



www.otium.unipg.it



Similitudo ex argilla.
**Invenzione della coroplastica e dimensione
magica in un racconto di Plinio**

Marco Giuman✉

*Dipartimento di Lettere, Lingue e Beni Culturali
Università degli Studi di Cagliari*

Title: *Similitudo ex argilla.* The Invention of Coroplastic Art and the Magical Dimension in a Story by Pliny.

Abstract: The document examines Pliny's *aition* on the invention of coroplastic art in the story of Butades of Sicyon and his daughter (*Naturalis Historia* XXXV, 151), proposing an interpretation that analyses the overlap between technical dimension and magical-symbolic meaning. Located at the conclusion of Pliny's discussion of painting, this passage establishes a functional link between the practice of *circumductio umbrae* and the origins of the figurative arts, framing the tracing of shadows as the archetype of both painting and clay modelling. The study focuses on the gesture of the daughter, whose act of love – motivated by the departure of her lover – takes the form of a magical ritual in which a *simulacrum* transforms absence into permanence.

Keywords: Pliny; Butades; Coroplastic Art; Myth; Aetiology.

ID-ORCID: 0000-0002-0928-2791

✉ Università degli Studi di Cagliari, Dipartimento di Lettere, Lingue e Beni Culturali, piazza Arsenale 1, 09124 - Cagliari, Italia. E-mail: mgiuman@unica.it.

Não amamos ninguém. Amamos somente a ideia que fazemos de alguém. É a um conceito nosso, é a nós próprios, que amamos. Este discurso é para toda a gama do amor.

Fernando Pessoa

Fra le molte varianti che, nel vastissimo *corpus* delle fonti letterarie classiche, descrivono la scoperta delle varie tecniche artistiche, il racconto pliniano intorno agli eventi che accompagnano l'*inventio*¹ della coroplastica si distingue per l'accento posto su alcune peculiarità di ordine funzionale, sulle quali ritengo opportuno soffermare la nostra attenzione.

È in coda alla lunga e complessa trattazione dedicata alla storia della pittura² che Plinio, seguendo la rigida prassi tematica che contraddistingue l'impianto compositivo della *Naturalis Historia*³, inserisce una breve narrazione⁴ che, priva di qualsivoglia riferimento al mondo degli dèi e degli eroi, trova piena definizione in una dimensione aneddotica, sospesa tra il registro della storia e quello del folklore⁵:

De pictura satis superque. Contexuisse his et plasticen conveniat eiusdem operae terrae. Fingere ex argilla similitudines Butades Sicyonius figulus primus invenit Corinthi filiae opera, quae capta amore iuvenis, abeunte illo peregre, umbram ex facie eius ad lucernam in pariete lineis circumscripsit, quibus pater eius inpressa argilla typum fecit et cum ceteris fictilibus induratum igni proposuit, eumque servatum in Nymphaeo, donec Mummius Corinthum everterit, tradunt.

¹ Questo termine, come ovvio, deve essere correttamente compreso nella prospettiva pliniana, ovvero recependolo non solo come mero atto conoscitivo (scoperta di leggi naturali) ma anche in una prospettiva più propriamente operativa (l'applicazione di tali scoperte). Cfr. CORSO 1988, p. 307 nota 1: «essendo la pittura, come le altre arti figurative, ritenuta mimetica della realtà, le sue acquisizioni sono considerate non invenzioni, ma 'scoperte' di quanto esiste già in natura e basta solo trovare».

² CORSO 1988, p. 473.

³ A riguardo, si veda da ultimo: DARAB 2014.

⁴ Cfr. STOICHITA 2008, p. 13 ss.; ZAVATTA 2014, p. 27 s.

⁵ Plin. *H.N.* 35.151 (traduzione a cura di Rossana Mugellesi).

Quanto detto sulla pittura basta e avanza. Ci sembra opportuno riallacciare ad essa il discorso sull'arte del modellare in creta, anch'essa, come i colori, frutto della terra. Butades siciliano, vasaio, per primo trovò l'arte di foggare ritratti in argilla, e questo fatto avvenne a Corinto, per merito della figlia che, presa d'amore per un giovane, dovendo quello andare via, tratteggiò i contorni della sua ombra, proiettata sulla parete dal lume di una lanterna; su queste linee il padre impresse l'argilla riproducendone il volto; fattolo seccare con gli altri oggetti di terracotta lo mise in forno e tramandano che tale oggetto fu conservato nel Ninfeo finché Mummio non distrusse Corinto.

