

1222 · 2022
800
ANNI



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Dipartimento di Beni Culturali

Corso di Laurea Triennale in Lettere Antiche
Classe L-10

Tesi di Laurea

*Il Kanón di Policleto: le norme del bello tra
fonti letterarie e testimonianze archeologiche.*

Relatore
Prof.ssa Monica Salvadori

Correlatore
Prof.ssa Monica Baggio

Laureando
Lucrezia Tonolini
n° matr.1227539

Anno Accademico 2021 / 2022

INDICE:

INTRODUZIONE	2
1. Il <i>canone</i> prima del <i>Canone</i> : una contestualizzazione del lessico Policleteo tra lingua greca, latina e italiana	7
1.1 L'origine greca: Κανών	9
1.2 <i>Canon</i> , <i>-onis</i> e il suo <i>usus</i> nella lingua latina	17
1.3 <i>Canone</i> nella lingua italiana	21
2. <i>La costruzione della bellezza: fonti per una ricostruzione del Kanòn</i>	27
2.1 Caratteri generali del trattato	29
2.2 Filone di Bisanzio, Plutarco, Galeno e i principi estetici del <i>Canone</i>	31
2.3 <i>Quadratio</i> , pitagorismo e architettura del corpo umano: le testimonianze di Varrone e Vitruvio	37
2.4 Cenni di tecnica scultorea in Plutarco?	44
3. <i>L'exemplum: il Doriforo</i>	47
3.1 Analisi dell'opera	50
3.2 Il problema delle copie: Franciosi e le nuove proposte	54
3.3 Un salto nella contemporaneità: Il Doriforo di Stabiae	57
Premesse	57
Il Fatto	59
CONCLUSIONE	63
TAVOLE	67
BIBLIOGRAFIA	87

INTRODUZIONE

La tesi tratterà del *Canone* di Policleto. *Incipit* tanto semplice, quanto fuorviante, senza prima una dovuta delucidazione. Perché tre sono i significati che la parola “canone” può assumere in relazione a Policleto: può far da titolo al suo trattato scultoreo perduto, denotare l’insieme delle norme scultoree caratterizzanti il suo fare artistico, e in esso esposte, oppure denominare la scultura incarnante tradizionalmente tutti i principi canonici, il *Doriforo*.

È su questa triplicità semantica che vuole concentrarsi la tesi: il suo scopo è di chiarire e delucidare il concetto di *canone* nell’opera Policletea, sia essa opera letteraria, sia essa opera artistica.

L’elaborato si presenta, infatti, essenzialmente come *summa* e sintesi del “canone” di Policleto, studiandone ogni sfumatura: si presenta, cioè, sia come ricostruzione del “Canone” trattato, sia come indagine delle norme canoniche in esso esposte e, quindi, anche come analisi formale del “Doriforo”, l’opera per secoli passata sotto il nome di “Canone”, in quanto ritenuta applicazione perfetta del canone teorizzato nell’omonimo trattato.

Esso si pone l’obiettivo, pertanto, per necessità metodologica e per scelta espositiva, di illustrare le regole e i principi scultorei di Policleto con un taglio interdisciplinare che coinvolge approcci critico-filologici e archeologici.

Da una parte, la necessità metodologica è fortemente condizionata dalla tradizione degli studi in ambito Policleteo: *in primis* dalla tradizione filologica e archeologica, già ottocentesca (Friedrichs, 1863), che in materia trovano un grande punto di raccordo, continuando tutt’ora a dialogare e confrontarsi per una più puntuale identificazione delle sculture dell’artista argivo e per una più completa comprensione delle norme scultoree che regolavano il suo fare artistico; *in secundis* dalla penuria di una tanto solida, quanto recente, risorsa bibliografica circa l’argomento, o meglio, circa una veduta globale dell’opera policletea che comprenda la questione sia letteraria che archeologica. Esistono, infatti, diverse monografie tematiche su Policleto e, più in generale, sulla scultura proto-classica e classica, pensiamo a Mahler (1902), a *Polyklet* di Lorenz Thuri (1972), a Kreikenbom (1990) o ai lavori saggistici di Boardman (1927-1991), Carpenter (1959), Fuchs (1969) e Mattusch (1996), che si focalizzano per lo più su una dimensione esclusivamente artistica e archeologica: ma solo quattro sono i principali lavori che mirano a inglobare nella riflessione artistica sia fonti testuali che testimonianze archeologiche con maggiore completezza, quello di Arias (1964), Bianchi Bandinelli (1938) o del Liebieghaus Museum Alter Plastik (1990) e in particolar modo quello di Papini (2018). Se i primi tre hanno, infatti, il limite di affrontare l’aspetto filologico solamente tramite

la semplice elencazione delle fonti, attestazioni e citazioni del *Kanòn* trattato (per quanto si tratti di un preziosissimo lavoro e a cui questo elaborato deve molto), il quarto mira, invece, all'analisi dei punti ancora controversi che riguardano la produzione scultorea di Policleto proprio tramite un esame critico delle attestazioni testuali. Ed è in questa scia metodologica che vuole inserirsi la tesi: leggere criticamente gli esiti delle ricerche lessicografiche, filologiche e archeologiche per comprendere le criticità che ancora adombrano la scultura policletea, e soprattutto per sottolineare l'eccezionalità speculativa di uno scultore che ha saputo lasciare una traccia indelebile di sé non soltanto in ambito scultoreo, ma anche nella trattatistica artistica, il cui *Kanòn* ne costituisce il primissimo straordinario esempio.

Dall'altra parte, la scelta espositiva risente fortemente della formazione e dell'inclinazione personali: *background* linguistico-letterario e predisposizione per l'approfondimento artistico-archeologico confluiscono nella scelta di una tematica che ben si presta ad un approccio interdisciplinare e che si è voluta ben scandire all'interno dell'elaborato, cercando di non perdere mai una visione critica d'insieme.

L'intelaiatura della sua struttura si mostra, pertanto, tripartita: si è proceduto, inizialmente, con un'analisi lessicografica della parola "canone", analizzandone il percorso evolutivo dalla lingua greca e latina, fino a quella italiana, attraversando non solo diacronicamente i secoli di attestazione, ma anche gli ambiti d'uso, dal lessico letterario-filosofico a quello giuridico. D'altronde, si avrà già avuto modo di capire come la piena comprensione di "canone" costituisca la premessa essenziale dell'argomentazione successiva. Nel secondo capitolo, si procederà poi in direzione più specificamente policletea, con lo studio della tradizione indiretta del trattato "Canone", analizzando formalmente e contenutisticamente le fonti greche e latine che ne riportano brevi estratti o preziose rielaborazioni, da sempre cruciali per le ricerche archeologiche in campo Policleteo e ancora oggi oggetto di dibattiti critici. Ed è proprio su questo profondo dialogo tra filologia e archeologia in materia policletea che si concentra il terzo e ultimo capitolo: si è cercato non solo di rinvenire nel Canone scultoreo per eccellenza, il "Doriforo", le regole desunte dalle fonti, ma anche di portare alla luce il problema, tuttora irrisolto, di una mancata perfetta corrispondenza tra lettura delle fonti e dati archeologici, fondati sulle innumerevoli copie romane della scultura in questione. E si vedrà, infine, come alcune copie del "Doriforo" non siano solo protagoniste di studi e dibattiti, ma anche di intricati gialli internazionali circa il traffico illecito di opere d'arte.

L'ultima sezione, dedicata all'episodio dell'esportazione illecita del *Doriforo di Stabiae*, offrirà l'occasione, infatti, per aprire lo sguardo sulla contemporaneità e per allargare gli orizzonti

interdisciplinari, dall'arte e dalla letteratura trattatistica, verso la legislazione dei beni culturali e le novità giuridiche circa la loro tutela.

A conclusione di un percorso innestato sul filo rosso delle attestazioni artistico-letterarie del Canone, che intreccia e collega le pagine di questa ricerca, tale episodio rappresenterà l'ultima e la più recente attestazione che la cultura contemporanea ci porge di Policleto e del suo lascito scultoreo.

1. Il *canone* prima del *Canone* : una contestualizzazione del lessico Policleteo tra lingua greca, latina e italiana

Il canone prima del "Canone": con questa espressione vuole esordire il capitolo e la tesi. Perché nulla meglio di un gioco di parole (o *calembour*, per dirlo alla francese) permette di aprire una riflessione, sia essa di carattere artistico o letterario, evidenziando quel piccolo elemento che costituisce le fondamenta del *pensiero*: il lessico. Capire cosa intendessero i greci con la parola "canone" costituisce la premessa essenziale per comprendere il contenuto dell'omonimo trattato di Policleteo e capirne il retroterra scientifico, filosofico e artistico. Per cui è bene iniziare dal "livello che, se non è il più fondamentale, è comunque primordiale: quello del vocabolario"(Le Goff, 1990, p.5). Ma sarà soprattutto interessante volgere uno sguardo *oltre* il "Canone" e vedere non solo come questa parola sia arrivata nella scrittura Policletea, ma anche in che modo tale scrittura abbia segnato e impresso la propria traccia nel percorso e nell'uso di questa parola nei secoli successivi, fino all'attuale uso italiano.

Per la ricerca etimologica e lessicografica sono stati indispensabili sia banche dati online e piattaforme digitali, sia dizionari storici ed etimologici cartacei: il TLG¹, Logeion² e il Perseus Digital Library³ per la lingua greca, il TLL⁴ per la lingua latina, i DEI (Alessio, Battisti, 1950), DELI (Cortelazzo, Zolli, 1999) e TLIO⁵ per quella italiana. Tutti questi strumenti costituiscono il punto di partenza, nonché l'unico vero punto di riferimento, per le riflessioni qui esposte, che vogliono essere

¹ *Thesaurus Linguae Graecae. Digital Library*, (Ed. Maria C. Pantelia. University of California, Irvine), consultabile al link: <http://stephanus.tlg.uci.edu/>.

Banca dati a testo pieno che raccoglie la letteratura greca da Omero (VIII sec. a.C.) alla caduta di Bisanzio (1453 d.C.).

² <https://logeion.uchicago.edu>. Ospitato dall'Università di Chicago, *Logeion* è un *open-access database* di dizionari di latino e greco antico.

³ <http://www.perseus.tufts.edu>; (Ed. Gregory R. Crane. Tufts University). Raccolta di collezioni di risorse nel campo degli studi umanistici.

⁴ *Thesaurus Linguae Latinae, Digital Library*, consultabile al link:

<https://thesaurus.badw.de/tll-digital/tll-open-access.html>. Le ampie voci riportate coprono il periodo classico fino a circa il 600 d.C.

⁵ Consultabile all'indirizzo <http://www.ovi.cnr.it> (oppure <http://www.vocabolario.org>), il TLIO (Tesoro della Lingua Italiana delle Origini), la parte antica del Vocabolario Storico Italiano a cui lavora l'Opera del Vocabolario Italiano (OVI), va convenzionalmente dalle origini fino al 1375 (anno della morte di Boccaccio); di fatto sono compresi nel corpus anche testi che superano tale limite cronologico, databili entro il XIV secolo, e anche alcuni la cui cronologia è fissata tra il XIV e il XV secolo.

studio e sintesi dei dati ottenuti dalla ricerca lessicografica: a prescindere dagli articoli consultati *in itinere* argomento per argomento e di volta in volta citati, non c'è una bibliografia di riferimento, eccezion fatta per l'articolo di Oppel (1937), che si è rivelato essere un buono strumento per l'analisi concernente il contesto greco.

1.1 L'origine greca: Κανών

Per trovare le origini della parola κανών, occorre spingersi ben oltre i confini della lingua e del territorio greco, poiché in essa si rinviene la radice semitica *qan*, da cui derivò anche l'ebraico *qaneh* e l'aramaico *qanja*: una radice che porta con sé il significato e l'allusione a una specifica canna che ha la peculiarità di crescere particolarmente dritta, rintracciabile nei territori semitici dell'Asia Minore. Le parole greche καννά “canna”, κάναθρον “carro intrecciato di vimini”, κάνναβος/-ις “canapa” e la stessa κανών condividono tutte, infatti, questa comune etimologia e derivazione. Ma ragionare e soffermarsi eccessivamente sulle antichissime origini di *canone* potrebbe essere fuorviante. Infatti, ai tempi in cui nacque la scrittura, nonché la letteratura, greca (*i.e.* VIII secolo a.C. circa), e, quindi, da quando possiamo avere attestazioni certe di questo termine, la provenienza semantica di *kanòn* era già talmente labile da essersi perduta e dimenticata. Dell'antica *canna* rimane traccia, oltre che nella morfologia nominale, solo nella “cosa retta” designata dal significato di *kanòn*: in letteratura, la sua semantica ha totalmente perso, infatti, ogni legame con *canna* conservando soltanto la peculiarità di questa specie di cannacee, il loro essere “dritte”. Nelle sue primissime attestazioni, indicava, molto concretamente, oggetti *dritti*, che potessero essere mezzi di misurazione, e, più in generale, un qualsiasi *quid* che aiutasse a disciplinare, regolare e *guidare rettamente* azioni pratiche della quotidianità. E tutti questi oggetti non dovevano essere necessariamente di canna o di materiale simile, ma erano tutti per lo più in ferro, piombo o legno: però tutti erano accomunati dalla caratteristica di essere *a straight thing*. E questo aspetto è spiegato, ancora una volta, dalla stessa morfologia della parola: proprio l'aggiunta del suffisso -ών (-εον, senza contrazione) a *καν, “canna” si lascerebbe interpretare come la specializzazione semantica di qualcosa “*dritto come*” la canna stessa⁶. Pensiamo alle sue primissime attestazioni, quelle omeriche: nell'Iliade compare ben tre volte, le prime due con il significato di *imbracciatura*, *guigge* dello scudo (κανόνας⁷ e δύω κανόνεσσ' ἀραρυῖαν [ἀσπίδα]⁸) e nella terza, invece, indicando il *rocchetto* della spola delle tessitrici: ὡς ὅτε τίς τε γυναικὸς ἐϋζώνοιο στήθεός ἐστι κανών⁹, “Ulisse lo incalzava così come fa la spola al petto della

⁶ L'Argomento è affrontato più approfonditamente in Opperl, 1937.

⁷ Il. 8,193; M.L. West, *Homeri Ilias [Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana]*. Stuttgart-Leipzig: Teubner, 1:1998; 2:2000]: 1:3-372; 2:3-369.

⁸ Il. 13, 407; M.L. West, *Homeri Ilias [Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana]*. Stuttgart-Leipzig: Teubner, 1:1998; 2:2000]: 1:3-372; 2:3-369.

⁹ Il 23,761; M.L. West, *Homeri Ilias [Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana]*. Stuttgart-Leipzig: Teubner, 1:1998; 2:2000]: 1:3-372; 2:3-369.

tessitrice”¹⁰. Sia l’imbracciatura dello scudo, sia il rocchetto sono oggetti non solo di forma dritta/retta, ma sono soprattutto interpretabili come oggetti *guida* di un movimento. Ed è questa l’accezione che si imporrà nell’*usus* della parola *kanòn*, accezione che ben si prestò anche ad un uso metaforico. Nella lingua greca, infatti, possiamo notare come il significato del termine *kanòn* si dirami in due percorsi paralleli: un’accezione prettamente concreta e materiale, e una invece metaforica, che iniziò lentamente a prevalere dal V/IV secolo a.C. e a soppiantare definitivamente la prima nel corso dei secoli successivi. Nel primo periodo di vita letteraria, *kanòn* era essenzialmente un oggetto, come si è già potuto vedere nei passi Omerici: pensiamo a “trave” o “freccia di una bilancia” nell’*Antologia Greca* (11, 34), oppure alle sporadiche testimonianze della sopravvivenza di un canone-oggetto nei secoli dopo Cristo, come “sbarre di gabbia” in Crisostomo, “traversa della cetra” in Porfirio o “colonna del letto” nel libro di Giuditta della *Versione dei Settanta* (LXXJu.13.6). Ma è soprattutto importante sottolineare come esso fosse prevalentemente tipico del lessico dei costruttori, usato da loro per riferirsi al *regolo*, alla *squadra*, ad un *archipendolo* o ad una *livella*, come testimoniato da Euripide (πύργους [...] ὀρθοῖσιν ἔθεμεν κανόσιν, “eressi le mura con le esatte misure delle squadre”¹¹), ma in particolar modo da Platone. Egli scrive nel *Filebo*, per voce di Socrate: κανόνι γὰρ οἶμαι καὶ τόρνῳ χρῆται καὶ διαβήτη καὶ στάθμη καὶ τινι προσαγωγίῳ κεκομψευμένῳ, “immagino che l’artigiano usi un regolo, un compasso, un piombino, una cordicella e un ingegnoso strumento utile a raddrizzare i pezzi di legno”¹². Questa breve frase va letta nel contesto che la incornicia nel discorso socratico, ossia un elogio all’arte del *costruire* come la migliore e più meticolosa delle scienze, in virtù della grande precisione degli strumenti di cui si serve, primo fra tutti il *kanòn* appunto. E l’elogio scaturisce dal forte nesso che Socrate/Platone vi individua con la giusta condotta del filosofo: l’ἀκρίβεια, ossia il “rigore”, la “diligenza” devono guidare la vita del filosofo e renderla *perfetta* così come il *kanòn* guida e aiuta il costruttore a raggiungere la perfezione nelle sue opere. Il *kanòn* non sarebbe, dunque, altro che il corrispettivo materiale dell’astratta *akrabeia*. Materialità ed Etica sembrano confluire nella parola “canone” e Platone riesce ad instaurare questo nesso senza ancora utilizzare il termine *kanòn* in senso propriamente metaforico. Infatti, l’uso di *kanòn* come uno strumento di misurazione era letterariamente facile a prestarsi all’astrazione semantica di “la giusta misura”, e conseguentemente, “la giusta proporzione”. E il primo a utilizzare la parola *kanòn* in senso metaforico, più precisamente artistico, non molti decenni prima del *Filebo*,

¹⁰ Trad. personale.

