2008), *Gnomon* 84, 2012, 352–359.

Ferrini 2008

M.F. Ferrini, *Aristotele. I colori e i suoni* (Milano 2008).

Fruyt 2006

M. Fruyt, *La lexicalisation et la conceptualisation de la couleur*, in: Cl. Thomasset (ed.), *L'écriture du texte scientifique: des origines de la langue française au 18. siècle* (Paris 2006) 13–47.

Gentili 1953

B. Gentili, *I tripodi di Delfi e il III carme di Bacchilide*, *PP* 30 (Napoli 1953) 199–208.

von Graeve 1979

V. von Graeve, *Zum Zeugniswert der bemalten Grabstelen von Demetrias für die griechische Malerei*, in: B. Helly (ed.), *La Thessaglie, Actes de la table ronde*, Lyon 21–24 Joullet 1975 (Lyon 1979).

Grawehr 2011

M. Grawehr, Lichtverhältnisse und Raumnutzung in antiken Bronzeworkstätten, in: P.I. Schneider – U. Wulf-Rheidt (ed.), *Licht-Konzepte in der vormodernen Architektur*, Internationales Kolloquium Berlin 26. Februar – 1. März 2009, *Diskussionen zur Archäologischen Bauforschung 1* (Regensburg 2011) 118–127.

Ignatiadou 2007

D. Ignatiadou, Le verre incolore, élément du décor polychrome du mobilier funéraire de Macédoine, in: S. Descamps-Lequime (ed.), *Peinture et couleur dans le monde grec antique*, Actes de colloque, Paris 10 et 27 mars 2004 (Paris 2007) 219–227.

Lierke 2013

R. Lierke, On the Manufacture of Diatretra and Cage Cups from the Pharos Beaker to the Lycurgus Cup, in: Chr. Entwistle – L. James (eds.), *New Light on Gold Glass. Recent Research on Byzantine Mosaics and Glass*, British Museum Research Publication 179 (London 2013) 89–102.

Maffei 1994

S. Maffei (ed.), *Luciano di Samosata. Descrizione di opere d'arte* (Torino 1994).

Maugan-Chemin 2006

V. Maugan-Chemin, Les couleurs du marbre chez Pline l'Ancien, Martial et Stace, in: Rouveret et al. 2006, 103–125.

Muller-Dufeu 2006

M. Muller-Dufeu, Les couleurs du bronze dans les statues grecques d'après les descriptions antiques, in: Rouveret et al. 2006, 93–102.

Musti – Torelli 1986

D. Musti – M. Torelli, *Pausania. Guida della Grecia 2, La Corinzia e l'Argolide* (Milano 1986).

Prioux 2008

E. Prioux, *Petits musées en vers. Épigramme et discours sur les collections antiques* (Paris 2008).

Rouveret 1989

A. Rouveret, *Histoire et imaginaire de la peinture ancienne (5e siècle av. J.C. – 1er siècle ap. J.C.)* (Rome 1989).

Rouveret 2006a

A. Rouveret, *Skiagraphia/scaenographia. Quelques remarques*, *Pallas* 71, 2006, 71–80.

Rouveret 2006b

A. Rouveret, Les yeux pourpres. L'expérience de la couleur dans la peinture classique entre réalités et fictions, in: Rouveret et al. 2006, 17–28.

Rouveret 2007

A. Rouveret, La couleur retrouvée. Découvertes de Macédoine et textes antiques, in: S. Descamps-Lequime (ed.), *Peinture et couleur dans le monde grec antique*, Actes de colloque, Paris 10 et 27 mars 2004 (Paris 2007) 69–79.

Santucci 1997

A. Santucci, Micone e Pero: l'iconografia antica, in: R. Raffaelli – R.M. Danese – S. Lanciotti (eds.), *Pietas e allattamento filiale. La vicenda, l'exemplum, l'iconografia*, Atti del convegno, Urbino 2–3 maggio 1996 (Urbino 1997) 123–139.

Santucci 2019

A. Santucci, Narrare l'illuminazione. Considerazioni sul repertorio letterario e iconografico del mondo greco e romano, in: L. Chrzanovski (ed.), Greek, Roman and Byzantine Lamps from the Mediterranean to the Black Sea, Acts of the 5th International Lychnological Congress (Lumen! Sibiu 15th–19th September 2015), In Memory of Dorin Alicu, Monographies Instrumentum 63 (Drémil Lafage 2019) 256–271.

Settis 2008

S. Settis, Luci e ombre di Zeusi (Plin. nat. 35, 62), Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici 60, 2008, 201–204.