Prima di addentrarci nell'esegesi puntuale del passo, è opportuno soffermare preliminarmente la nostra attenzione sulla singolare modalità attraverso la quale Plinio correla la lunga disquisizione dedicata alla pittura alla nuova trattazione riservata alla coroplastica. Quando lo studioso, infatti, afferma che appare conveniente «riallacciare ad essa» – vale a dire alla pittura – «il discorso sull'arte del modellare in creta», egli allude a un punto di contatto, in grado di associare sul piano più propriamente archetipico le due tecniche. Per comprendere appieno questo passaggio, è necessario fare un passo indietro e tornare al momento in cui, nel corso del paragrafo XV, Plinio introduce la lunga sezione dell'*Historia* dedicata alla pittura⁶:

De picturae initiis incerta nec instituti operis quaestio est. Aegyptii sex milibus annorum apud ipsos inventam, priusquam in Graeciam transiret, affirmant, vana praedicatione, ut palam est; Graeci autem alii Sicyone, alii apud Corinthios repertam, omnes umbra hominis lineis circumducta, itaque primam talem, secundam singulis coloribus et monochromaton dictam, postquam operosior inventa erat, duratque talis etiam nunc.

Sulle origini della pittura regna grande incertezza e del resto tale questione esula dai nostri compiti⁷. Gli Egizi affermano che fu scoperta presso di loro seimila anni prima che arrivasse in Grecia: vana pretesa, com'è chiaro di per sé. Alcuni dei Greci dicono che fu inventata a Sicione, altri a Corinto. Tutti concordano nel dire però che nacque dall'uso di contornare l'ombra umana con delle linee. Per questo la prima pittura fu realizzata in tal

⁶ Plin. *H.N.* 35.15 (traduzione a cura di Rossana Mugellesi).

⁷ La teoria dell'origine egizia della pittura, verosimilmente di matrice tolemaica, viene chiaramente citata da Plinio di seconda mano, dal momento che nessuna fonte egiziana viene inserita da Plinio nella bibliografia del libro XXXV (CORSO 1988, p. 307 nota 1; MELINA 2007, p. 128 nota 2).

modo; la seconda, detta monocromatica, fu a colori unici e rimase tale anche quando entrò in uso quella più complessa [ovvero quella ottenuta mediante l'uso di più colori *n.d.a.*].

Anche la pittura, dunque, al pari della coroplastica, avrebbe avuto origine dalla pratica di «contornare l'ombra umana con delle linee» (*umbra hominis lineis circumducta*)⁸. Si tratta di un tema che viene ripreso – in un'accezione invero piuttosto negativa – anche da Quintiliano in un conciso passaggio del X libro dell'*Institutio Oratoria*⁹ che, parimenti al testo pliniano, godrà di buona fortuna nella trattatistica storico-artistica di età tardo-rinascimentale¹⁰. Plinio torna poi sulla figura di Butades, vasaio sicionio di nascita ma attivo a Corinto¹¹, nel corso del paragrafo CLII, offrendoci alcune brevi ma preziose informazioni di carattere supplementare¹²:

Butadis inventum est rubricam addere aut ex rubra creta fingere, primusque personas tegularum extremis imbricibus inposuit, quae inter initia prostypa vocavit; postea idem ectypa fecit. hinc et fastigia templorum orta. propter hunc plastae appellati.

⁸ Paolo Moreno non manca di sottolineare come anche nell'uso terminologico i verbi latini impiegati per indicare il disegnare rimandino propriamente al concetto di delineare un segno all'esterno di qualcosa (MORENO 1997, *passim*).

⁹ Quint. *Inst.* 10.2.7: *Nam rursus quid erat futurum si nemo plus effecisset eo quem sequebatur? Nihil in poetis supra Liuium Andronicum, nihil in historiis supra pontificum annales haberemus; ratibus adhuc navigaremus, non esset pictura nisi quae lineas modo extremas umbrae quam corpora in sole fecissent circumscriberet.* Cfr. STOICHITA 2008, p. 16 s.

¹⁰ Il testo viene ripreso nel *De pictura* di Leon Battista Alberti: «Che dirai tu essere dipigniere altra cosa che simile abbracciare con arte, quella ivi superficie del fonte? Diceva Quintiliano che pictori antiqui soleano circonscrivere l'ombra al sole, et così indi poi si trovò questa arte cresciuta». Cfr. STOICHITA 2008, p. 38; ZAVATTA 2014, p. 27. Così anche nel suo *Trattato della Pittura* Leonardo ricorda che «la prima pittura fu sol di una linea, la quale circondava l'ombra dell'uomo fatta dal sole ne' muri».

¹¹ Questo dato suggerisce che «l'attribuzione dell'*inventio* ad un artigiano sicionio, ancorché stante a Corinto, [possa evidenziare] la dipendenza di Plinio da una fonte sicionia, probabilmente Senocrate» (CORSO 1988, p. 473 nota 2).