¹¹ Tr.6; Ed. G. Murray, *Euripidis fabulae*, vol. 2, 3rd edn., Oxford: Clarendon Press, 1913 (repr. 1966). Trad. personale.

¹² Phlb 56b; J. Burnet, *Platonis opera*, vol. 2, Oxford: Clarendon Press, 1901 (repr. 1967): St II.11a-67b. Trad. personale.

fu proprio Policleto, oggetto principale del nostro interesse. Con il titolo del suo trattato, il “Canone”, lo scultore argivo ha segnato la storia di questo termine. E nonostante la labilità delle *disiecta membra* pervenuteci dalla tradizione indiretta di questo trattato, siamo tuttavia in grado di credere che in Policleto questa parola significasse proprio “la giusta misura”, “la giusta proporzione”. Possiamo asserire sin da subito, che voler scrivere e intitolare un trattato con la parola *Canone* significava, quindi, voler dare voce ad una malcelata ambizione di creare il *regolo*, la *squadra* che dovesse guidare la mano dello scultore nella realizzazione della sua opera: di creare, cioè, una vera propria norma scultorea. Va precisato che, piuttosto che di una creazione *ex abrupto* di tale norma, sarebbe più corretto parlare di normalizzazione di una *consuetudo*. Sottolineare infatti la straordinarietà dell’opera di Policleto non significa sottintendere che prima di lui non esistessero principi che gli scultori tenessero in considerazione nella realizzazione delle loro opere: come riconosciamo al genio di Omero, o di chiunque si celi sotto questo nome¹³, di aver sigillato con la scrittura un intero patrimonio mitico orale, così riconosciamo a Policleto di aver sintetizzato e normalizzato nella sua opera quelle regole non scritte, quella tradizione tecnica diretta che oralmente veniva tramandata dal maestro all’allievo per rendere una scultura degna di essere presentata al cospetto degli dei, per poterla rendere specchio di quel κόσμος, quell’ordine che investiva umano e divino. Il *kanòn* policleteo pertanto, senza scendere nei dettagli trattatistici (l’argomento verrà poi approfondito in Cap.2), ma soffermandoci esclusivamente su questo termine, si fa portatore di una metafora non solo artistica, di ascendenza e provenienza artigianale/ingegneristica, ma anche e soprattutto filosofica. Nel V secolo a.C. infatti, i *kanonikòì* erano quei teorici pitagorici della musica che miravano a fondare le loro teorie su ferree regole matematiche: canonico, quindi, nel lessico di V/IV secolo significava tutto ciò che avesse fondamento razionale, logico e matematico. E il fatto che Policleto abbia attinto un’accezione metaforica del termine da un contesto filosofico (fino a che punto sia stata volontaria questa operazione, è impossibile definire con certezza), lascia presagire la decisiva influenza che le riflessioni Pitagoriche esercitarono, su un piano contenutistico, nelle sue stesse teorie scultoree. E vedremo come Policleto sembrò dare corpo, proprio con le sue sculture, all’Etica pitagorica, fondata sull’armonia dei molteplici elementi dell’universo. Materialità ed Etica, con Policleto, confluiscono davvero, questa volta, nella parola *kanòn*, “la giusta misura” che mira a definire una perfezione sia formale che contenutistica. E Platone non fece che ereditare e accettare questa affinità semantica tra

¹³ Cfr “*questione omerica*”. Tale argomento non è oggetto di discussione in questo testo, pertanto non si prenderà posizione in merito, né si proverà ad abbozzare una forma di analisi al riguardo, ma, per approfondimenti, si consigliano le seguenti letture: G. Broccia, *La questione omerica*, Sansoni, Firenze, 1979; Walter J. Ong, *Oralità e scrittura*, Bologna, Il Mulino, 2011.

kanòn e *akribeia* costruitasi nei decenni prima di lui. Tra Policleto e Platone, infatti, sussiste un dialogo, diacronicamente distante pochi anni (quando Policleto morì, Platone poteva avere all'incirca otto anni), di stampo non solo lessicale, ma soprattutto filosofico, di cui il lessico stesso è veicolo principale. Platone, infatti, procedette ad approfondire e teorizzare in termini filosofici ciò che artisti e filosofi prima di lui avevano intuito o che in qualche modo sentivano già come propri della loro cultura: il principio della *καλοκαγαθία*, della coincidenza di Verità e Bellezza. E ciò è riscontrabile nel lessico platonico, in cui l'*akribeia*, così come esattamente il *kanòn* per Policleto e i Pitagorici, non era che il mezzo che facesse da guida verso il conseguimento della Bellezza-Verità. Il *kanòn* Policleteo era finalizzato a definire le misure e le norme dell'*edificazione* del Bello nel senso che gli conferirà poi Platone, quello di *bellezza immutabile*: era, cioè, finalizzato a cogliere la Bellezza eterna e immutabile, l'“idea” verso cui tendono tutte le cose belle e di cui esse sono compartecipi:

ἢ ἔν τῳ ἄλλῳ, ἀλλ' αὐτὸ καθ' αὐτὸ μεθ' αὐτοῦ
 μονοειδὲς αἰεὶ ὄν, τὰ δὲ ἄλλα πάντα καλὰ
 ἐκείνου μετέχοντα τρόπον τινὰ τοιοῦτον, οἷον
 γιγνομένων τε τῶν ἄλλων καὶ ἀπολλυμένων
 μηδὲν ἐκεῖνο μήτε τι πλεόν μήτε ἔλαττον
 γίνεσθαι μηδὲ πάσχειν μηδέν.¹⁴

[Il Bello] gli apparirà sempre uniforme, in sé e per sé: e nel frattempo, tutta la moltitudine delle cose belle è compartecipe di tale Bellezza in un modo tale che, mentre queste sono soggette al cambiamento e alla morte, essa non cresce, non diminuisce e nulla patisce.

Dopo l'uso che Policleto e Platone fecero della parola “canone”, essa divenne, pertanto, sempre più affine a quella di “paradigma”: nel *canone*, da quel momento in poi, fu impresso il simbolo dell'*idea* che diventa *modello*¹⁵. E l'occorrenza Aristotelica ci offre un chiaro e particolarmente interessante esempio di questa evoluzione semantica:

ὁ σπουδαῖος γὰρ ἕκαστα κρίνει ὀρθῶς, καὶ ἐν
 ἑκάστοις τάληθές αὐτῷ φαίνεται. καθ' ἑκάστην
 γὰρ ἕξιν ἰδιά ἐστι καλὰ καὶ ἡδέα, καὶ διαφέρει
 πλεῖστον ἴσως ὁ σπουδαῖος τῷ τάληθές ἐν
 ἑκάστοις ὀρᾶν, ὥσπερ κανῶν καὶ μέτρον αὐτῶν
 ὄν.

L'uomo virtuoso giudica rettamente ogni cosa e in esse il vero si rivela ai suoi occhi. Aspetti belli e piacevoli accomunano, infatti, ogni facoltà della nostra natura, ma ciò che forse sembra principalmente distinguere l'uomo virtuoso dagli altri, è la sua capacità di

¹⁴Pl. Symp. 211b; Lamb, W. R. M. (Walter Rangeley Maitland), *Lysis Symposium Gorgias*, London, Loeb Classical Library, 1925.
 Trad. personale.

¹⁵ Cfr Oppel, 1937.

| intravedere il vero in ciascuna di esse, in
| quanto egli stesso è regola e misura del bello e
| del piacevole.¹⁶

Lo σπουδαῖος, “l’uomo virtuoso” aristotelico, è *canone* della condotta umana: ossia, spiega chiaramente Aristotele, ne è metro e misura. E lo *spoudaios*, l’uomo-*canone*, è contraddistinto dalla sua capacità di misurazione del Bello (καλὰ), e quindi di intellesione del Vero (ἀληθές): il vero gli si rivela nelle forme del bello e del piacevole. La verità è bellezza, e la bellezza risiede nella chiarezza del visibile, ed è *kanòn* tutto ciò che permette il raggiungimento della Verità tramite la chiara misurazione del visibile: questo è il grande lascito non solo della cultura antica, ma soprattutto delle elaborazioni formali policletee, e quelle teoriche di Platone che convergono nella sola parola *canone*.

Sostanzialmente, dal IV secolo diventò *canone* quanto contenesse in sé la nozione di “ideale”, di materializzazione di un’*idea*, o in generale, di *perfezione*. Il primo autore a servirsi di questa parola nel senso metaforico generico di “regola”, “standard”, in particolar modo con un taglio decisamente più morale che etico, fu il tragediografo greco Euripide, in cui troviamo ancora il tema della “buona condotta”: “τοῦτο δ’ ἦν τις εὔ μάθη, οἶδεν τό γ’ αἰσχρόν, κανόνι τοῦ καλοῦ μαθῶν”, “Se un uomo ha appreso bene la buona condotta, sa riconoscere ciò che è vergognoso, perché ha già il bene come metro di giudizio” scrisse nell’*Ecuba*¹⁷, ma soprattutto dice nell’*Elettra*¹⁸ “γνώμης πονηροῖς κανόσιν ἀναμετρούμενος τὸ σῶφρον, ἴστω καὶ τὸς αὖ τοιοῦτος ὄν”, “se lui misura la sanità mentale con metri sbagliati, finirà per essere lui stesso un pazzo”. In quest’ultimo passo, compare l’eco del nesso regola-moralità nella pluralità di vari “canoni”, corrispondenti alle “regole” e ai “giudizi” personali di ognuno, che vengono contrapposti all’unico vero canone, che può risiedere solo nell’uomo giusto. Il “canone” si fece sempre più, inevitabilmente, incarnazione di “modello” declinato in “precetto morale”, al limite di “formulazione imperativa”, a cui non potevano esistere eccezioni, in quanto *guida* assoluta per la condotta umana, per sottolineare come, in fondo, il significato primo di canone come “regolo” non scomparve mai, sopravvivendo sempre come implicito termine di paragone negli usi metaforici che fecero di questo termine: pertanto fu assolutamente normale, quasi prevedibile, che

¹⁶ Arist.EN1113^a33; I. Bywater, *Aristotelis ethica Nicomachea*, Oxford: Clarendon Press, 1894 (repr. 1962): 1-224 (1094a1-1181b23).

Trad. personale.

¹⁷ Hec. 602; G. Murray, *Euripidis fabulae*, vol. 1, Oxford: Clarendon Press, 1902 (repr. 1966).

Trad. personale.

¹⁸ El.52; G. Murray, *Euripidis fabulae*, vol. 2, 3rd edn., Oxford: Clarendon Press, 1913 (repr. 1966).

Trad. personale.

nel percorso di evoluzione semantica arrivasse ad assumere anche l'accezione di *norma*, *legge*, di *nomos*, e come vedremo in latino, di *ius*. Un significato che comunque era già *in nuce* nello stesso Policletto, il cui trattato mirava a definire, possiamo dire, le *norme* della Scultura. Ma tralasciando per un attimo le attestazioni prettamente letterarie, sappiamo, allo stesso modo, che per gli Stoici era *kanòn* tutto ciò che fosse identificabile con la legge che regolava la *natura*. Lo scrittore latino Seneca, alla luce del pensiero stoico, dirà che *deus est intus*¹⁹, che in ognuno di noi è presente una particella di *logos*, di quel principio generatore razionalizzante che ci rende compartecipi dell'accordo armonico dell'universo, il *kosmos* greco: il *canone* per gli stoici equivaleva a quella legge che dischiudesse il segreti della divina e universale armonia nelle forme del reale. Ma l'uso più rilevante di *canone* come *nomos* proviene dalla religione giudaica, e poi da quella cristiana. *Kanòn* fu per secoli la legge Mosaica, nonché il Pentateuco e la Torah, per poi includere tutto l'elenco di quei testi biblici ufficialmente riconosciuti dalla comunità giudaica come sacri e normativi in materia di fede e morale. Ma questa omogeneità semantica, e quindi teologica, della *norma*, lessicalmente definita sia da *nomos* che da *kanon*, sopravvisse fino a San Paolo, che non solo la interrompe, ma la ridefinì completamente²⁰. Fino ad allora *kanon* incarnava esclusivamente la Legge delle Scritture, ma San Paolo introdusse, su un piano teologico, un nuovo Canone, diede definizione al quell'unica Legge che potesse essere al di sopra delle Leggi bibliche stesse: la Fede in Dio, che lui chiamò con espressione paradossale²¹ *nomos pisteos*²², in latino *regula fidei*, “legge della Fede”, perché “Paolo sa che nel duplice amore di Dio e del prossimo è adempiuta tutta la Legge”²³. E usò *kanòn* proprio come sinonimo di tale *nomos* nella lettera ai Galati (6,16)²⁴, nel disegnare la norma di condotta assegnata ai cristiani. Pertanto, nella definizione di Fede come il vero Canone, ossia, per antonomasia, il solo vero strumento in grado di cogliere la Verità, si attuò una rivoluzione che pose le fondamenta per la nuova religione. Il Canone era la Tradizione, e la Tradizione (nei primi trent'anni di vita della Chiesa), era “la testimonianza e l'insegnamento degli apostoli. La Tradizione cattolica non è altro che l'insegnamento di Gesù tramandato agli Apostoli e da loro ritrasmeso di generazione in generazione»

¹⁹ Sen., *Ep.*, IV, 41, 1.

²⁰ Quanto sta per essere scritto è basato sulla lettura che di San Paolo diedero Taubes Jacob e Agamben Giorgio (2009).

²¹ Accostare in una sola espressione “legge” e “fede” era volutamente antinomico nella concezione paolina, in quanto portava a conciliazione due aspetti che avrebbero dovuto essere separati fra di loro, il campo della Legge e quello della Fede.

²² Rm 3, 27-28

²³ Benedetto XVI, *Udienza Generale*, Piazza San Pietro, Mercoledì 19 novembre 2008.

²⁴ Nella seconda lettera ai Corinzi 10, 15 anche “provincia”, “raggio d'azione” (Abbott-Smith, *Manual Greek Lexicon of the New Testament*, D.D., D.C.L.. T & T Clarke, London, 1922).

(De Mattei, 2011, p.97). Il canone venne introdotto nel lessico cristiano a includere tutto ciò che concorresse a fare da guida teologica e morale alla comunità dei fedeli: Il canone era la Fede, così come tutte le Sacre Scritture (pensiamo ai *Κανώνες*, le *tavole* di Eusebio di Cesarea che indicavano i passi paralleli nei quattro Vangeli), l'elenco dei santi canonizzati, ma soprattutto, la norma che la Chiesa emanava nei concili, quindi la norma dell'autorità ecclesiastica contrapposta al *nomos*, la norma dell'autorità civile. *Kanon* e *Nomos* iniziarono a non essere più sinonimicamente intercambiabili, il primo era sempre più legato alle leggi ecclesiastiche, il secondo a quelle laiche: e la superiorità semantica di "canone" rispetto a "norma", con tutto il retroterra etimologico, etico e morale che la contraddistingue, legittimerà, di conseguenza, l'implicita superiorità dell'azione normativa ecclesiastica su quella regale o imperiale, e ciò sarà ancor più visibile nella trasposizione che si avrà in lingua latina di *κανών*. La norma poteva essere soggetta alla mutevolezza dei tempi e delle comunità: il canone, invece, era il *modello* immutabile, perché immutabile era l'*idea* di cui esso si faceva garante. Ma questo sarà oggetto di approfondimento più avanti.

La dimensione metaforica di questo termine, a sua volta, si ramificò poi, dall'ambito artistico e filosofico (che notiamo non essere troppo distanti fra di loro), in una serie di accezioni semantiche che investirono molteplici aspetti della vita e della cultura greca. Dall'umiltà di un piccolo righello, il canone arrivò ad essere il *παράδειγμα* in ogni sfera della cultura "alta": in grammatica (come "regola grammaticale" in Giorgio Cherobosco, in *Theod.2* p.XXI), in Astronomia e Cronologia a indicare tabelle astrologiche o di date (*κανόνες χρονικοί* Plu. Sol.27²⁵), e in poesia, in particolare in metrica, specialmente nel contesto bizantino, con cui si era (e si è tuttora nella comunità ortodossa) soliti intendere per *kanòn* la forma poetica innografica più importante della liturgia. E non solo fu termine impiegato nella cultura "alta", ma si fece esso stesso rappresentante dell'apice della cultura stessa: il canone alessandrino, fu infatti l'elenco degli autori-modello per ogni genere letterario, scelta operata dai grammatici Aristofane di Bisanzio e Aristarco di Samotracia fra gli autori noti in epoca ellenistica.

Analizzare la storia della parola greca *κανών* è stato necessario per meglio comprendere non solo cosa essa potesse effettivamente significare per i greci, ma soprattutto per introdurre lo studio sul trattato "Canone" di Policlete: come già accennato, è un trattato di cui possiamo conoscere il contenuto solamente tramite l'analisi di poche fonti postume, di lingua sia greca che latina. E quando le conoscenze poggiano e dipendono da un materiale talmente fragile ed esiguo come questo, la piena padronanza del significato di ogni singola parola risulta imprescindibile per avviare riflessioni su argomenti che, impossibilitati ad apprendere estesamente per via diretta, siamo costretti a dedurre dal

²⁵ Citazione contenuta nelle definizioni di *κᾶνών*, ὄνοϋ del TLG.

contesto semantico delle parole che li introducono. E questo ragionamento vale sia per le fonti che citano direttamente Policleto, e quindi per capire in quale accezione Policleto stesso si servì della parola “canone”, sia per le fonti indirette, per capire, invece, cosa *kanòn* significasse negli autori che lo citano. E siccome diverse fonti sono in lingua latina, è interessante dare uno sguardo all’evoluzione latina di *canon, -onis*.

1.2 *Canon, -onis* e il suo *usus* nella lingua latina

Il perché noi (di madrelingua italiana) ci troviamo generalmente costretti, eccezion fatta per casi specifici, a tradurre *κάνων* con *regola* o *norma* e non con *canone*, parola che pure esiste nel nostro vocabolario, senza avvertire più la sinonimia e l'intercambiabilità semantica che li caratterizzava, invece, nella lingua greca, lo dobbiamo all'elaborazione che di questo termine fece lingua latina. Come avremo modo di analizzare anche nella lingua italiana, altri termini, come appunto *regola* e *norma*, divennero i corrispettivi e gli eredi semantici del *kanòn* greco, mentre l'uso e la forma grafica, prima di *canon, -onis*, poi di *canone*, si cristallizzò solo in determinati ambiti.

Canon, -onis è un termine di importazione greca, coniato e usato dai latini per necessità di confronto e traduzione dei testi greci. Pertanto, ne ritroveremo conservate le principali sfumature semantiche, soprattutto metaforiche, dal momento che nella stessa lingua greca si era lentamente perso il legame con l'origine materiale. Vitruvio lo "traslitterò" dal greco nel tentativo di descrizione delle parti di un macchinario idraulico, un organo ad acqua²⁶: *arcula sustinet caput machinae, qui graece canon musicus appellatur*, "Il somiere²⁷ sostiene il peso della parte più alta della macchina, che i greci chiamano *canone musicale*"²⁸. Si conservò il suo uso nell'ambito grammaticale: il grammatico Carisio, nel IV sec. d.C., scrisse *ea quae canonis ratione subnixa videntur*²⁹ nel discutere la formazione degli avverbi, in cui *canonis ratione* sta per "regola grammaticale". Allo stesso modo sopravvisse come un *typus*, uno schema metrico (Mar. Victorin. gramm VI 49,16) e come *tabellae*, sia astronomiche e cronologiche, sia quelle *concordantiarum q.d. biblicarum*, ossia gli indici di concordanze di parole negli studi filologico-letterari.

E soprattutto si conservò in ambito artistico, ma esclusivamente in riferimento a Policleto, facendoci dedurre che non si sia imposto nel consuetudinario lessico artistico, né materialmente, né

²⁶ L'organo ad acqua, inventato da Ctesibio di Alessandria e Filone di Bisanzio (che ritroveremo in Cap. 2.1) nel III sec. a.C., era un antico macchinario in grado di emettere suoni, uno strumento simile all'attuale organo a canne. Come quest'ultimo, il suono era prodotto dall'aria che attraversava le canne, ma il meccanismo era avviato non da un mantice o da una fonte di elettricità, bensì dall'acqua, immessa in un recipiente d'aria per poi espellere l'aria stessa.

²⁷ Il somiere è la parte più importante dell'organo, una cassa di legno che immette nelle canne l'aria prodotta. Oggi, per somiere si intende anche la tavola di legno su cui sono impostati i piroli per l'accordatura della tavola armonica di pianoforti o clavicembali.

²⁸ Vitr. 10, 8, 2; citazione tratta dal ThLL, come il resto dei passi latini riportati in questo paragrafo. Trad. personale.

²⁹ I 182,9.

metaforicamente parlando. È importante sottolineare come, però, non esistano attestazioni di *canon* a designare il trattato policleteo, come potremmo pensare, bensì solo una sua statua, identificata con il Doriforo: *Polycletus idem et doryphorum viriliter puerum. Fecit quem canona artifices vocant, liniamenta artis ex eo petentes veluti a lege quadam*, “Policleto stesso scolpì anche un Doriforo virilmente fanciullo. Realizzò quello che gli artisti chiamano Canone, poiché da esso attingono i lineamenti dell’arte come da una legge”³⁰ è l’unica testimonianza latina in cui effettivamente “canone” e “Policleto” sono accostati fra di loro. Il valore contenutistico di questo passo sarà oggetto di approfondimento in Cap.3, pertanto, quello che preme evidenziare *hic et nunc*, è esclusivamente il valore lessicale di *canon*: assodato che Plinio, dopo una quasi certa lettura diretta del “*Kanòn*” policleteo, sia a venuto a contatto con la tecnicità semantica della parola e abbia voluto trasporla in latino, ciò che emerge è la perfetta conservazione di tale sfumatura, dal momento la statua era *canone* perché per gli artisti essa era come una *legge*, sottintendendo ancora una volta il valore *normativo* e *prescrittivo* che la parola *canone* comportava. Si potrebbe anche dire che la statua era *canone* in quanto dimostrazione pratica dei principi esposti nel *Canone* trattato ed *exemplum* perfetto delle sue regole “canoniche”, ma, sempre in Cap.3, si avrà modo di chiarire il perché della dubbia attendibilità di tale asserzione.

Quindi, per semplificare e riassumere quanto esposto finora, “canone” sopravvisse in tutto quel lessico tecnico che si era già forgiato in lingua greca, preservando i significati di cui era già portatore, di caso in caso, nell’originaria coniazione greca.

Ma peculiare del *latine loqui*, fu l’adozione di *canon* nel lessico amministrativo e burocratico. Abbiamo due testimonianze papirologiche in lingua greca³¹, di rinvenimento egizio, l’uno del I sec. d.C. e l’altro di epoca tarda (III-IV sec. d. C) a provare che era in uso designare con *κανών* le tasse imperiali romane (rispettivamente, *οἱ δεσποτικοὶ* e *ιδιωτικὸς κανόνες*). I *canones* latini, erano, infatti, nel tardo impero, ogni tipo imposta (*pensio*, *vectigal*, *tributum*) tenuta ad essere versata con cadenza *regolare*. Pensiamo alle testimonianze storiografiche di III secolo, come quelle di tre dei sei probabili autori dell’*Historia Augusta*³²: Flavio Vopisco studiò la riforma monetaria e finanziaria di Aureliano,

³⁰ Plin. Nat. Hist. 34, 55; Trad. personale.

³¹ PLond. 234.9 (iv A. D.) e POxy.2124.10 (iv A. D.).

³² Si tratta di una raccolta di trenta biografie imperiali del IV sec. d.C., da Adriano a Numeriano. La tradizione manoscritta attribuisce tali biografie ai seguenti autori: Elio Sparziano, Giulio Capitolino, Volcacio Gallicano, Elio Lampridio, Trebellio Pollione, Flavio Vopisco. Diverse perplessità al riguardo sono state sollevate alla fine dell’Ottocento, con l’ipotesi di attribuzione ad un unico autore, considerando la varia paternità una finzione letteraria (Gasti, 2020, p.94).

riferendosi a un *canon annonarius urbis Romae e provinciis advectus*³³, ossia le derrate alimentari provenienti dalle province imperiali; Elio Spartiano riporta, a proposito di Settimio Severo, *rei frumentariae [...] ita consuluit, ut excedens vita septem annorum canonem*³⁴, ed Elio Lampridio, riguardo la politica di Eliogabalo, *cum iuxta provisionem Severi et Bassiani (Traiani codd.) septem annorum canon frumentarius Romae esset*³⁵. Quindi, *canones* erano principalmente le derrate alimentari provenienti dalle province, in particolar modo quelle Egizie. E questi compaiono anche nei testi più importanti del diritto romano, oltre che nei papiri, fonti comunque essenziali per la ricostruzione della pratica giuridica latina: nel codice teodosiano (la raccolta ufficiale di costituzioni imperiali entrata in vigore nel 439 d.C., sia nell’Impero d’Oriente che di Occidente, per promulgazione di Teodosio II) in 11,14,2, (a.396) 13,5,27 (a.397) e 14,17,14 (a.402) a indicare imposte ordinarie sia pubbliche che private, nonché l’ordinamento dei tributi in natura delle province, e così, con lo stesso valore, anche nel codice giustiniano, il *Corpus Iuris Civilis* (11,59,11,1 [a400] *certum tributorum canonem*).

Anche nel lessico ecclesiastico esso continuò a mantenere gli stessi significati: nel “canone” erano annoverati una specifica parte della liturgia della messa, ogni precetto della vita religiosa e tutti i *corpora* dei testi sacri, la cui autorevolezza era accolta dalla Chiesa e dalla comunità dei fedeli come *legge*. Le stesse norme poste dall’ordinamento giuridico della Chiesa, esiti della deliberazione del Concilio Episcopale, erano *canones*: parliamo pertanto non tanto di *ius*, ma di *ius canonicum*, di Diritto canonico³⁶ nel definire il diritto della Chiesa Cattolica, la potestà legislativa ecclesiastica. Basti pensare anche al *Decretum Gratiani*, o *Concordia discordantium canonum*, del XII sec. ad opera del monaco giurista Graziano, con cui mirava a semplificare e mettere in ordine tutti i “canoni” che caratterizzavano le varie “chiese” d’Europa, nelle quali ogni singola sede vescovile dettava forme proprie di governo, prima dell’imporsi della monarchia papale e della Chiesa di Roma (Sergi, 2005, pp. 78-79). Ma viene da chiedersi come mai tali norme non siano passate anch’esse sotto l’etichetta generica di *norma*, *regula* o *lex*, o come mai, viceversa, non si sia imposto *canon* nella designazione anche delle leggi laiche. La risposta è nella natura greca, già citata, della parola stessa, natura che non fu per niente intaccata dal latino, ma anzi, cristallizzata esclusivamente nell’ambito ecclesiastico: la

³³ Kubitschek, PW. III 1487; Edict. imp. Aurel. Vopisc. quatt. tyr. 5,4.

³⁴ H.A. S 8,5. Settimio Severo “pur avendo trovato una *res frumentaria* minima avrebbe lasciato un canon populi romani di sette anni, cosicchè si sarebbero potuti erogare 75.000 *modii* al giorno” (De Romanis, 2009, p.223).

³⁵ H.A. S 23,2. Il canone di sette anni si sarebbe mantenuto fino ad Eliogabalo.

³⁶ Nel Diritto Canonico è compreso il corpo normativo della Chiesa Cattolica, Ortodossa e delle singole Chiese Nazionali all’interno della Comunione Anglicana. Diverso è il Diritto ecclesiastico, volto a regolare i rapporti tra Stato e confessioni religiose.

natura del diritto Canonico è più profonda di qualsiasi altro diritto, in quanto vi è impressa non solo la legittimità divina, quindi un'imperatività dogmatica e al contempo trascendentale (Gherri, 2009), ma anche perché in essa è insita, per definizione, una doverosità etico-morale assente nei corrispettivi latini di "legge", ossia *regula* e *norma*. Infatti, parallelamente, mentre il *canone* era parola di origine dotta rimasta prerogativa di un unico ambito, si erano imposti questi due termini nella lingua giuridica latina, e di conseguenza poi, in tutto il diritto continentale. I percorsi evolutivi della rispettiva semantica di *regula* e *norma* sono particolarmente affini a quelli di *kanòn*. Entrambi nascono come strumenti di misurazione, *norma* come "squadra" e *regula* come "righello", ma l'esito è ben diverso: senza ripercorrere nel dettaglio le occorrenze di entrambi i termini, che richiederebbe un lavoro a parte, *norma* si evolse come *imperatività interna* e *regula* come *funzionalità estrinseca* (Gherri, 2009). Significati che pertanto hanno un decisivo riscontro nella filosofia del diritto: la *norma* esercitava la sua autorevolezza tramite un processo discendente, ossia la attingeva dalle decisioni di un'autorità (formulazione imperativa determinata) o dal comune accordo di una comunità (*consuetudine* o *generalità*), corrispondeva, cioè, a quanto era *faciendum* o *factibilium*; la *regula*, invece, era suggerita dall'esperienza e desunta da ciò che era già stato *factum*, rivelando il *processo* e il *divenire* che porta all'imporsi di una *consuetudo*, con un approccio più "operativo" e fenomenico rispetto a quello predittivo della norma. Ed è tutt'ora oggetto di dibattito se l'attuale concezione di Diritto Canonico nasconda in sé una natura più *normativa* o *regolare*. Si è prima accennato, infatti, alla *regula fidei* della Tradizione Apostolica: diverse posizioni sono state prese circa gli interrogativi sull'essenza di questa *regula/kanòn*, se una Tradizione "oggettiva" oppure anche "attiva", se quindi possa essere non solo criterio, ma anche oggetto di interpretazioni. Ad ogni modo, *regula* e *norma* sono termini che comunque non posso assurgere a *canoni* o ambire all'*immobilità* ed *eternità* di questi ultimi: sono norme e regole imposte da uomini per uomini, che mutano con il mutare di loro stessi e delle loro consuetudini. Per questo nell'attuale lessico giuridico ci serviamo di *norma* e non di *canone*, nonostante nella lingua greca avessero una grande corrispondenza semantica: per l'impianto latino con cui si costruirono le fondamenta del Diritto romano, e per la laicità di quei suoi tutori e promotori che ne permisero la conservazione nei secoli avvenire.

1.3 *Canone nella lingua italiana*

Sarebbe superfluo sottolineare come l'approdo della parola *canone* nella lingua italiana sia fortemente vincolato e condizionato dalla sua peregrinazione nella lingua latina. Ovviamente, prima di parlare propriamente della lingua italiana, è bene parlare dell'attestazione di "canone" nei volgari peninsulari, prima della loro smunicipalizzazione scandita dalla progressiva normazione cinquecentesca e la programmatica imposizione del volgare fiorentino a lingua italiana con la nascita dello stato nazionale (Cella, 2015). E la comparsa di questo termine nei diversi volgari della penisola, è ancora una volta dovuta alla necessità di traduzione di termini tecnici: un termine di importazione quindi "dotta" e non esito di un passaggio spontaneo dal volgare latino, dal momento che anche nella lingua latina *canone* non apparteneva al lessico volgare, ma a quello tecnico-specialistico, in quanto esso stesso dotto grecismo. Pertanto, *canone*, specialmente nelle prime attestazioni volgari, resta di pertinenza semantica esclusivamente ecclesiastica.