¹² Plin. *H.N.* 35.152 (traduzione a cura di Rossana Mugellesi).

Fu una trovata di Butades quella di aggiungere rubrica¹³ alla terra o di plasmare con creta rossa e fu il primo a collocare delle maschere sull'orlo esterno della copertura delle tegole; all'inizio chiamò queste *prostypa*; poi fece degli *ectypa*. Da qui traggono origine anche gli ornamenti sulle sommità dei templi. A causa sua i modellatori furono chiamati 'plasti'.

Al netto dei numerosi ostacoli di natura esegetica che, *lato sensu*, contraddistinguono da sempre una piena comprensione dell'*Historia* – non ultimi i complessi interrogativi relativi alle fonti greche impiegate da Plinio e le pertinenti questioni di ordine lessicologico inerenti alla loro traduzione latina¹⁴ – l'analisi dell'episodio di Butades associa in maniera inequivocabile la nascita della coroplastica all'ambito della *téchnē* artigianale. Inventata nella bottega di un vasaio, anche l'arte di modellare la creta segue dunque il consueto *iter* evolutivo di matrice senocratea¹⁵, al quale lo stesso Butades non mancherebbe di contribuire con alcune innovazioni di rilievo: da un lato, sotto il profilo tecnico, introducendo per primo l'uso del colore sull'argilla; dall'altro, su un piano più propriamente tipologico, realizzando le prime 'maschere' (*personae*), ovvero antefisse destinate a ornare i bordi delle tegole di gronda, dapprima in bassorilievo (*prostypa*) e quindi in altorilievo (*ektypa*).

¹³ Con *rubrica* (*terra*) si intende la terra rossa usata in antico per tingere l'asticella centrale e la custodia del volume e per scrivere i titoli dei singoli capitoli. Cfr. Plin. *H.N.* 35.30; 33; 34. In questo caso, come sottolinea Antonio Corso, «essa richiama il colore rosso scuro o paonazzo con cui Ecfanto il Vecchio campiva le figure e che si afferma nel protocorinzio medio. Il suo uso da parte di Butades fa quindi pensare che Ecfanto ed egli medesimo conducessero nel medesimo turno di tempo (essendo coevi) con distinte applicazioni dell'argilla la stessa ricerca pittorica, che caratterizza quindi le botteghe corinzie della prima metà del VII secolo» (CORSO 1988, p. 475 nota 3).

¹⁴ Sulle fonti utilizzate da Plinio, con particolare riferimento alla redazione dei libri dell'*Historia* dedicati alla storia dell'arte, si vedano: FERRARO 1975; MELINA 2007; PAPINI 2024.

¹⁵ Intorno alla figura di Senocrate e alle influenze della sua opera sul testo pliniano cfr. MÜNZER 1897; SCHWEITZER 1932; MORENO 1966.

Se la narrazione relativa alla figura di Butades sembra rientrare a pieno titolo nella consueta organizzazione sintattica di matrice pliniana, assai meno intellegibili appaiono le dinamiche che vediamo caratterizzare gli eventi che precedono l'intervento del vasaio, determinando in maniera indiretta – ma imprescindibile nell'economia funzionale dell'*aition* – l'*inventio* della coroplastica. Mi riferisco, evidentemente, all'episodio che vedrebbe protagonista la figlia di Butades, vicenda dalla quale, già ad un primo esame, è possibile enucleare tre elementi basilari:

- a) una fanciulla innamorata (*capta amore*);
- b) un amato lontano o, per meglio dire, in procinto di partire (*abeunte illo peregre*);
- c) un ritratto dell'amato ottenuto dalla fanciulla contornando l'ombra del suo profilo proiettata su un muro (*umbram ex facie eius ... circumscripsit*).

A distanza di circa un secolo dalla narrazione di Plinio, l'*aition* relativo alla scoperta della coroplastica, ignoto ai repertori artistici del mondo antico, ma di discreta fortuna iconografica tra XVIII e XIX secolo (fig. 1)¹⁶, viene ripreso da Atenagora di Atene in un breve passo della *Legatio sive supplicatio pro Christianis*¹⁷. È nel corso del capitolo XVII, all'interno di un rapido – ed invero piuttosto disordinato – compendio dei personaggi da

¹⁶ MARAGLINO 2012; BLAKE MCHAM 2013; CARRARA, MARCELLI 2020.