La primissima attestazione di "canone" si ha in area umbra, specificamente in volgare norcino, in una formula di confessione del 1065³⁷, non a caso con il significato di "norma giuridica ecclesiastica" (TLIO): *Et como li s(an)c(t)i patri c(on)stitueru nele s(an)c(t)e canule (et) lege. Canule*, nella forma tipica del volgare norcino, con dominanza timbrica di *u* rispetto a *o* e dissimilazione perseverativa consonantica, è esplicitamente accostato a *lege*: i padri della Chiesa istituirono le leggi, ossia i Canonici. La resa volgare di una formula di confessione, si iscrive nella tendenza del X/XI secolo a tradurre, o rielaborare in maniera originale, le formule originariamente latine, rispettando il contenuto e il lessico prestabiliti dalla tradizione (Liver, 1964, p.23).

Sempre nella stessa accezione, viene usato da Jacopo della Lana, l'autore del XIV secolo in cui più volte in assoluto la parola "canone" è attestata (ben dodici volte). Tutte compaiono nel suo *Commento alla Commedia di Dante Alighieri*³⁸: in *e despresiano la verità e li canoni fatti in li concilii del sommo Apostolico*³⁹ si mantiene ancora il riferimento alle norme ecclesiastiche, ma nello spettro delle varie citazioni di "canone" rinvenute nei suoi testi, abbiamo modo di constatare altre accezioni e significati in uso all'epoca. Si mantenne il canone come tabella astronomica (*sì come canoni e nelle tavole*

³⁷ Edizione di riferimento: *I più antichi testi italiani*, a cura di Arrigo Castellani, Bologna, Pàtron, 1976, pp. 78-102 [testo pp. 86-102].

³⁸ L'edizione dei testi citati è basata sul cod. Riccardiano-Braidense (=Rb): Iacopo della Lana, *Commento alla 'Commedia'*, a cura di Mirko Volpi, con la collaborazione di Arianna Terzi, Roma, Salerno Ed., 2009, vol. I, pp. 112-926 [testo nelle pp. di sinistra].

³⁹ Inf. (Rb), 1324-28 (bologn.), c.28, 1-6 pag. 659, col. 1.6.

*d'astronomia*⁴⁰) o come “modello”, “regola” (*in qui canoni che lla nadura della cosa nomada porta*⁴¹, citando la metafisica aristotelica), o addirittura come locuzione verbale (giuridica) “scrivere in canone”, ossia “inserire tra le norme disciplinari” (*de far scrivere in canone che l'abate della dicta abadia potesse portare cappa de scarlatto*⁴²). E vediamo come anche nel XIV/XV secolo seppe mantenere il significato di elenco dei libri biblici riconosciuti dalla Chiesa come fonte della rivelazione divina (Bibbia (09), XIV-XV (tos.), Prologo NT, vol. 9, pag. 8.5).

Si riscontra, insomma, un'assoluta continuità con la lingua latina. Se facciamo caso anche al nostro attuale uso, possiamo riscontrare come i suoi significati siano rimasti pressoché invariati. Cercando su un qualsiasi vocabolario italiano (in questo caso: Devoto, Oli, 2015, p.440), si ha la prova della permanenza semantica di *canon,-onis* senza troppe variazioni: regola, modello, norma giuridica ecclesiastica, parte della messa dedicata alla Consacrazione Eucaristica, catalogo di opere di autori proposti come norma, nonché l'insieme dei libri sacri riconosciuti dalla Chiesa e somma da versare periodicamente, con *regolarità* per l'uso di un immobile o la prestazione di un pubblico servizio (come il canone della radiotelevisione). Si ha modo di notare, inoltre, come esso si sia imposto anche in musica, designando una composizione contrappuntistica nata intorno al XV secolo, tipica della musica polifonica fiamminga, chiamata *canone* perché alludeva alla regola, esposta all'inizio della composizione, tramite cui, da una singola melodia, si poteva arrivare a costruire diverse voci (o anche per derivazione da uno dei significati di *canon* in epoca medievale, ossia di *monocordo*, lo strumento in grado di definire geometricamente le altezze sonore della scala musicale). Ma soprattutto, è molto rilevante per noi una delle sue prime definizioni: “schema cui ci si riferisce come regola di un'arte” (Devoto, Oli, 2015, p.440). E se questo significato è arrivato nei nostri vocabolari, è stato grazie a Policleto. Certo, *canone* è stato termine impiegato, nei secoli, a indicare la *regola* e il *modello* in pressoché qualsiasi ambito, ma se fu utilizzato anche in quello artistico è perché lo scultore Argivo ne diede l'*imprimatur* con la primissima declinazione del termine in questo campo. E anche se non abbiamo attestazioni letterarie di *canone* in senso artistico, e neppure Policleteo, nè in lingua latina, nè in volgare,

non significa che l'opera di Policleto si perse come modello artistico. Nessuno citò mai il “Canone” trattato, o nessuno fece più riferimento a un canone di Policleto, e abbiamo già avuto modo di osservare che proprio nella lingua latina si rinvengono le radici di questa *oscurità policletea* nella

⁴⁰ Purg. (M2), 1324-28 (bologn.>tos.), c. 2, 969.30.

⁴¹ Par. (Rb), 1324-28 (bologn.), c. 20, v. 91, 2282.32.

⁴² Inf. (Rb), 1324-38 (bologn.), c. 23 v. 61, 664.4.

tradizione scritta, ma ciò non esclude che, nella tradizione orale delle botteghe artistiche, il nome di Policleto e del suo canone (non trattato, ma *modus sculpendi*) non solo continuò a sopravvivere, ma soprattutto a incantare e a riscuotere ammirazione per tutti i secoli avvenire. La tradizione scritta non esaurisce il complesso delle conoscenze di una determinata epoca: l'atto della scrittura è stato per secoli, se non millenni, un atto elitario, per cui investire nello scrivere richiedeva uno sforzo non solo fisico ed economico che poteva essere riservato solo a scritture di estrema necessità e importanza, come gli scritti giuridici o biblici, ma anche culturale, da poter essere investito solo in scritture degne di *eternità*, di cui voler preservare la memoria nei secoli, come quelli filosofico-letterari *lato sensu*. E l'arte non era annoverata tra queste, se non per poche eccezioni: le conoscenze artistiche appartenevano a tutto quel patrimonio orale di cui possiamo intuire le fondamenta per lo più dagli esiti pratici che uscivano dalle botteghe. Perché scrivere un trattato artistico significava in qualche modo emancipare l'artista dall'artigiano, ed elevarlo a intellettuale. Per questo, per la conoscenza del canone policleteo, si è ricorsi principalmente ad un'attenta analisi delle sue opere. Ed è sempre per lo stesso motivo, che è persa la tradizione testuale del suo trattato, oggi appunto perduto. Dopo Policleto nel mondo greco, Vitruvio e Plinio il Vecchio nel mondo latino, troveremo la rinascita della trattatistica artistica solo nel XV e XVI secolo⁴³: dal Quattrocento al Cinquecento, con i trattati in volgare e in latino di Cennino Cennini, Lorenzo Ghiberti, Leon Battista Alberti, Leonardo da Vinci, e per tutto il Cinquecento, con gli scritti di Giorgio Vasari e Benvenuto Cellini, si provvide a dare nuova forma e definizione all'arte e all'artista, conferendo, tramite la scrittura, una più alta dignità sociale che sdoganasse l'attività artistica dall'*ars mechanica* per elevarla e annoverarla tra le *artes liberales* (Alfano, Italia, Russo, Tomasi, 2019, p. 694).

Ma se perduto e sconosciuto fu il "Canone" di Policleto, certo non lo fu il suo nome. Il nome di Policleto riecheggì nei secoli come quello del più grande scultore antico, dello scultore e "modellatore" della bellezza per antonomasia, quella che più si avvicinava al *vero*: lo scultore *canone* della classicità. Il suo ricordo era vivissimo nel medioevo (Garavelli, 2016, p.173), perché citato da grandi autori latini come Cicerone, Quintiliano e Plinio (come vedremo in Cap.2), che lo avevano ritratto come il realizzatore delle proporzioni ideali del corpo umano. Lo troviamo infatti citato, ancora una volta, da Jacopo della Lana, che di lui dice "*fo un grande maestro de scolture lo qual contrafaeva sì 'l vivo ch'ell era*"⁴⁴, ma soprattutto da due delle "Tre Corone Fiorentine", i pilastri della lingua italiana: Dante e Petrarca.

⁴³ L'unico trattato artistico pervenutoci dall'epoca medievale fu il *De diversis artibus* di Teofilo.

⁴⁴ Purg. (Rb), 1324-28 (bologn.), c. 10, v. 32, 1132.10.

Iacomo della Lana, *Commento alla 'Commedia'*, a cura di Mirko Volpi, con la collaborazione di Arianna Terzi, Roma, Salerno Ed., 2009, vol. II, pp. 941-1653 [testo nelle pp. di sinistra].

Protagonista del X canto del Purgatorio è la contesa fra umiltà e superbia, nonché fra arte e natura, ossia l'arte divina: Dante e Virgilio sono appena arrivati alla prima cornice del monte del Purgatorio, e il discepolo non può non soffermare il suo sguardo sui bassorilievi che decorano lo zoccolo della parete del monte, intagliato con una maestria tale che “non solo un eccezionale artista come Policleto, ma la natura stessa ne sarebbe stata invidiosa” (Garavelli, 2015 p.172): *non pur Policleto, ma la natura li avrebbe scorno*. La scultura è l'elemento portante del canto, poiché ai suoi bassorilievi è affidata la rappresentazione degli esempi della virtù opposta alla superbia lì espiata, ossia l'umiltà: Maria, Davide e Traiano sono resi con una soprannaturale bellezza e veridicità tale da trascendere e andare oltre il vero stesso, a cui Policleto tanto aveva aspirato, una veridicità che poteva essere realizzata solo dal più eccellente degli scultori, Dio.

E Policleto, per quanto rinomato per la perfezione delle sue opere, non solo non avrebbe mai potuto competere con la mano Divina, ma non sarebbe neanche mai riuscito nell'irrealizzabile impresa di catturare la più ineffabile delle bellezze: quella della Laura petrarchesca. Policleto incarna, agli occhi dell'uomo medievale, il più grande antico tentativo di avvicinamento al Vero e alla Bellezza, ma al contempo anche il suo più grande fallimento. E non solo in quanto *umano*, ma soprattutto in quanto *greco*. Nel sonetto 77 del suo *Canzoniere*, Petrarca vuole rendere omaggio al pittore senese Simone Martini, che eseguì un ritratto *in carte* (se pittura o acquerello non è chiaro) di Laura: è ben consapevole che la trascendenza di Laura non è attingibile da occhi umani, eppure Petrarca ritrova in quel ritratto, in quella pittura estatica, una perfezione “metafisica” che Martini sembrava aver visto e colto in cielo per donarla poi sulla terra. Ed è qui che il poeta riconosce la superiorità del pittore senese sugli antichi predecessori (di cui Petrarca aveva conoscenza tramite la *Naturalis Historia* di Plinio), in quanto esclusi dalla “concezione cristiana dell'uomo creatura di Dio”:

*Per mirar Policleto a prova fiso
con gli altri ch'ebber fama di quell'arte
mill'anni, non vedrian la minor parte
de la beltà che m'ave il cor conquiso.*

*Ma certo il mio Simon fu in Paradiso,
ove questa gentil donna si parte:
ivi la vide, e la ritrasse in carte*

*per far fede qua giù del suo bel viso*⁴⁵

⁴⁵ vv. 1-8; dal *Canzoniere* curato da Paola Vecchi Galli (2019).

2. La costruzione della bellezza: fonti per una ricostruzione del Kanòn

Dopo aver analizzato la veste linguistica della parola *kanòn-canon-canone* in tutte le sue principali sfumature semantiche, questo capitolo vuole ricondurre lo sguardo della tesi e il *focus* della riflessione direttamente sulla sua questione centrale, quella policletea.

Delle attestazioni di “canone” già accennate nel primo capitolo, qui si vogliono porre sotto analisi quelle concernenti il trattato dello scultore argivo. Ma questa volta non si procederà per via strettamente lessicografica, analizzando, cioè, solo le testimonianze in cui la parola “canone”, in riferimento alla regola scultorea o al trattato, compare, bensì, più ampiamente, con approccio filologico, impostando l’esposizione su un *excursus* delle fonti letterarie che direttamente o indirettamente hanno tradito frammenti del *Canone*.

Pertanto, questa sezione sarà da considerare interamente volta ad una sintesi “formale” delle poche tracce del trattato canonico, a cui consegue una sintesi anche contenutistica: un tentativo di ricostruzione del *Canone* che dischiude l’accesso alla ricostruzione delle norme *canoniche* in esso contenute e con esso per lo più perdute.

Come sarà già chiaro, la sopravvivenza di quest’opera perduta, probabilmente databile intorno al 450 a.C, è affidata unicamente ai suoi riferimenti e citazioni in opere di autori successivi, testimonianza della grande eco che il trattato sortì tra gli antichi. Ma quasi come vittima di un “capriccio” filologico, lo stesso testo le cui teorie riscossero tanto successo tra i coevi, subì l’oblio e la dimenticanza nella trasmissione diretta testuale, dovuta molto probabilmente alla scarsa rilevanza attribuita al genere della trattatistica tecnica, di cui esso fu il primissimo esempio e di cui si prediligeva una trasmissione orale, “di bottega”, piuttosto che scritta. Dell’insieme delle fonti qui riportate (sottoposte ad esegesi dalla fine del XIX secolo), che non esauriscono tutti i richiami all’opera di Policleto nei testi antichi, ma una selezione per rilevanza e *auctoritas*, solo due sono le citazioni dirette esistenti del suo trattato, le fonti di Filone di Bisanzio (A) e Plutarco (F).

Per una più chiara leggibilità, l’esposizione di tali fonti predilige volutamente un *iter* tematico e discorsivo, piuttosto che linguistico o cronologico, in modo tale da permettere di inscrivere i testi, sin da subito, in una panoramica più ampia che, dal dato linguistico *de facto*, possa meglio condurre ad una rielaborazione critico-artistica degli stessi, evidenziando già da ora il profondo legame tra *forma letteraria-contenuto* che sussiste nella questione policletea e a cui verrà dedicato il Cap.3.

Purtroppo, anche su questo argomento, non disponiamo di copiose, né tantomeno recenti, risorse bibliografiche. Le poche opere dedicate alla trattazione del *Canone* riportano le fonti in forma elencativa, o comunque con pochi accenni di commento critico⁴⁶.

Il lavoro di Arias (1964) si è rivelato essenziale come supporto per il reperimento integrale di tutte le attestazioni su Policleteo e sul *Canone* nella letteratura greca e latina, di cui però forniva soltanto la loro traduzione italiana: pertanto, le fonti che qui si troveranno in lingua, sono state reperite o dai testi originali, di cui si trovano di volta in volta citate le edizioni critiche nel sistema delle note, oppure dall'opera del Liebieghaus Museum (1990) o Bianchi Bandinelli (1938). Di queste fonti è stata poi avanzata una traduzione personale.

Per quel che riguarda invece il commento critico, la rielaborazione personale si appoggia sulla miscellanea dei contributi di vari studiosi contenuta sempre in Arias (1964), e su diversi saggi e articoli, anch'essi rispettivamente citati, senza però disporre di una traccia bibliografica continua da seguire o su cui impostare l'intero lavoro.

⁴⁶ Ne sono un chiaro esempio Bianchi Bandinelli, 1938; Arias, 1964; Liebieghaus Museum, 1990.

2.1 Caratteri generali del trattato

uomo, numeri, bellezza

ἄνθρωπος, ἀριθμοί, κάλλος

Se potessimo riassumere tutte le attestazioni del trattato “Kanòn” in sole tre parole, probabilmente sarebbero queste. Sono quelle che statisticamente ricorrono di più nelle sue testimonianze, e sono quelle dalla più alta densità concettuale e forza riassuntiva di ciò che noi possiamo ipotizzare fosse il contenuto.

Uomo delinea il carattere del trattato: quello antropometrico. Ciò che possiamo dire con certezza, è che Policleto, con questo testo, non si era posto lo scopo di fornire al lettore nozioni di tecnica scultorea, né consigli sulla lavorazione del bronzo, né tantomeno sulla levigazione dei blocchi di pietra o sulla loro colorazione pittorica. Il contenuto del trattato era "monotematico", doveva unicamente illustrare le proporzioni *oggettive* della figura umana e il suo codice e modello rappresentativi. Gli antichi stessi, d'altronde, individuavano una certa monotematicità nella scelta stessa dei suoi soggetti, nella sua scultura esclusiva di *uomini* e di *giovinezza*, dalla gamma rappresentativa estremamente limitata nel suo escludere la fidiaca raffigurazione del divino e del molteplice. Ma la *diligentia* e il *decor* policletei non impedirono comunque a Policleto di eguagliare il *pondus* fidiaco nella postuma fama artistica: “attribuiamo la sapienza nelle arti ai più perfetti nelle arti, ad esempio al sapiente lavoratore del marmo, Fidìa, ed a Policleto statuario, significando in questo modo che la sapienza null’altro è che virtù d’arte”⁴⁷.