¹⁷ Intorno alla figura di Atenagora si vedano: PARDY 1943; DI CAPUA 1958.

associare alla scoperta delle principali tecniche artistiche¹⁸, che l'apologeta cristiano torna sull'episodio di Butades e di sua figlia¹⁹:

ἀπὸ δὲ τῆς κόρης ἡ κοροπλαθικὴ εὐρέθη· ἐρωτικῶς γάρ τινος ἔχουσα περιέγραψεν αὐτοῦ κοιμωμένου ἐν τοίχῳ τὴν σκιάν, εἶθ' ὁ πατὴρ ἡσθεὶς ἀπαράλλάκτῳ οὕσῃ τῇ ὁμοιότητι - κέραμον δὲ εἰργάζετο - ἀναγλύψας τὴν περιγραφὴν πηλῷ προσανепλήρωσεν· ὁ τύπος ἔτι καὶ νῦν ἐν Κορίνθῳ σώζεται.

La coroplastica fu inventata da una fanciulla: essendo ella innamorata di un uomo, ne disegnò su una parete l'ombra mentre giaceva addormentato; più tardi suo padre, piacevolmente colpito dalla rassomiglianza straordinaria [col modello *n.d.a.*], scolpì il bozzetto – egli lavorava l'argilla – riempiendone di terra i contorni. Il tipo è ancora oggi conservato a Corinto.

Nonostante l'anonimia del racconto tramandato da Atenagora, risulta chiaramente percepibile la sua generale aderenza al testo pliniano, *in primis* in una prospettiva di carattere rigorosamente terminologico: coroplastica (κοροπλαθική) appare come voce tecnica²⁰, legata in senso proprio alla manipolazione artigianale dell'argilla, così come tecnico risulta essere il vocabolo *typos* (τύπος), che il contesto specifico del passo declina con chiarezza nel senso di *prototipo, matrice, stampo*²¹. Alcuni elementi, tuttavia, sembrano mutare per quel che concerne i prodromi che vedono coinvolta la figlia del vasaio, circostanza che lascia verosimilmente supporre che il testo greco possa non derivare da Plinio; e forse nemmeno dalla medesima fonte. Tale ipotesi sembra corroborata dall'incongruenza relativa alla sorte del

¹⁸ Tra questi, Saurias di Samo, Kraton di Sicione e Kleantes di Corinto avrebbero ideato l'arte della *skiagraphia*, qui da intendere nel senso di 'disegno a contorno' piuttosto che di chiaroscuro (cfr. *infra* nota 42), Dedalo, Teodoro e Smilis avrebbero invece creato la statuaria.

¹⁹ Athenag. *Leg.* 17.3 Schoedel (traduzione a cura dell'autore). Cfr. BETTINI 1992, p. 10. La missiva in difesa dei cristiani viene indirizzata, tra la fine del 176 e la metà del 178, agli imperatori Marco Aurelio e Commodo (PARDY 1943; UBALDI, PELLEGRINO 1947).

²⁰ Cfr. Procl. *in Ti.* 1.335.

²¹ Così, ad esempio, in Plat. *Rp.* 379a; Arist. *PA.* 676b; Paus. 6.23.5.

typos che, stando ad Atenagora, risulterebbe ancora ai suoi tempi «conservato a Corinto» e non andato distrutto durante il sacco del 146 a.C. È un dato di fatto, d'altra parte, che per l'apologeta cristiano l'invenzione della coroplastica non sarebbe da attribuire a Butades, la cui figura è ridimensionata a quella di un anonimo vasaio corinzio, bensì a sua figlia (ἀπὸ δὲ τῆς κόρης ἢ κοροπλαθικὴ εὐρέθη). E tale chiave esegetica si mostra a tal punto nitida che in taluni testi in traduzione di età rinascimentale il termine *kore*, notoriamente indicante in senso assai generico tanto la fanciulla quanto la figlia²², troverà soggettivazione in un nome proprio, Κορή o Κόρα, elemento del tutto sconosciuto alle fonti antiche, ma che in questa nuova veste darà origine a una singolarissima interpolazione dell'episodio, dando vita ad un autentico caso di falsa mitopoiesi²³.

Ma in Atenagora, a ben guardare, vi è anche dell'altro. Se nel passo, infatti, non compaiono richiami espliciti alla prossima partenza dell'amato, un elemento di novità risiede nel fatto che il profilo del suo volto sarebbe stato tracciato dalla figlia di Butades mentre il giovane si trovava addormentato (αὐτοῦ κοιμωμένου). E non è di secondaria importanza, a mio modo di vedere, sottolineare la particolare scelta lessicale attraverso la quale Atenagora indica lo stato di assopimento del giovane. Il verbo κοιμάω, infatti, pur designando in senso generico il dormire²⁴, non manca di assumere – quasi sempre nella forma mediopassiva – sfumature semantiche più complesse sul piano della metafora. In ambito cristiano, ad

²² Per l'uso del termine nella prima accezione cfr. Hom. *Il.* 1.98; S. *Ant.* 769; P. *P.* 3.78. Nell'accezione di figlia, con particolare riferimento alla figlia maritata o in età da marito, cfr. Hom. *Il.* 6.247; *Od.* 18.279.