Numeri: la matematica e la geometria fornivano a Policleto il lessico base e gli strumenti per la definizione del canone. Più che di un trattato di scultura, si potrebbe parlare di un vero e proprio trattato geometrico, in cui i numeri servivano a descrivere l’architettura dell’anatomia umana. Avremo modo di vedere quanto sarà importante l’ascendenza pitagorica e presocratica nella formazione Policletea, non a caso di stampo dorico.

Bellezza: al contenuto antropometrico e alla veste linguistica matematica dell’opera, si aggiunge la terza e più importante caratteristica, la finalità prettamente *estetica*, nel senso etimologico del termine. Αἰσθάνομαι per i greci significava “percepire con i sensi o con l’intelligenza”, “accorgersi”, “capire”, “intendere”: il *kanòn* doveva, pertanto, essere il mezzo che permettesse l’*intellezione* e l’appropriazione conoscitiva della bellezza nelle forme umane.

⁴⁷ Aristotele Eth. Nicom. VI, 7

2.2 Filone di Bisanzio, Plutarco, Galeno e i principi estetici del *Canone*

La più importante testimonianza circa i principi esposti nel *Canone* ci perviene da uno scienziato greco, autore di trattati di meccanica e ingegneria militare e, quindi, non a caso interessato ai fondamenti matematici esposti nell'opera policletea: Filone di Bisanzio, di cui già è stato accennato nel primo capitolo a proposito dell'invenzione dell'organo ad acqua (1.2), vissuto tra il 280 e il 220 a.C.. Proprio nel *Belopeica*, il quarto dei nove libri della sua Μηχανική Σύνταξις (*Trattato di meccanica*), dedicato alla costruzione delle armi da getto, compare una diretta citazione del "Canone", una delle sole due tradite. Questa si inserisce nell'esposizione dei criteri da adottare nella costruzione dei motori, e il passo (*Belopoeica* 49.12–50.12) così recita:

(A) ὅτι μὲν οὖν συμβαίνει δυσθεώρητόν τι τοῖς πολλοῖς καὶ ἀτέκμαρτον ἔχειν τὴν τέχνην, ὑπολαμβάνω μὴ ἀγνοεῖν σε· πολλοὶ γοῦν ἐνστησάμενοι κατασκευὴν ὀργάνων ἰσομεγεθῶν καὶ χρῆσάμενοι τῇ τε αὐτῇ συντάξει καὶ ξύλοις ὁμοίοις καὶ σιδήρω τῷ ἴσῳ οὐδὲ τὸν σταθμὸν αὐτοῦ μεταβάλλοντες, τὰ μὲν μακροβολουῦντα καὶ εὐτόνα ταῖς πληγαῖς ἐποίησαν, τὰ δὲ καθυστεροῦντα τῶν εἰρημένων· καὶ ἐρωτηθέντες, διὰ τί τοῦτο συνέβη, τὴν αἰτίαν οὐκ εἶχον εἰπεῖν· ὥστε τὴν ὑπὸ Πολυκλείτου τοῦ ἀνδριαντοποιοῦ ρηθεῖσαν φωνὴν οἰκείαν εἶναι τῷ μέλλοντι λέγεσθαι· τὸ γὰρ εὖ παρὰ μικρὸν διὰ πολλῶν ἀριθμῶν ἔφη γίνεσθαι. τὸν αὐτὸν δὲ τρόπον καὶ ἐπὶ ταύτης τῆς τέχνης συμβαίνει διὰ πολλῶν ἀριθμῶν συντελουμένων τῶν ἔργων μικρὰν ἐν τοῖς κατὰ μέρος παρέκβασιν ποιησαμένους μέγα συγκεφαλαιοῦν ἐπὶ πέρας ἀμάρτημα.⁴⁸

Suppongo tu sappia che l'arte contenga in sé qualcosa di inintelligibile e sconcertante per molte persone; in ogni caso, molti di quanti hanno intrapreso la costruzione di motori della medesima dimensione, servendosi dello stesso disegno, legno e metallo, senza cambiarne neppure il peso, hanno riscontrato di poterne realizzare alcuni a lungo raggio e di potente impatto, ma, allo stesso tempo, anche altri che non erano per niente all'altezza dei primi. E non hanno saputo dare spiegazione alla domanda di come ciò sia potuto accadere. Perciò l'osservazione fatta dallo scultore Policleto è pertinente a ciò che sto per dire. Sosteneva: "l'ottimo si ottiene gradualmente attraverso molti numeri". Allo stesso modo in questa disciplina, poiché i prodotti sono portati a compimento attraverso molti numeri, quelli che deviano leggermente in parti particolari producono alla fine un grande errore.⁴⁹

Quando Panofsky sostiene che l'unica affermazione attribuibile con certezza a Policleto è "Il bello si realizza a poco a poco, attraverso molti numeri" (1955, trad. it., p.70), ha in mente proprio questo

⁴⁸ Ed. H. Diels- E. Schramm in Abh. Akad. Berlin, 1919, n.12

⁴⁹ La traduzione è personale.

passo. Filone trova corrispondenze tra il procedimento meccanico che regola la costruzione dei motori e quello che regola la “costruzione” delle statue. In realtà qui non si fa propriamente riferimento alla tecnica scultorea, ma le parole di Policleto vengono estratte dal loro contesto originario e assunte a massima estetica applicabile a ogni ambito che richieda un intervento *costruttivo* dell’uomo. Attraverso molti numeri si raggiunge il *to eu*, avverbio sostantivato che significa “il buono”, “il bene”. Tutto ciò che doveva essere non solo realizzato, ma soprattutto replicato, necessitava di un processo *in primis* graduale, nei tempi e nei procedimenti, che non lasciavano spazio alla repentinità di improvvisazioni o impulsi creativi, e di un processo *in secundis* numerale, le sole cui formule potevano essere garanti di perfezione. Ogni leggera deviazione o allontanamento dalla norma, costituiva un “grande errore”, che avrebbe causato, nella *Belopeica*, il mancato funzionamento dei motori e delle catapulte a torsione, e, nel *Canone*, il brutto e la totale disarmonia. Alla nostra sensibilità di moderni, questo approccio così ferreo appare certo giustificato in ambito ingegneristico, la cui tecnicità non può lasciar spazio a margini di errore, ma per noi sarebbe totalmente inconcepibile una sua applicazione in ambito artistico-scultoreo, quasi al limite dell’assurdo.

L’aver implicitamente paragonato la realizzazione di una statua alla costruzione di una macchina, imprime dunque negli occhi del lettore, tanto antico, quanto moderno, l’idea di un fare scultura, non solo artigianale o meccanico, ma proprio ingegneristico. Infatti, uno dei primi dibattiti sorti tra gli antichi stessi sul canone esposto da Policleto, riguardava l’interrogarsi sull’eccessiva rigidità o meno del suo modello. E questo passo ci porta a sottintendere che una lettura, forse non troppo approfondita, del *Kanòn* aveva portato Filone a considerare, e per questo ad apprezzare, il canone come uno schema puramente ferreo nella sua matematicità. Ma allo stesso tempo, è per noi prezioso perché introduce un nuovo concetto: quello di *errore* (ἀμάρτημα). “Errore” è ogni deviazione da un qualsiasi sistema: e l’errore in un sistema scultoreo possiamo farlo coincidere con la *bruttezza*. Involontariamente Filone ci ha guidati, partendo da un contesto puramente meccanico, verso una riflessione di carattere estetico. Ed è su questo aspetto che ci risulta particolarmente efficace la testimonianza di Plutarco (Cheronea, 46 d.C.- Delfi, 127 d.C.). Essa compare nel primo libro dei suoi *Moralia*, quell’immenso repertorio e compendio di cultura antica che si fa custode di un’ottantina di trattati sugli argomenti più vari ed eterogenei del pensiero classico, dalla retorica alla religione, dalla politica alla scienza e alla letteratura.

È come se il suo passo spiegasse e approfondisse l’ “errore” di cui parla Filone di Bisanzio, di cui forse non conosceva l’opera, ma con cui certamente condivideva la conoscenza e la lettura del trattato policleteo:

(B) ὡς ἐν ἔργῳ γε παντὶ τὸ μὲν καλὸν ἐκ πολλῶν οἷον ἀριθμῶν εἰς ἓνα καιρὸν ἠκόντων ὑπὸ συμμετρίας τινὸς καὶ ἀρμονίας ἐπιτελεῖται, τὸ δ' αἰσχρὸν ἐξ ἑνὸς τοῦ τυχόντος ἐλλείποντος ἢ

προσόντος ἀτόπως εὐθὺς ἐτοίμην ἔχει τὴν γένεσιν, ὥσπερ [d] ἐπ' αὐτῆς τῆς ἀκροάσεως οὐ μόνον βαρύτης ἐπισκυνίου καὶ ἀηδία προσώπου καὶ βλέμμα ῥεμβῶδες καὶ περικλασις σώματος καὶ μηρῶν ἐπάλλαξις ἀπρεπῆς ἀλλὰ καὶ νεῦμα καὶ ψιθυρισμὸς πρὸς ἕτερον καὶ μειδίαμα χάσμαι τε ὑπνώδεις καὶ κατήφειαι καὶ πᾶν εἴ τι τούτοις ἔοικεν ὑπεύθυνόν ἐστι καὶ δεῖται πολλῆς εὐλαβείας. (Plut. Moralia I, 91 (*De recta ratione audiendi* 45 C-D))⁵⁰

*Come la bellezza si realizza, in ogni opera, per mezzo della simmetria ed armonia, ad esempio attraverso molti numeri convergenti nel punto giusto, mentre il brutto per mezzo una immediata e improvvisa origine, scaturita da un difetto casuale o da un eccesso casuale, così nell'atto dell'ascolto, riferendoci ad un caso singolo, sono sottoposti proprio a quello stesso difetto, e richiedono molta cautela, non soltanto l'appesantirsi delle sopracciglia, un'aria di avversione sul volto, uno sguardo incerto, il muoversi scomposto del corpo o la posa indecorosa delle membra, ma anche un semplice cenno, un sussurro verso un altro, sbadigli, gli occhi abbassati o quanto possa somigliare a questi atti.*⁵¹

Infatti, a riprova del fatto che entrambi avevano quasi sicuramente saggiato il *Canone*, anche Plutarco riporta, questa volta indirettamente, la più celebre affermazione dello scultore argivo, seguita ancora una volta da un riferimento ad una forma di *deviazione*. Possiamo a questo punto ipotizzare che anche nel testo originale di Policleto l'esposizione seguisse lo stesso ordine: la frase “il bello si realizza a poco a poco attraverso molti numeri” e una conseguente spiegazione di ciò che sarebbe accaduto se il bello non si fosse realizzato “a poco a poco” e “attraverso molti numeri”. Plutarco, infatti, dà una precisa definizione a tutto ciò che nega il principio cardine della costruzione della bellezza, tutto ciò che consegue da un atto, al contrario, “immediato e improvviso”, “da un difetto casuale o da un eccesso casuale”: lo definisce “il brutto”, ἰαῖσχροὺν. Se Filone si era servito di un termine tecnico e concreto, *errore*, che sembra essere più vicino al suo mondo culturale che a quello policleteo, Plutarco si serve invece di un termine che più plausibilmente può essere ricondotto all'originale. Αἰσχρὸς è un aggettivo dalla connotazione sia estetica che morale, “turpe”, “vergognoso”, “spregevole”, ma anche “brutto” e “deforme”: e sempre per il principio tipicamente greco di analogia tra l'estetico e il morale, di identità tra ciò che è buono e ciò che è bello, tra ciò che è vile e ciò che è brutto, questo aggettivo incarna alla perfezione la negazione della *kalokagathia*.

Come Filone ha spiegato ciò che lui aveva capito della realizzazione della bellezza tramite una comparazione con la realizzazione dei motori di cui stava parlando, allo stesso modo Plutarco spiega

⁵⁰ Ed. G.N. Bernardakis, Lipsiae, 1888.

⁵¹ Trad. personale.

il brutto costruendovi un'analogia con l'argomento affrontato nella sezione in cui la testimonianza compare, sezione conosciuta come *L'arte di ascoltare*, Περὶ τοῦ ἀκούειν. Il brutto è infatti come un ascoltatore annoiato, il brutto è il suo sguardo incerto, il brutto si manifesta nei suoi sbadigli e nella posa scomposta del suo corpo. Il brutto deforma la perfezione di una platea ideale di ascoltatori attenti e misurati, alieni da eccessi. Ma questa deformazione è imputabile non a un'incapacità dell'oratore nel parlare, a una sua pecca comunicativa o a un suo *errore*: molto spesso, a turbare l'armonia è un fatto dettato da contingenze puramente casuali, imponderabili e improvvise.

Questa doveva essere la vera natura estetica del canone, una natura molto meno ferrea di quanto comunemente si credeva. Da questi due passi, in particolar modo il secondo, possiamo dedurre che il calcolo della simmetria per Policleto non era assolutamente decisivo; l'effetto finale si otteneva non soltanto dalla esattezza dei calcoli, ma anche da altre infinite e incalcolabili grandezze, i “molti numeri”.

I Pitagorici sostenevano che proprio da queste minute grandezze incontrollabili e incomputabili, soggette a forze essenzialmente *casuali* appunto, poteva derivare tanto la bellezza, quanto la bruttezza: questi sono i numeri che noi oggi conosciamo come “irrazionali”. Proprio a Pitagora (570-485 a.C.) attribuiamo la loro scoperta, leggenda vuole mentre cercava di rappresentare tramite frazione la radice quadrata due. Fu una rivelazione che destabilizzò completamente il panorama scientifico e matematico dell'epoca, fondato sull'assolutezza dei numeri interi razionali, a tal punto che Pitagora stesso si sforzava di non ammetterne l'esistenza: e possiamo solo immaginare quanto la scoperta di numeri non frazionabili (perché questa è la definizione dei numeri irrazionali) poteva inficiare un sistema canonico, come quello policleteo, che si fondava proprio sul rapporto “frazionario” tra le parti. La cosiddetta “irrazionalità policletea” (D. Schulz, 1955, pp. 200-220), espressione che ben si accosta alle precedenti osservazioni, consisteva in una sorta di flessibilità organica concessa da un *marginale di errore*: la scultura si doveva creare dalla solidità di calcoli certi, ma la bellezza si poteva cogliere solo tramite il *caso*, la *contingenza* matematicamente imprevedibile ed esperibile solo tramite lo sguardo (κατὰ τὴν ὄρασιν), in una parola, il *kairòs*, vocabolo con cui i greci erano soliti intendere il “momento opportuno”, “l'opportunità”, “la buona occasione”. Non a caso un grande seguace e ammiratore di Policleto, Lisippo, circa una sessantina di anni dopo scolpirà a Sicione una statua del *Kairòs*, senza che ancora sia chiaro se abbia potuto avere come modello un presunto *Kairòs* di Fidia e Policleto: egli darà corpo all'intuizione policletea dell'importanza della componente *imponderabile*.

Finora, le testimonianze hanno, quindi, tracciato i confini del canone di Policleto *in negativo*, concentrandosi su cosa canone *non è*, su cosa ostacola una sua esatta applicazione e perfetta

replicazione, ma che allo stesso tempo garantisce l'*unicità* a una scultura che non può essere facilmente copiata: l'inevitabile presenza di numeri incontrollabili. Ma né nella prima fonte, né nella seconda, si parla di *bellezza*. In Filone si parla di ciò che è “buono”, ma lo sappiamo essere comunque intimamente legato a “bello”, in Plutarco di *brutto*. Come si può quindi sostenere con certezza il fine *estetico* del canone, a sostenere che *canonico* equivaleva a *bello*, oltre che sulla scorta delle nostre conoscenze sulla *mens* greca?