²³ Cfr. FRASCA-RATH 2020, con bibliografia precedente.

²⁴ Così, ad esempio, in Hom. *Il.* 1.476; 1.610; E. *Rh.* 439. Cfr. IERANÒ 2016.

esempio, come ben doveva sapere lo stesso Atenagora, convertitosi al cristianesimo in seguito alla lettura delle Sacre Scritture²⁵, *koimao* è un verbo che ricorre frequentemente per designare il dormire il sonno della morte, inteso nel senso più proprio dell'addormentarsi in attesa del giudizio universale²⁶. Nondimeno, il medesimo verbo, nuovamente in senso figurato, può designare anche il giacere nel contesto di un'unione di carattere amoroso²⁷. Partiamo dunque da quest'ultima osservazione.

È un dato difficilmente contestabile che tanto nel racconto di Plinio (*capta amore*) quanto nel testo di Atenagora (ἐρωτικῶς τινος ἔχουσα) la figlia di Butades agisca in quanto innamorata. Ed è proprio il permanere di questa condizione particolare a costituire l'elemento che induce la fanciulla a 'fissare' l'immagine dell'amato sulla parete, tramutando così il suo gesto nella chiave esegetica destinata a qualificare, tanto sul piano funzionale quanto su quello del simbolo, l'intera struttura dell'*aition*. Detto ciò, appare altresì evidente come nel momento in cui la figlia di Butades contorna il profilo dell'amato, sul punto di partire come sappiamo da Plinio (*abeunte illo peregre*), ella compie un vero e proprio atto di magia amorosa²⁸, da cui derivano due effetti diversi ma complementari: in primo luogo, attraverso il suo gesto, la giovane tramuta un'ombra, elemento di per se stesso ontologicamente effimero, in un supporto mnemonico durevole, capace di preservare *in absentia* il ricordo del giovane prediletto²⁹. Ciò facendo, tuttavia, quello che la fanciulla ottiene mediante questa operazione è anche

²⁵ Filippo di Sida *Hist. eccl.* 7.27.

²⁶ Così, ad esempio, in Matteo 27.52; Giovanni 11.11 (a proposito di Lazzaro). L'uso del verbo con questa accezione è comunque attestato già in Omero (*Il.* 11.241).

²⁷ Così, ad esempio, in Hom. *Od.* 8.295; Pi. *I.* 8.21; E. *Andr.* 390.

²⁸ Cfr. Ov. *Am.* 3.7.6.

²⁹ STOICHITA 2008, p. 17.

la creazione di un autentico simulacro dell'amato; sarebbe a dire una sua immagine sostitutiva, idonea a rendere in qualche modo presente l'assente³⁰. Si tratta, sul piano simbolico, di un processo non troppo distante da quello che contrassegna il simulacro della defunta Alceste, evocato da Admeto e designato da Euripide con il termine δέμας, parola che indica, sì, il corpo, la forma corporea³¹, ma che deriva da un verbo, δέμω, che reca in sé l'idea del costruire, del fabbricare³²:

σοφῇι δὲ χειρὶ τεκτόνων δέμας τὸ σὸν
εἰκασθὲν ἐν λέκτροισιν ἐκταθήσεται,
ὧι προσπεσοῦμαι καὶ περιπτύσσων χέρας
ὄνομα καλῶν σὸν τὴν φίλην ἐν ἀγκάλαις
δόξω γυναιῖκα καίπερ οὐκ ἔχων ἔχειν³³.

Foggiata dalle mani abili di un artista, la tua forma (*demas*) riposerà distesa su di un lato e io mi ci abbandonerò sopra e la stringerò tra le braccia e chiamerò il tuo nome e cercherò di avere nell'abbraccio la moglie adorata, pur non avendola.

Nondimeno, la dimensione magica del gesto compiuto dalla figlia di Butades trova riscontro anche in altri elementi. Tra questi, non è certo di secondaria importanza la connotazione primariamente femminile dell'agire magico³⁴, carattere di ordine generale che trova altresì un'ulteriore accentuazione nell'ambito più specifico del sortilegio di natura erotico-amorosa³⁵. Come ho già avuto modo di osservare a riguardo, «dalle *Incantatrici* di Teocrito ai poemi elegiaci, da Virgilio a Petronio, sono quasi sempre delle donne a praticare la magia (...). Il nesso magia/donna sembra

³⁰ VERNANT 2001, p. 62 ss.

³¹ Così, ad esempio, in Hom. *Il.* 1.105; *Od.* 22.206; A. *Eu.* 84.

³² Così, ad esempio, in Hom. *Il.* 14.32; Hdt. 7.59.1.

³³ E. *Alc.* 348-352 (traduzione a cura dell'autore). Cfr. MILLER 1970, p. 335.

³⁴ BRENNER 1983, p. 78 s.; BALDINI MOSCATI 2002; LUCIFORA 2004.

³⁵ Cfr. GRAF 1995, p. 179 ss.

essere dunque di natura ideologica e strutturalmente connesso alla percezione del femminile che permea il mondo antico, e non solo. Strutturalmente estraneo a quel modello maschile che vuole leggere nell'archetipo eroico il prototipo etico a cui l'uomo dovrebbe aspirare, la magia, con i suoi trucchi, le sue formule, le pozioni ottenute mescolando ingredienti inverosimili e misteriosi, è considerata roba da donne»³⁶.

Non meno indicativo, in questo senso, appare il rapporto che, sin dall'antichità, lega a doppio filo l'ombra agli aspetti più propri dell'esperienza magica, con particolare riferimento al mondo dei morti e della necromanzia³⁷. Nella Grecia antica, infatti, l'ombra è tradizionalmente associata al pensiero magico, configurandosi come quel 'doppio' che collega l'individuo alla *psiché*, intesa quale principio vitale e di natura immortale. Ora, se le origini della pittura e della coroplastica, pur nelle differenze che abbiamo avuto modo di rimarcare, presentano come chiave comune il fatto di derivare da un'ombra, è evidente che tale circostanza non potrà che ricollegarsi – in senso generale ma con un valore altamente significativo sul piano simbolico – al concetto di immagine quale imitazione capace di produrre 'apparenze', e perciò stesso in grado di ingannare l'osservatore. Di questa prospettiva offre un'esemplificazione paradigmatica, nella sua struttura concettuale di fondo, il mito della caverna esposto da Platone nella *Repubblica*³⁸. E può forse risultare ulteriormente indicativo che nella medesima opera il filosofo, autentico teorico dell'immagine intesa quale

³⁶ GIUMAN 2013, p. 89 ss.

³⁷ HORST 1979.

³⁸ Pl. *Rp.* 514a-515c.

dispositivo di artificio e di finzione³⁹, associ esplicitamente l'atto del 'trarre immagini da un'ombra' all'arte magica⁴⁰:

Καὶ ταῦτὰ καμπύλα τε καὶ εὐθέα ἐν ὕδατί τε θεωμένοις καὶ ἔξω, καὶ κοιλὰ τε δὴ καὶ ἐξέχοντα διὰ τὴν περὶ τὰ χρώματα αὐτὴν πλάνην τῆς ὀψεως, καὶ πᾶσά τις ταραχὴ δῆλη ἡμῖν ἐνοῦσα αὕτη ἐν τῇ ψυχῇ· ὥς δὴ ἡμῶν τῷ παθήματι τῆς φύσεως ἢ σκιαγραφία ἐπιθεμένη γοητείας οὐδὲν ἀπολείπει, καὶ ἡ θαυμαστοποιία καὶ αἱ ἄλλαι πολλαὶ τοιαῦται μηχαναί.

Ed il medesimo soggetto si vede curvo diritto, a seconda che lo si osservi quando è nell'acqua o quando è fuori, oppure lo si vede concavo convesso per effetto di un'illusione ottica dovuta ai colori, dove è evidente che tutta questa distorsione è presente solo nell'anima nostra. Ebbene, proprio a questo difetto della nostra natura l'arte del chiaroscuro aggiunge inganni su inganni, senza tralasciarne alcuno; e lo stesso vale per l'arte del prestigiatore e di tutti gli altri illusionisti.

Nonostante la natura problematica del passo e il complesso dibattito esegetico che da sempre ne accompagna l'esegesi⁴¹, risulta innegabile come l'associazione tra *skiagraphia*⁴² e illusionismo (*thaumatopoiia*⁴³) non faccia che ribadire una volta di più il convincimento platonico circa la capacità illusoria e mimetica dell'ombra. Tale convincimento, nel caso specifico, si manifesta in maniera ancora più cogente, poiché l'immagine ottenuta dalla figlia di Butades non deriva dall'osservazione diretta del giovane amato, bensì dalla proiezione del suo profilo sulla parete (fig. 2): si tratta, in altri

³⁹ VERNANT 2001, p. 33; Cfr. NAPOLITANO 2009.

⁴⁰ Pl. *Rp.* 602d (traduzione a cura dell'autore).

⁴¹ Cfr. DERRIDA 1971, p. 174 s.