Galeno⁵² illumina proprio questo aspetto:

(C) τὸ δὲ κάλλος οὐκ ἐν τῇ τῶν στοιχείων ἀλλ' ἐν τῇ τῶν μορίων συμμετρία συνίστασθαι νομίζει, δακτύλου πρὸς δάκτυλον δηλονότι καὶ συμπάντων αὐτῶν πρὸς τε μετακάρπιον καὶ καρπὸν καὶ τούτων πρὸς πῆχυν καὶ πήχεως πρὸς βραχίονα καὶ πάντων πρὸς πάντα, καθάπερ ἐν τῷ [16] Πολυκλείτου κανόνι γέγραπται. πάσας γὰρ ἐκδιδάξας ἡμᾶς ἐν ἐκείνῳ τῷ συγγράμματι τὰς συμμετρίας τοῦ σώματος [...] τὸ μὲν δὴ κάλλος τοῦ σώματος ἐν τῇ τῶν μορίων συμμετρία κατὰ πάντας ἰατροὺς καὶ φιλοσόφους ἐστίν, ἢ δ' ὑγεία τῶν στοιχείων αὐτῶν πάλιν, ἅττα ποτ' ἂν ἦ, πρὸς ἄλληλά ἐστι [18] συμμετρία. (Galen. de plac. hipp et plat. 5,3 (162))⁵³

*[Crisippo] è del parere che la bellezza non risieda tanto nella simmetria degli elementi, quanto piuttosto in quella delle parti, del dito in relazione col dito, e di tutte le dita in relazione al metacarpo e al corpo, e di questi rispetto all'avambraccio, e dell'avambraccio rispetto al braccio; e di tutti essi rispetto al tutto, secondo quanto è appunto illustrato nel **Canone di Policleto**.*

*[...] Dunque la bellezza del corpo, secondo tutti i medici e pensatori, consiste nella simmetria tra le diverse parti, mentre la salute delle membra, qualunque esse siano, consiste nella loro singola e reciproca simmetria.*⁵⁴

Con Galeno, vediamo, esplicitamente accostata, per la prima volta, al nome di Policleto la parola “bellezza”, τὸ δὲ κάλλος. E usa un'espressione ben precisa per definire ciò in cui “la bellezza consiste”: *simmetria*. Simmetria è tecnicamente la con-misurazione (*syn-metria*) di parti diverse. Ma se la matematica può permettersi l'individuazione e l'uso di una sola unità di misura, che si ripete un *tot* volte entro l'oggetto di misurazione, in scultura, e una scultura che tenda alla *mimesis* del reale, ciò non è possibile. Il canone policleteo è un sistema proporzionale e frazionario che mette in

⁵² Galeno (Pergamo, 129- Roma, 201 d.C.), fu medico e filosofo, noto per aver scritto centinaia di opere di carattere medico, anatomico e ippocratico.

⁵³ in *Corpus medicorum Graecorum*, ed. H. Diels et alii, Lipsiae, 1918 sgg.

⁵⁴ Trad. personale.

relazione due o più grandezze diverse fra loro, ossia le diverse parti del corpo. Galeno lo spiega bene: “il dito in relazione col dito, e di tutti insieme in relazione al metacarpo e al corpo, e di questi rispetto all’avambraccio, e dell’avambraccio rispetto al braccio; e di tutti essi rispetto al tutto”. La perfetta proporzione di estensioni *diverse* determina la bellezza; la perfetta simmetria, senza anomalie, tra le parti, invece, *uguali* (braccio/braccio, gamba/gamba), la salute fisica, dice il medico greco. Il canone policleteo, e in questo risiede la sua eccezionalità, non partiva dall’*alto* come quello egizio, ma dal *basso*: l’artigiano egiziano costruiva prima il modello o il reticolo, lo scultore greco desumeva e costruiva invece lo schema proporzionale proprio a partire dai rapporti tra membra umane. E ciò in cui tecnicamente *constat* tale schema, sarà approfondito nel paragrafo successivo.

2.3 *Quadratio*, pitagorismo e architettura del corpo umano: le testimonianze di Varrone e Vitruvio

Nel definire i caratteri generali del trattato (2.1), le parole *diligentia* e *decor* sono state attribuite allo stile di Policleto. Non sono termini citati casualmente, perché a riferirli all'autore del *Canone* fu l'oratore latino Quintiliano: "Diligenza e maestà sono, in Policleto, al di sopra degli altri, al quale, quantunque dai più sia attribuita la palma, tuttavia, non per togliergli nulla, ritengono che gli manchi la *gravità* (pondus), [...] la solennità degli dei." (Inst. or. XII, 10,7).

Policleto avrebbe aggiunto, per Quintiliano, alla forma umana "*una maestà al di sopra del vero*". Ma parole come *diligenza* e *maestà* comunicano tutt'altro che l'idea di una bellezza che cerca di tendere al vero. Gli antichi percepivano come una sorta di distacco nella aura della sua scultura, vista come fredda, calma, apatica, dalla totale assenza di intimità: una scultura quasi concentrata sulle sue stesse forme. Pensiamo anche a come Cicerone inserisce le opere scultoree di Policleto nel suo breve *excursus* di scultura preclassica: "Chi infatti [...] non capisce che le statue di Canaco sono *più rigide* di quello che comporti l'imitazione della realtà? Quelle di Calamide sono pure rigide, ma peraltro più morbide di quelle di Canaco. Quelle di Mirone non ancora realizzate *secondo il vero*, ma tuttavia tali da non esitare a definirle belle; più belle ancora quelle di Policleto, come pur sogliono sembrarmi." (Brut. 18,70). Policleto ha superato sì i suoi precursori in attenuazione di rigidità e in avvicinamento al vero, ma per l'Arpinate sembra mancare ancora qualcosa, come se la "gabbia" dello schema scultoreo fosse ancora troppo visibile perché sia credibile una totale adesione al vero. In effetti, ciò che gli antichi cercavano in un'opera d'arte, e che non riuscivano a trovare in Policleto, era principalmente una: l'*ethos*. "Costume", "carattere", "indole dell'anima": comunque lo si voglia tradurre, *ethos* allude ad una *intimità* dell'opera, a tutto ciò che si cela dietro le sue forme. In Fidìa, l'*ethos* era ravvisato nel *pondus*, nella sublimità che animava le sue divinità olimpiche, in Scopas e Lisippo nella mosca pateticità ellenistica. E in Policleto? A differenza dei suoi coevi, noi possiamo rispondere. L'*ethos* si individua nel canone stesso: nella *quadratio*.

Cercare di capire cosa significhi *quadratio*, e soprattutto cosa esso significhi in relazione al canone di Policleto, richiede l'intervento di diverse "voci" della latinità. La prima è quella di Plinio il Vecchio (Nat. Hist. 34, 56):

(D) *Proprio del suo stile è di far insistere le statue su di una sola gamba: tuttavia Varrone afferma che esse sono quadrate e quasi seguendo un unico modello.*⁵⁵

⁵⁵ *Proprium eius est, uno crure ut insisterent signa, excogitasse, quadrata tamen esse ea ait Varro et paene ad exemplum*, Ed. Jan Mayhoff, Lipsiae, 1897, V vol.

Quadrata tamen esse ea tradit Varro et paene ad exemplum: come un gioco di scatole cinesi, noi possiamo sapere tramite la testimonianza di Plinio che fu Varrone a definire per primo *quadrata* la scultura policletea. Ma ci troviamo impossibilitati ad approfondire oltre il testo Varroniano citato, dal momento che mutili, e per la maggior parte perdute, sono le sue opere, questo passo compreso. Comunque, altri *luoghi* dei suoi enciclopedici scritti, si rivelano particolarmente utili per comprendere cosa lui intendesse con *quadratus*. In altro contesto, Varrone fa menzione di *Roma quadrata*⁵⁶, espressione con cui, tra realtà e leggenda, si dovrebbe definire la “prima” Roma, il nucleo originario e il primo “insediamento cintato” (Carandini, 2007, p.5), battezzato “Roma Quadrata” da Romolo stesso. Ma Varrone testimonia altrove (*De l. L. V*, 143) che le città *illo tempore* erano solite essere edificate *in rotundo*: pertanto, *quadratus* non può significare nel lessico varroniano “di forma quadrata”.

E infatti, nel testo soliniano viene accostata a “Roma quadrata” la subordinata *quod ad aequilibrium foret*. Ora sarebbe fuori luogo approfondire, in questa sede, la *vexata quaestio* tra archeologi e filologi circa il significato di questa espressione in relazione alla Roma quadrata: Carandini (2003, p.61) propende per una lettura “geografica”, individuando in *ad aequilibrium* il significato di “segmento di retta” (Roma era “Quadrata” perché quindi posta allo stesso livello del Palatino); Ferri invece considera *quadratus* come “diviso in 4 quadranti”, quindi Roma quadrata come allusione ad un primordiale spazio “urbano” *perfetto*, scandito da due linee ortogonali fra loro, *cardo* e *decumano* (1958, pp. 189-1, 196-197). Ciò che però interessa cogliere in questo dibattito è il forte nesso semantico che gli studiosi fanno sussistere tra *quadrato* ed *equilibrio*. Roma era *quadrata* perché fondata *ad aequilibrium*. La *quadratio* per Varrone è qualcosa che intrinsecamente unisce la forma matematica alla regolarità, al ben proporzionato. E questo nesso è, ancora una volta, di ascendenza prettamente pitagorica. Varrone stesso aderì con grande convinzione a questa dottrina, vi scrisse addirittura tre trattati (*Atticus de numeris*, *Disciplinarum libri*, *De principiis numerorum*), e si servì dei dispositivi matematici della proporzione nella classificazione, teorizzazione e argomentazione di questioni grammaticali. Il numero quattro, nel sistema numerico dei Pitagorici, era di estrema importanza: i primi quattro numeri sommati insieme danno come risultato dieci, che, nella concezione greca, equivaleva al numero perfetto, in quanto ottenuto dal numero delle dita delle mani. A Pitagora fu riconosciuto il merito di aver individuato la *tetraktys*, la *tetrattide*, ossia quella successione aritmetica dei primi quattro numeri in cui si individuava la “matrice prima” dell’essere,

Trad. personale.

⁵⁶ Il passo originariamente Varroniano, perduto, ci è noto tramite la sua citazione da parte di Solino nei *Collectanea rerum memorabilium*, I, 17: I, 75; 99.

la sorgente dell'eternità della Natura⁵⁷. Non a caso *tetragonos* in greco significa *perfetto*. *Quadratus*, a questo punto, non sarebbe che la trasposizione in lingua latina del greco *tetragonos*, “perfetto”, operazione non nuova in Varrone, il primo e più grande erudito romano che cercò di creare un inedito lessico filosofico (e non solo) latino facendolo analogicamente derivare da quello greco.

Questa breve riflessione sul termine *quadratus* ci permette di delucidarne meglio il significato in ambito scultoreo. Ad una prima lettura infatti si potrebbe percepire che una statua “quadrata” possa significare rigidità, o qualcosa di riconducibile alla forma di un quadrato: a parere di Ferri, *quadrata*, nel testo Pliniano, è “necessario titolo di lode” in quanto “ “quadrato” vale “armonico” e “connesso”⁵⁸ ” (1940, p.151). Ancora una volta, troviamo quindi nelle fonti una testimonianza non solo di una ricerca armonica nell’opera policletea, ma anche del suo stampo intimamente pitagorico, che Varrone sembra aver colto e in qualche modo apprezzato. Varrone, con la sua *quadratio*, aveva individuato quell’*ethos* policleteo che nessuno dei suoi contemporanei riusciva ad individuare: esso risiedeva nell’essenza e nell’applicazione stessa dei principi del Pitagorismo, che non era mera applicazione di quaternità quattro volte ripetuta, ma indagine e al contempo modellazione degli intimi segreti della natura.

Purtroppo, i termini tecnici in cui precisamente consistesse il canone, non ci è dato conoscerli. Del canone policleteo possiamo certo parlare di *quadratio*, di proporzioni e simmetrie tra le parti umane, di pitagorismo o di estetica “pre-platonica”, ma nulla che le fonti riportino nel dettaglio matematico. Anzi, il canone policleteo è l’unico per cui possiamo almeno dire qualcosa, diversamente dai trattati artistici a lui successivi - Plinio ci testimonia, per esempio, in *Naturalis Historia*, XXXIV, 65, che Lisippo revisionò il canone di Policleto con la diminuzione proporzionale delle misure della testa che ora sono totalmente perduti e di cui non compaiono postume tracce. Ma per Policleto, si può procedere per *induzione* e ricavare dei lineamenti canonici tramite le formulazioni di scrittori successivi, che sicuramente potevano vantare grande conoscenza del *Kanòn*. E l’unico di cui ci è pervenuta un’attenta analisi del corpo umano, che con discreta certezza possiamo far risalire anche alle dottrine Policletee, è Vitruvio. Nel terzo libro del suo *De architectura* (circa 15 a.C.), Vitruvio espone in che termini egli ravvisa corrispondenze tra le esatte proporzioni dei templi e quelle del corpo umano:

⁵⁷ Cfr Zeller E./ Mondolfo R., 1967, p. 501.

⁵⁸ a questo punto, l’avversativa *tamen* del testo pliniano “o è errore della redazione pliniana che non avvertì il valore tecnico e arcaico della parola *tetragonos-quadratus*, o si riferiva al “paene ad exemplum”, ovvero meglio introducendosi una lode”.

(E) Corpus enim hominis ita natura composuit, uti os capitis a mento ad frontem summam et radices imas capilli esset decimae partis, item manus palma ab articulo ad extremum medium digitum tantundem, caput a mento ad summum verticem octavae, cum cervicibus imis ab summo pectore ad imas radices capillorum sextae, (a medio pectore) ad summum vertices quartae. Ipsius autem oris altitudinis tertia est pars ab imo mento ad imas nares, nasum ab imis naribus ad finem medium superciliarum tantundem, ab ea fine ad imas radices capilli frons efficitur item tertiae partis. Pes vero altitudinis corporis sextae, cubitum quartae, pectus item quartae. Reliqua quoque membra suas habent commensus proportiones, quibus etiam antiqui pictores et statuarii nobiles usi magnas et infinitas laudes sunt adsecuti. [3] Similiter vero sacrarum aedium membra ad universam totius magnitudinis summam ex partibus singulis convenientissimum debent habere commensus responsum. Item corporis centrum medium naturaliter est umbilicus. Namque si homo conlocatus fuerit supinus manibus et pedibus pennis circinque conlocantum centrum in umbilico eius, circumagendo rotundationem utrarumque manuum et pedum digiti linea tangentur. Non minus quemadmodum schema rotundationis in corpore efficitur, item quadrata designatio in eo invenietur. Nam si a pedibus imis ad summum caput mensum erit eaque mensura relata fuerit ad manus pennis, invenietur eadem latitudo uti altitudo, quemadmodum areae quae ad normam

Infatti la natura ha composto il corpo umano in tal modo che il viso, dal mento all'alto della fronte ed alle più basse radici dei capelli, fosse la decima parte [del corpo]; parimente la mano stesa dalla giuntura alla punta del dito medio, altrettanto; il capo dal mento al vertice più alto, l'ottava parte; insieme col collo, dalla sommità del petto all'attaccatura inferiore dei capelli, la sesta parte, [dalla metà del petto] al vertice sommo la quarta parte. La terza del viso, considerata in altezza, è dal mento alla base delle narici; un'altra terza parte è costituita dal naso stesso, considerato dalla base delle narici al punto di incrocio delle sopracciglia. E l'altra terza parte va di lì alla radice dei capelli. Il sesto dell'altezza del corpo è costituito dal piede, il quarto dal cubito, e un altro quarto dal petto. Le quote di misura proporzionale le hanno anche le altre parti del corpo, e per mezzo di esse gli antichi pittori e scultori ottennero immense lodi.

Le membra dei templi, devono avere, con metodo simile, una perfetta corrispondenza e concordanza di misura nelle singole parti con tutta la somma della grandezza intera. Ugualmente è naturale che il centro del corpo sia l'ombelico; poiché se un individuo si collocasse supino con mani e piedi aperti, e si facesse centro nell'ombelico con un compasso delineando una circonferenza, le dita delle mani e dei piedi sarebbero tangenti a quella. E come si trova nel corpo lo schema della circonferenza, così si troverà in esso quello del quadrato. Infatti, misurando dal piano dove poggiano i

sunt quadratae. [4] Ergo si ita natura composuit corpus hominis, uti proportionibus membra ad summam figurationem eius respondeant, cum causa constituisse videntur antiqui, ut etiam in operum perfectionibus singulorum membrorum ad universam figurae speciem habeant commensus exactionem. Igitur cum in omnibus operibus ordines traderent, maxime in aedibus deorum, operum et laudes et culpae aeternae solent permanere. [5] Nec minus mensurarum rationes, quae in omnibus operibus videntur necessariae esse, ex corporis membris collegerunt, uti digitum, palmum, pedem, cubitum, et eas distribuerunt in perfectum numerum, quem Graeci teleon dicunt. Perfectum autem antiqui instituerunt numerum qui decem dicitur. (III, 1, 65)⁵⁹

pie di alla cima del capo, e riportando la stessa misura alle mani aperte, si troverà la stessa lunghezza, come avviene nel quadrato squadrato.

Dunque, se la natura ha composto in tal modo il corpo dell'uomo, che le membra singole corrispondano in proporzione alla intera somma figurata, sembra allora che gli antichi abbiano con buone ragioni fissato che nell'opera compiuta e perfetta deve esistere una esatta corrispondenza delle singole membra con la visione intera dell'opera. E fecero anche di più [gli antichi]; i calcoli delle misure che in ogni opera pare siano necessari, li hanno raccolti dalle membra del corpo, per esempio, il dito, il palmo, il piede, il cubito, e li hanno distribuiti in un numero perfetto che i Greci chiamano τέλειον. Gli antichi hanno stabilito che il numero perfetto sia il dieci, perché è stato trovato dal numero delle dita della mano.⁶⁰

Vitruvio ha elencato le caratteristiche che rendono *bene figuratus* un *homo*. Dalla *quadratio* di Varrone possiamo dedurre i calcoli alla base del processo, ossia che il corpo scolpito doveva essere costruito su 4 quadrazioni geometriche centrali, 2 chiastiche e 2 omologhe. Ma Vitruvio ci lascia intuire che Policleto sia andato ben oltre, che abbia “spezzato” in parti più piccole questa rigida “gabbia” e l’abbia “frastagliata” tra le membra del corpo, in modo tale che tutto potesse risultare più organico e armonico. Innanzitutto, il corpo umano poteva essere inscritto nelle due forme *perfette* dell’universo, simboli rispettivamente del cosmo e della terra: il cerchio (con centro all’ombelico) e il quadrato. Infatti, l’altezza dell’uomo, dai piedi alla parte più alta del capo, così come la sua

⁵⁹ Ed. F. Krohn, Lipsiae, B.G. Teubner, 1912.

⁶⁰ *Vitruvius de srchitectura* (dai libri I-VII), rec. trad. S. Ferri, Roma, 1960, in Arias, 1964.

“larghezza”, con mani e braccia distese, dovevano essere pari al lato di tale quadrato. Come già accennato, non esisteva una sola unità di misura nel canone, ma diversi moduli, corrispondenti a “sezioni” di membra umane: se si applicava il modulo “viso”, (inteso dal mento alla radice dei capelli) la scultura doveva essere divisibile in dieci parti uguali (la testa, in termini frazionari, doveva essere $1/10$ del corpo); se si prendeva come unità di misura la “testa”(quindi fino alla sommità del cranio), il rapporto numerico si alzava a $1/8$, poi $1/6$ intendendo come modulo la sezione compresa tra il *summus pectus* (clavicole) e le radici dei capelli, e così via. Il piede è uguale a $1/6$ del corpo, e si può ottenere un’esatta divisione della figura umana in 4 parti (cubiti) prendendo come unità di misura lo spazio tra “metà petto” e il vertice della testa. È come se dal nucleo originario di 4 quadrazioni geometriche, che corrispondono alla costruzione del tronco centrale, si diramassero altre possibilità proporzionali verso le “periferie” di braccia e gambe, in cui il sistema sembra chiudersi e non voler aprire altre vie centrifughe. Infatti, anche Vitruvio non si sofferma particolarmente sulla descrizione degli arti, se non ribadendo quanto già letto in precedenza, l’importanza del modulo delle dita, data la loro numerica corrispondenza con il dieci. Le parole di Vitruvio costituirono per secoli il necessario punto di partenza per ogni riflessione sulla proporzione e sul suo rapporto con le forme architettoniche, in particolar modo in epoca Rinascimentale. Sopravvissuto all’oblio dell’epoca medievale grazie a poche copie e prive di illustrazioni, il testo del *De Architectura* fu attraversato da nuova popolarità nel XV secolo grazie a personalità come Lorenzo Ghiberti, Leon Battista Alberti, Raffaello e Francesco di Giorgio Martini. Tanti artisti rinascimentali tentarono di dare un’illustrazione allo schema vitruviano: e la più celebre, nonché la meglio riuscita, è quella di Leonardo da Vinci, “l’Uomo Vitruviano” (Fig. 2.1), che seppe imporsi su quelle di Cesare Cesariano (Fig. 2.2) e di Francesco di Giorgio Martini (Fig. 2.3), la cui prima traduzione in volgare del trattato vitruviano permise a Leonardo l’accesso ai suoi latini contenuti, lui che era *omo senza lettere*, come amava definirsi. E due testi esplicativi, che possiamo considerare come parafrasi volgari dello scritto Vitruviano, fanno da cornice al disegno:

Vetruvio, architetto, mette nella sua opera d'architettura, chelle misure dell'omo sono dalla natura disstribuite in quessto modo cioè che 4 diti fa 1 palmo, et 4 palmi fa 1 pie, 6 palmi fa un chubito, 4 cubiti fa 1 homo, he 4 chubiti fa 1 passo, he 24 palmi fa 1 homo ec queste misure son ne' sua edifiti. Settu apri tanto le gambe chettu chali da chapo 1/14 di tua altez(z)a e apri e alza tanto le bracia che cholle lunge dita tu tochi la linia della somita del chapo, sappi che 'l cietro delle stremita delle aperte membra fia il bellicho. Ello spatio chessi truova infralle gambe fia triangolo equilatero.

E poi:

Tanto apre l'omo nele braccia, quanto ella sua altezza.

Dal nasscimento de chapegli al fine di sotto del mento è il decimo dell'altez(z)a del(l)'uomo. Dal di sotto del mento alla som(m)ità del chapo he l'octavo dell'altez(z)a dell'omo. Dal di sopra del petto alla som(m)ità del chapo fia il sexto dell'omo. Dal di sopra del petto al nasscimento de chapegli fia la settima parte di tutto l'omo. Dalle tette al di sopra del chapo fia la quarta parte dell'omo. La mag(g)iore larg(h)ez(z)a delle spalli chontiene insé [la oct] la quarta parte dell'omo. Dal gomito alla punta della mano fia la quarta parte dell'omo, da esso gomito al termine della isspalla fia la octava parte d'esso omo; tutta la mano fia la decima parte dell'omo. Il membro virile nasscie nel mez(z)o dell'omo. Il piè fia la sectima parte dell'omo. Dal di sotto del piè al di sotto del ginochio fia la quarta parte dell'omo. Dal di sotto del ginochio al nasscime(n)to del membro fia la quarta parte dell'omo. Le parti chessi truovano infra il mento e 'l naso e 'l nasscimento de chapegli e quel de cigli ciasscuno spatio perse essimile alloreche è 'l terzo del volto.⁶¹

L'esplicita citazione di Vitruvio, così come il titolo stesso di *uomo vitruviano* sono potenzialmente fuorvianti: quello vitruviano è solo il punto di partenza di Leonardo, il quale giunge poi a nuove conclusioni ed elaborazioni formali, in particolar modo nella definizione del moduli, per esempio del piede, che in Vitruvio corrisponde a 4 palmi ($\frac{1}{4}$ dell'uomo), ma per Leonardo è la "sectima parte dell'omo", delineando quindi, tramite un modulo più piccolo, una figura leggermente più slanciata. Approfondi e ampliò le teorizzazioni policletee-vitruviane sulla scorta di una grandissima indagine *dal vero* dell'anatomia dei corpi umani.

Questo piccolo *off topic* fa ben capire come il canone di Policleto sia stato a dir poco fondamentale non solo nella scultura classica, ma anche e soprattutto nell'arte rinascimentale, i cui artisti, con archeologica meticolosità, si facevano ricercatori di classicità e bellezza, ricercandone i germi nelle tracce lasciate degli antichi, sottoforma di testi o di oggetti. Esso non è sopravvissuto in veste di trattato, certo, ma le sue dottrine continuarono a vivere e riecheggiare nei secoli, di artista in artista, di architetto in architetto e di scultore in scultore.

⁶¹ Testo tratto da Lugli E., 2019.

2.4 Cenni di tecnica scultorea in Plutarco?

L'ultima delle fonti qui analizzate, nonché la seconda e ultima delle uniche fonti dirette del Canone, proviene da Plutarco⁶²:

(F) ἔστι χαλεπώτατον αὐτῶν τὸ ἔργον, οἷς ἂν εἰς ἄνυχα ὁ πηλὸς ἀφίκηται.

Estremamente difficile è l'esecuzione di quelle opere nelle quali l'argilla giunga all'unghia (De profectib. in virt. 17)⁶³.

E così anche in *Quaestiones Convivales* II, 3, 2:

Così Policleteo ha detto che era difficilissima la lavorazione, qualora l'argilla giungesse all'unghia (χαλεπώτατον εἶναι τὸ ἔργον, ὅταν ἐν ὄνυχι ὁ πηλὸς γένηται).⁶⁴

“La lavorazione è difficilissima qualora l'argilla giunga all'unghia”. Il significato di questa frase è abbastanza controverso, e le interpretazioni al riguardo risultano tra loro contrastanti. Si è spesso ribadito il carattere puramente antropometrico del *Canone*, fatto mai messo in discussione da nessuno studioso, ma a prima vista le parole riportate da Plutarco fanno pensare ad un'eccezione: ci si interroga, principalmente, se il riferimento alla lavorazione dell'argilla sia da intendere in senso tecnico o metaforico. Infatti, quel breve estratto del *Canone* divenne diffusamente una sorta di detto, un motto tra gli antichi, che doveva pressappoco corrispondere al nostro “a pennello”: pensiamo all'espressione latina che ne derivò, *ad unguem*, usata anche da Orazio (Sat. 1,5,32), *ad unguem factus homo* “uomo plasmato alla perfezione”. E probabilmente era questa la stessa accezione con cui Plutarco volle citare tale espressione. Nel *De profectibus in virtute*, egli sottolinea l'inammissibilità dell'*errore* nel cammino verso la virtù, nemmeno il più piccolo, neppure il più lieve o banale: nulla poteva essere lasciato a caso e ogni singola azione doveva essere ponderata “a filo di piombo” (στάθμη). Per cui la strada verso la virtù doveva essere perfettamente razionale, ponderata, senza errori: un percorso lavorato “fino all'unghia” appunto. Per quanto sia chiaro il significato dell'espressione, che rimanda sempre ad un contesto semantico di “perfezione”, resta tuttavia oscura la scelta della veste linguistica, in particolar modo l'originario valore di “unghia”. Secondo una prima

⁶² Sia il *De profectibus in virtute* che le *Quaestiones Convivales* sono opere contenute nei *Moralia*.

⁶³ *Plutarchus Moralia*, ed. G.N. Bernardakis, Lipsiae, 1888.
Trad. personale.

⁶⁴ *Plutarchus Moralia*, ed. G.N. Bernardakis, Lipsiae, 1888.
Trad. personale.

ipotesi, questa dovrebbe alludere all'unghia del pollice con cui gli scultori erano soliti accarezzare e sondare la superficie di una scultura per verificare la rifinitura finale del lavoro, per cui un'opera è perfetta se "all'unghia" non sono pervenute scanalature o imperfezioni. Ma una seconda posizione vuole attribuire quell'unghia non tanto alla mano dello scultore, quanto piuttosto a quella della scultura, anzi, alla mano del modello in argilla creato prima del getto in bronzo (il *pelos*, l'argilla di questo motto, più che all'anima della statua, dovrebbe essere riferibile al rivestimento applicato sullo strato di cera): "il lavoro è molto difficile quando l'argilla giunge all'unghia", ossia quando il lavoro sta per finire, quando si arriva a lavorare l'ultimo dettaglio, l'unghia appunto, in cui l'argilla giunge a una tiratura finissima. Probabilmente questa doveva essere l'accezione originaria dell'espressione policletea, mentre la prima ipotesi sarebbe più plausibilmente l'esito dell'interpretazione di commentatori antichi. Per quel poco che ci è dato sapere sul procedimento tecnico della scuola policletea, possiamo quindi dedurre che i criteri canonici investivano tanto la *facies* quanto il *processus*: più ci si allontanava dal *tronco quadrato*, più la costruzione e "progettazione" dello schema statuario si complicava, perché ci si avvicinava sempre più alle piccole grandezze delle periferie anatomiche, alle minime frazioni, ai "molti numeri", all' *irrazionalità*; allo stesso modo, la lavorazione tecnica si faceva sempre più difficile e richiedeva sempre più attenzione man mano che ci si avvicinava alla realizzazione di piccoli dettagli difficilmente controllabili. Solo una grande e attenta sensibilità per la perfezione può soffrire così tanto tali *difficoltà*: questo perché anche la lavorazione, seppur non analizzata nei minimi dettagli e anche se non approfondita nel trattato, era assodato dovesse anch'essa ambire alla perfezione.

Le fonti pervenute del *Canone* ritraggono, quindi, nella loro frammentarietà e lapidarietà, un quadro certo non completo o esaustivo del canone policleteo, ma comunque abbozzato nei suoi lineamenti principali. Tuttavia, l'analisi di queste porta a considerarle una preziosa risorsa non solo per un valore nozionistico o contenutistico, ma soprattutto come testimonianza dell'autorevolezza che le parole di Policleto esercitarono nei secoli, che seppero ispirare sia una cultura "alta", citate tanto da scultori e ingegneri, quanto da tecnici della parola e del pensiero razionale, sia una più "bassa", annoverate tra i detti e motti che caratterizzavano la *vulgaris locutio* della quotidianità.

3. L'*exemplum*: il *Doriforo*

Egli rinsaldò il ragionamento con l'opera, avendo creata una statua secondo i dettami del ragionamento, ed avendo poi chiamata la stessa natura, come appunto lo scritto, Canone.

Galen. de plac. Hipp. et Plat. 6,3 (162)⁶⁵

E vien lodata una statua, chiamata Canone di Policleto, la quale ha questo nome dal fatto di avere una perfetta simmetria di tutte le membra fra di loro.

Galen. de temperam. I, 9, p.566 (Kühn)⁶⁶

[...] Idem et doryphorum viriliter puerum. Fecit et quem canona artifices vocant lineamenta artis ex eo petentes veluti a lege quadam, solusque hominum artem ipsam fecisse artis opere iudicatur.

*Policleto realizzò anche il **Doriforo**, virilmente fanciullo. Fece anche quello che gli artisti sono soliti chiamare **Canone**, poiché da esso traggono i lineamenti d'arte da seguire, come da una legge. Si ritiene che solo lui, fra gli uomini, **sia riuscito a creare l'arte stessa con un'opera d'arte.***

Plin. Nat. Hist. 34, 55⁶⁷

Queste sono le uniche testimonianze letterarie esistenti riguardo al *Doriforo*, che bisognerà tenere presenti nella lettura del capitolo. Al momento, non è di particolare rilevanza chiarire se Policleto abbia scolpito il *Doriforo* a dimostrazione dell'applicazione concreta del *Canone*, o se, viceversa, abbia scritto il trattato a giustificazione del suo bronzo. Possiamo dire che il *Doriforo* è in ogni caso e a tutti gli effetti l'incarnazione per antonomasia del *Canone*. I principi canonici permeavano a tal punto le forme di questa statua, da essere stata consacrata alla fama postuma sotto il nome di "Canone", *come appunto lo scritto* e la natura teorica sottostante la sua composizione, e poco importa se sia il titolo datogli originariamente da Policleto stesso, come sostiene Galeno, o se invece sia un'attribuzione "di scuola", come emerge invece dalla testimonianza pliniana, l'unica insieme ad un'altra di Cicerone e di Quintiliano⁶⁸ che ci parla *a chiare lettere* di un "Doriforo" scolpito da

⁶⁵ Da Arias, 1964.

⁶⁶ Da Arias, 1964.

⁶⁷ Ed. Jan Mayhoff, Lipsiae, 1897, V vol.
Trad. personale.

⁶⁸ Cic. Brut. 86, 296 et Quint. Inst. Orat. V, 12, 21.