⁴² Secondo quanto ipotizzato da Paolo Moreno, la 'pittura d'ombre' potrebbe corrispondere alle rappresentazioni ceramografiche a campitura piena che contraddistinguono le produzioni del tardo-geometrico, mentre lo stadio successivo potrebbe riferirsi alle immagini vascolari del periodo orientalizzante, nelle quali si inizia a sperimentare l'uso di policromie in sovradipintura (MORENO 1997, p. 33 ss.). Sull'esegesi del termine *skiagraphia* cfr. KEULS 1975; PEMBERTON 1976; KEULS 1978, 72 ss.; MORENO 1997.

⁴³ Cfr. Luc. 63.12; Isoc. 10.7.

termini, della copia di una copia⁴⁴. L'oggetto così riprodotto, dunque, non potrà che intersecarsi semanticamente anche con il concetto di riflesso e con tutto il complesso portato simbolico che esso viene ad implicare⁴⁵.

È proprio alla luce di questo articolato percorso che risulta infine più chiaro l'intervento di Butades: riempiendo di argilla il contorno/ritratto del giovane, infatti, il vasaio, per riprendere le parole di Victor Stoichita, «dà consistenza allo spettro»⁴⁶, ossia conferisce materia alla sua ombra/riflesso, trasformandola in un oggetto concreto, tangibile e pertanto 'manipolabile', come ben dimostra il fatto che esso resterà in seguito lungamente esposto nel Ninfeo di Corinto. Proprio quest'ultima notazione, peraltro, se da un lato sottolinea in modo inequivocabile la dimensione votiva dell'oggetto, dall'altro sollecita una domanda inevitabile: per quale motivo il nostro ritratto è finito nel Ninfeo? È possibile che la giovane figlia di Butades lo abbia consacrato come *ex voto* nell'ambito di una pratica magica di carattere amoroso? Oppure il giovane è morto e la sua immagine deve pertanto rientrare a pieno titolo in quella particolare categoria che Jean-Pierre Vernant definisce del *pothos*, ovvero del desiderio in lutto⁴⁷? Forse, molto più semplicemente, l'*aition* riportato da Plinio non fa che rispecchiare retrospettivamente quella dimensione votiva che da sempre accompagna, nel mondo antico, la terracotta figurata e che inevitabilmente non può che riflettersi anche sul suo archetipo mitico.

⁴⁴ STOICHITA 2008, p. 14: «Il carattere primitivo del primo atto di rappresentazione, quale Plinio ce lo trasmette, risiede nel fatto che l'immagine pittorica delle origini non sarebbe stata il frutto dell'osservazione diretta del corpo umano e della sua rappresentazione. (...) la prima pittura null'altro è se non la copia di una copia. Il platonismo di questa conclusione, tuttavia, è solo implicito in Plinio».

⁴⁵ GIUMAN, ZACCAGNINO 2015, p. 129 ss.

⁴⁶ STOICHITA 2008, p. 19.

⁴⁷ VERNANT 2001, p. 38.

BIBLIOGRAFIA:

BALDINI MOSCATI 2002: L. Baldini Moscati, *Figure femminili. La profetessa e la maga nella letteratura dell'antica Roma*, in «Genesis: rivista della Società Italiana delle Storiche» 2, 2002, pp. 1-17.

BETTINI 1992: M. Bettini, *Il ritratto dell'amante*, Torino 1992.

BLAKE MCHAM 2013: S. Blake McHam, *Pliny and the Artistic Culture of the Italian Renaissance: the Legacy of the "Natural History"*, New Haven 2013.

BRENNER 1983: J. Brenner, *The Early Greek Concept of the Soul*, Princeton 1983.

CARRARA, MARCELLI 2020: E. Carrara, N. Marcelli, *La fortuna di Plinio dalla tarda antichità all'epoca moderna*, in 'Oltre Plinio' (sito del progetto *Natural Historia*), 2020, pp. 204-214. DOI: 10.48241/CARRARA-MARCELLI2020.

CORSO 1988: A. Corso (a cura di), *Plinio, Storia Naturale, volume V*, Torino 1988 (introduzione e note al libro XXXV).

DARAB 2014: A. Darab, *Natura, Ars, Historia Anecdotic History of Art in Pliny the Elder's Naturalis Historia. Part I*, in «Hermes. Zeitschrift für klassische Philologie» 142, 2014, pp. 206-224.

DERRIDA 1972: J. Derrida, *La dissémination*, Paris 1972.

DI CAPUA 1958: F. Di Capua, s.v. «Atenagora», in *EAA I*, 1958, pp. 766-767.

FERRARO 1975: V. Ferraro, *Il numero delle fonti, dei volumi e dei fatti della "Naturalis Historia" di Plinio*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia» Serie III, 5.2, 1975, pp. 519-533.

FRASCA-RATH 2020: A. Frasca-Rath, *The Origin (and Decline) of Painting: Iaia, Butades and the Concept of 'Women's Art' in the 19th Century*, in «Journal for Art Historiography» 23, 2020, pp. 1-17.

GIUMAN 2013: M. Giuman, *Archeologia dello sguardo. Fascinazione e baskania nel mondo classico*, Roma 2013.

GIUMAN, ZACCAGNINO 2015: M. Giuman, C. Zaccagnino, *"Ora gli eroi sono fossili arguti". Riflessioni iconologiche sui miti di Perseo e Bellerofonte*, Perugia 2015.

GRAF 1995: F. Graf, *La magia nel mondo antico*, Bari 1995 (edizione italiana).

HORST 1979: P.W. van der Horst, *Der Schatten im hellenistischen Volksglauben*, in M. J. Vermaseren (a cura di), *Studies in Hellenistic Religions*, Leiden 1979, pp. 27-36.

IERANÒ 2016: G. Ieranò, *Paradossi tragici: "dormire una veglia" nel prologo dell'Agamennone di Eschilo (v. 2)*, in «Dionysus ex machina» 7, 2016, pp. 1-16.

KEULS 1975: E. Keuls, *Skiagraphia Once Again*, in «AJA» 79, 1975, pp. 1-16.

KEULS 1978: E.C. Keuls, *Plato and Greek Painting*, Leiden 1978.

LUCIFORA 2004: R.M. Lucifora, *"Mulier Plusciae": Medea e Circe dall'Antonimia alla Pseudonimia*, in G. Cipriani (a cura di), *Parola alla magia. Dalle forme alle metamorfosi*, Bari 2004, pp. 79-141.

MARAGLINO 2012: V. Maraglino (a cura di), *La Naturalis Historia di Plinio nella tradizione medievale e umanistica*, Bari 2012.

MELINA 2007: G. Melina, *Plinio il Vecchio e la sua storia dell'arte antica*, in «Ars & Humanitas» 1, 2007, pp. 127-150.

MILLER 1970: W. Miller, *Daedalus and Thespis. The Contributions of the Ancient Dramatic Poets to Our Knowledge of the Arts and Crafts of Greece, II*, Columbia 1970.

MORENO 1966: P. Moreno, s.v. «Xenokrates», in *EAA VII*, 1966, p. 1234.

MORENO 1997: P. Moreno, s.v. «Skiagraphia», in *EAA suppl. II*, 1997, pp. 312-313.

MÜNZER 1897: F. Münzer, *Beiträge zur Quellenkritik der Naturgeschichte des Plinius*, Berlin 1897.

NAPOLITANO 2009: L. Napolitano, *Platone, il trompe l'oeil e l'ombra*, in «i Quaderni del Ramo d'Oro online» 2, 2009, pp. 1-17.

PAPINI 2024: M. Papini, *Plinio il Vecchio e le fonti della pittura greca*, in «Thiasos» 13, 2024, pp. 193-210.

PARDY 1943: G. Pardy, *Athénagore, Supplique au sujet des Chrétiens*, Parigi 1943.

PEMBERTON 1976: E.G. Pemberton, *A Note on Skiagraphia*, in «AJA» 80, 1976, pp. 81-84.

SCHWEITZER 1932: B. Schweitzer, *Xenokrates von Athen. Beitrage zur Geschichte der antiken Kunstforschung und Kunstanschauung*, Halle 1932.

STOICHITA 2008: V.I. Stoichita, *Breve storia dell'ombra. Dalle origini alla Pop Art*, Milano 2008 (edizione italiana).

UBALDI, PELLEGRINO 1947: P. Ubaldi, M. Pellegrino (a cura di), *Atenagora. La Supplica per i Cristiani. Sulla resurrezione dei morti*, Torino 1947.

VERNANT 2001: J.-P. Vernant, *Figure, idoli, maschere. Il racconto mitico, da simbolo religioso a immagine artistica*, Milano 2001 (edizione italiana).

ZAVATTA 2014: G. Zavatta, «Niente importa che sia storia o favola». *Topos, aneddoto e mito del disegno tra letteratura e attualità*, in A. Bigi Iotti, M. Paderni, M. Pulini, G. Zavatta (a cura di), *Krobylos, un groviglio di segni. Da Parmigianino a Kentridge*, Milano 2014, pp. 27-41.



Fig. 1. Washington, DC, The National Gallery of Art: Joseph Wright of Derby, *The Corinthian Maid*, ca. 1780.



Fig. 2. Salon des Nobles du Château de Versailles: Jean-Baptiste Regnault, *Dibutade ou l'origine de la peinture*, 1785.