Policleto. Secondo le parole del filologo Bizantino Giovanni Tzetzes (1110-1180 d.C.), Policleto non solo avrebbe scolpito un *Canone*, ma ne avrebbe anche dipinto uno assunto poi a modello di canone pittorico⁶⁹, notizia ovviamente falsa, derivata dall'abitudine greca di accostare i pittori agli scultori. Per cui, nonostante l'assenza di una limpida esaustività testuale circa l'esposizione della teoria canonica, possiamo disporre tuttavia di una discreta conoscenza dell'*exemplum* pratico del canone, la statua del Doriforo appunto. Purtroppo, ci troviamo ancora costretti a parlare di una conoscenza "discreta", e non per penuria di informazioni o per particolari lacune della statua, ma questa volta per il problema opposto, per un eccesso di testimonianze, per le innumerevoli copie che in età romana sono state realizzate di tale opera, tra le più replicate nella storia, a ulteriore prova e conferma dell'estremo successo di Policleto nei secoli. Distrarci tra tutte queste sculture, compararle tra di loro per risalire e intuire la forma più prossima all'originale perduto, l'archetipo, e quindi la forma più prossima al *Canone* per eccellenza, richiede un approccio e una sensibilità ancora una volta filologici, richiede gli stessi criteri meccanico-probabilistici che portano gli studiosi dei testi a comparare manoscritti e a correggerli fino a risalire all'aspetto originario del testo. Nessuno è ancora mai riuscito a dedurre il canone dalla molteplicità espressiva dei vari Dorifori, molto spesso copie di copie che solo raramente venivano realizzate direttamente dall'originale, e a rintracciarne i termini numerici comuni, e la difficoltà nel risalire alla *formula* scultorea primigenia è aggravata dalla diversa natura materiale delle copie in questione, la cui traduzione marmorea potrebbe aver alterato l'originaria architettura bronzea, ostacolando un'esatta resa delle proporzioni originali. Le copie venivano, certo, realizzate con la tecnica del riporto dei punti, ma la precisione di questo procedimento cedeva talvolta al gusto dei contemporanei, a cui esso veniva adattato. Ma, per quanto possano essere tutte copie, ognuna è come se potesse vantare propria autonomia e unicità. Sono tutte molto simili, *paene ad unum exemplum* avrebbe detto Plinio, e allo stesso tempo estremamente diverse le une dalle altre. E questo è sicuramente esito e conseguenza del canone stesso: questo risultato conferma l'irreplicabilità del canone policleteo, conferma la voluta irregolarità di questo schema proporzionale e il rifiuto di sistemi che mancassero di verità naturale. Il canone è uno schema che, pur con intenti replicatori, lascia sempre intravedere la mano e la personale esperienza visiva di ciascuno scultore. Ma ciò costituisce, al contempo, il più grande ostacolo per chi ambisca a individuare le esatte formule proporzionali.

Nel procedere con l'analisi dell'opera del Doriforo, intesa nella forma più prossima a quella originaria, ci serviremo di una ricostruzione fatta dall'Università di Monaco di Baviera (Fig. 3.2)⁷⁰,

⁶⁹ Chil. VIII, vv. 319 ss.

⁷⁰ Ricostruzione sulla base del torso Portualès di Berlino e della statua di Napoli (Franciosi, 2013, p.15; Berger, 1992).

in quanto ci interesserà, come primo passo, evidenziare l'aspetto prettamente teorico della realizzazione e individuare quanto, delle testimonianze del canone letterario, si possa rinvenire nelle forme del presunto Doriforo. Tale ricostruzione si fonda assiomaticamente sull'identificazione "filologica" dei testi, frutto della scuola tedesca di metà ottocento, proposta da Karl Friederichs nel 1863, che per primo riconobbe, in quella che è tutt'ora considerata la copia migliore, il *Doriforo pompeiano* (Fig. 3.1), rinvenuta nel 1797 nella Palestra Sannitica di Pompei, quella statua di Policleto di cui tanto parlavano le fonti greche e latine, quel "Doriforo" di Cicerone, Plinio e Quintiliano. L'impostazione iconografica replica infatti quella della scultura napoletana, e "conferma" l'aggiunta dell'asta nella mano sinistra, operata dalla scultore genovese Angelo Solari nel corso del restauro del 1809-1817, e che trovò l'approvazione dello stesso Friederichs. Si tratta di un'identificazione che nessuno studioso, né archeologo, né filologo, ha mai messo in dubbio, (basti pensare come oggi sia universalmente riconosciuta come *Doriforo*, "portatore di lancia"), ad eccezione di Vincenzo Franciosi, che in studi recenti ha avanzato proposte di una nuova ricostruzione e diversa identificazione.

Ma questa questione verrà approfondita successivamente, in una parentesi più ampia e dettagliata dedicata alle copie del Doriforo.

3.1 Analisi dell'opera

Voler analizzare il Doriforo significa dover attuare un'analisi mutila del profilo più prettamente anagrafico, in quanto non disponiamo dell' originale, ma di tante copie, circa una trentina. Ciò che si può dire in merito, è che Policletò scolpì certamente tale statua in bronzo deliaco, la pregiata lega che egli sembrò preferire a quella eginetana, verso la metà del V secolo, in contesto peloponnesiaco⁷¹. Ma al di fuori di tali labili coordinate spazio-temporali, tutto ciò che si può dire dello stile sarà desunto da quanto descritto dalle fonti e dalle sue stesse forme.

Non è chiaro il contesto di realizzazione, ma dalle interpretazioni iconografiche più autorevoli, e come vedremo, anche dai contesti di rinvenimento delle copie, l'opera doveva appartenere ad un ambiente "sportivo" santuarioale, nella cui postura e fisionomia viene individuato un Achille con la lancia, secondo l'ipotesi di Hauser del 1909 (Franciosi, 2013, p.8).

Ma a prescindere dall'esattezza o meno di tale ipotesi iconografica, ciò che emerge subito, e che è bene sottolineare, al primo sguardo, è che si tratta di una scelta rappresentativa che coincide con quanto indicato dalle fonti: il soggetto è un uomo nel fiore della giovinezza. Se un atleta, un eroe o una divinità, non importa definirlo: è l'incarnazione, in ogni caso, in fattezze umane, di uno *stato* di perfezione. La posa è infatti prettamente statica, traccia dell'eredità con la grande tradizione dorica a cui lo scultore apparteneva, e l'interazione con lo spazio circostante è ridotta al minimo, appena accennata dall'anca destra sollevata, il braccio sinistro alzato, il braccio destro non perfettamente aderente al corpo, a differenza dei *kouroi* del secolo precedente, e le gambe divaricate, nonché la sinistra leggermente piegata, e il volto orientato verso destra. La statua è stante, eppure questi leggeri movimenti e "spostamenti" delle membra dal blocco centrale di marmo, conferiscono come l'impressione di imprimere un movimento, un attimo di "transito" nel corso di una camminata o marcia, suggerita dal leggero avanzare della gamba sinistra, piegata ad accennare un futuro passo: nonostante non si possa ancora parlare di una statua in pieno movimento, ma di uno stato "assoluto" tra stasi e azione, certa è comunque l'impressione di una maggiore leggerezza e naturalezza nella postura statica della scultura. Sempre di tradizione peloponnesiaca è inoltre la resa vigorosa e solida del corpo: se si osserva attentamente il doriforo pompeiano, notiamo l'estrema solidità delle sue forme, la loro compattezza e la forza con cui esse si impongono nello spazio. Una forza che ha perso la graficità arcaica e che si rivela, questa volta, tramite membra certo più naturali, morbide, levigate e "indipendenti" nello sguardo complessivo, ma che, senza mai cedere alla geometricità, preservano quell'arcaica *gravitas* della tipica muscolatura dorica e la sua severità eroica.

⁷¹ Cfr. Mattusch, 1996.

Tutto, nell'analisi iconografica e anatomica, corrisponde a quello che le testimonianze antiche riportavano al riguardo: la *facies* vigorosa del Doriforo conferma quell' *aptum vel militiae vel palestra* quintiliano (Inst. Orat. V, 12, 21), così come anche i suoi *decor* e *diligentia*, e in essa è rintracciabile il *viriliter puer* con cui Plinio descriveva un certo Doriforo di Policleto, e la maggiore adesione al vero che secondo Cicerone contraddistingueva Policleto dai suoi predecessori. È palese, nel Doriforo, la piena materializzazione della *forma umana* per eccellenza. Ma soprattutto, vi ritroviamo tutte le informazioni "canoniche" trattate nel capitolo precedente.

Sono riscontrabili *in primis* le tanto citate "armonia" e "simmetria" delle forme che dovevano caratterizzare l'estremo equilibrio della statua canonica. Ma osservando l'*exemplum* comprendiamo ulteriormente e più approfonditamente il vero significato di "simmetria": non si tratta di semplice corrispondenza tra le membra, d'altronde è possibile parlare di simmetria anche per le statue egizie e quelle della grecoità arcaica, impostate su una rigida simmetria assiale, ma in questo caso, si comprende come "simmetria" nel lessico policleteo non sia solo in senso etimologico, intimamente quindi legata alla commensurabilità numerica di grandezze omogenee, esprimibile tramite un sottomultiplo comune, un numero razionale, *ergo* frazionabile⁷², ma come soprattutto significhi creare una figura per simmetria non assiale, bensì *inversa* o *incrociata*. E questa simmetria è ciò su cui si costruisce la già citata *ponderazione*, o struttura *chiastica*. Tale tipologia simmetrica si fonda sull'impostare la figura da rappresentare su due assi che si incrociano in un centro di simmetria corrispondente pressappoco all'ombelico: su una di queste due assi si costruiscono le masse "in tensione", sull'altra quelle "rilassate", andando così a definire uno schema a χ , a *chi*. E il doriforo è il più importante, se non il più eccelso esempio di *chiasmo*: ogni arto superiore corrisponde *inversamente* a quello inferiore, al braccio sinistro teso corrisponde la gamba destra tesa, e viceversa alla gamba sinistra rilassata equivale il braccio destro adagiato sul corpo. E come gli arti, così anche il resto del corpo viene modellato in corrispondenza di questo schema: tutte le forze diverse che insistono nelle membra umane, anche quando queste non sono in movimento apparente, vengono dosate e contrapposte in uno stato di equilibrio di pesi definito appunto *ponderazione*. Il chiasmo è lo schema, la ponderazione è il ritmo, è l'armonia che regola la staticità dei diversi pesi, nonché la traduzione e la resa fisica e concreta del progetto chiastico, rendendolo più naturale e in qualche modo nascondendone la rigidità progettuale. Tramite infatti la postura statuaria dell'*hanchement*, "ancheggiamento", che diverrà poi tratto tipico del gotico francese, e il suo far poggiare e "insistere su una sola gamba" la scultura, come già letto nella testimonianza pliniana, Policleto è riuscito a

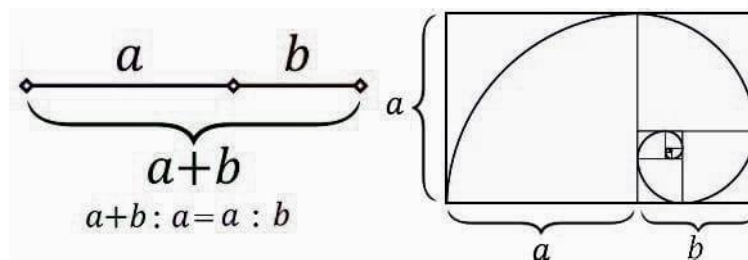
⁷² Ne parla Euclide, nell'*incipit* del decimo libro dei suoi "Elementi": "Commensurabili (συμμετρα) si chiamano le grandezze che sono misurate da una stessa misura, incommensurabili (ασυμμετρα) quelle grandezze, delle quali non si trova alcuna misura comune" (Castellani, 2000, p.17).

bilanciare perfettamente ogni singola parte del corpo del Doriforo: la figura è suddivisa in direzioni di movimento, la gamba destra sostiene il peso del corpo, determinando così l'innalzamento dell'anca corrispondente; e dall'altra parte, dal momento che la gamba sinistra non è portante, essa si abbassa e si piega, tirando giù con il proprio peso anche l'anca sinistra.

Questa particolare posizione dell'anca, spostata verso l'esterno, delle gambe e dei piedi, il cui sinistro tocca terra solo con le dita, permettono che tutto il peso del corpo si possa scaricare sulla stretta piattaforma del piede destro. Allo stesso modo, vengono bilanciati e conformati a questa postura anche gli arti superiori, i quali "chiudono" il busto e l'intera figura in perfetto equilibrio: le spalle sono abbassate da sinistra a destra, risultando così inclinate verso i fianchi, e il lato dei rialzato dei fianchi corrisponde ad una spalla abbassata e viceversa. E alla fine, il volto di Achille è girato verso destra, a compensazione dell'abbassamento della spalla destra.

E proprio nel volto ritroviamo la dimensione numerica delle testimonianze letterarie. Se si sottopone il Doriforo ad attenta analisi e misurazione, si ritrovano esattamente le misure vitruviane: la testa è l'unità di misura della costruzione anatomica, corrispondente a 1/8 dell'altezza, 3/8 del busto e 4/8 delle gambe, e anche il piede risulta essere perfettamente la sesta parte dell'altezza del corpo, e così via. Ma soprattutto, il Doriforo spiega esemplarmente la *quadratio* varroniana, in ogni sua accezione interpretativa. Che significhi *perfezione* o *armonia*, o che alluda invece a una struttura costruita per "quadrati", la statua canonica dimostra di poterne incarnare entrambi gli aspetti. Dell'armonia compositiva della scultura, si è già trattato. Adesso vedremo invece in cosa consiste la sua struttura "quadrata".

Il Doriforo non è semplicemente inscritto in un semplice quadrilatero, ma in uno ben preciso, il rettangolo aureo (Fig. 3.3), le cui proporzioni corrispondono, infatti, alla sezione aurea⁷³. L'assioma filosofico della sezione aurea, o rapporto aureo, fu postulato prima da Pitagora, e poi definito nel termine numerico del numero irrazionale 1,6180339887... da Euclide, associato al concetto di incommensurabilità. Quest'ultimo riuscì ad ottenere tale cifra individuando quella sezione di un segmento che fosse medio proporzionale tra l'intero segmento e la parte rimanente:



⁷³ La bibliografia di riferimento per la seguente sezione è:
 Eco, 2012.
 Odifreddi, 2012.
 Livio, 2002.

Questa è la formula grafico-matematica del rapporto aureo, tramite questa equazione è ricavabile la costante matematica 1,62. E il rettangolo aureo è il rettangolo costruito su questa speciale costante matematica⁷⁴ (indicata con la lettera ϕ), su questo numero irrazionale che viene trasformato in linee e proporzioni che vanno a costituire, appunto, la famosa sezione aurea.

*L'aureola che i Pitagorici misero su questo rettangolo, e sulle sue proporzioni, ha motivazioni estetiche: la forma che si ottiene è particolarmente piacevole ed equilibrata, non essendo né troppo simmetrica, come quella di un quadrato, né troppo asimmetrica, come quella di una strisciolina molto allungata. Questa forma divenne nei secoli l'ideale della proporzione artistica, dal Partenone di Fidia al Modulor di Le Corbusier, passando per la Flagellazione di Cristo di Piero della Francesca.*⁷⁵

Le proprietà geometriche di ϕ sono state ritrovate costantemente in svariati contesti, d'altronde non è l'unica costante matematica esistente, ma rispetto alle altre è l'unica a conferire armonia a qualsiasi cosa ne segua le proporzioni: che sia in natura, nelle galassie, nelle opere d'arte o nelle forme degli strumenti musicali, come quelle del violino, non c'è elemento in cui essa si nasconda, che non imprima nella nostra mente un senso di armonia e perfezione, Doriforo compreso.

⁷⁴ “Un rettangolo i cui lati sono in proporzione aurea è detto *rettangolo aureo*. A partire da un segmento AB , esso si costruisce in questo modo: si costruisce innanzitutto il quadrato $ABCD$, prolungando il lato AB , per esempio dalla parte di B ; con centro in M , punto medio di AB , si traccia quindi un arco di raggio MC che interseca il prolungamento di AB in un punto E . Il rettangolo $AEFD$, di lati AE ed EF , è un rettangolo aureo. Risultano aurei anche il rettangolo $BEFC$ e il rettangolo ottenuto togliendo dal rettangolo $BEFC$ un quadrato di lato CF . Poiché ogni rettangolo ottenuto da un rettangolo aureo togliendo il quadrato costruito sul lato minore è ancora un rettangolo aureo, iterando il processo si ottiene una successione di punti posti su una curva detta *spirale aurea*, che è una particolare *spirale logaritmica*”, fonte Treccani.

⁷⁵ Odifreddi, 2012

3.2 Il problema delle copie: Franciosi e le nuove proposte

Come già anticipato, affrontare il problema delle copie del Doriforo è decisamente essenziale per la sua identificazione, in quanto ne risulta imprescindibile. L'associazione *Doriforo-Canone* è rimasta indiscussa per secoli e non costituisce altro che l'eredità della tradizione antica e dell'entusiastico fervore con cui è stata accolta dai moderni. Ma non bisogna dimenticare la natura assiomatica di tale equazione: l'identificazione del *Doriforo* con il *Canone* Policleteo di cui parlano le fonti, e a sua volta l'identificazione di questo *Doriforo* "letterario" con la copia pompeiana, per quanto si siano ormai imposte negli studi artistici e nella manualistica scolastica, costituiscono semplicemente le "etichette" di ipotesi, basate sia sul motivo iconografico, di antica classificazione storico-artistica⁷⁶, sia sulle informazioni desunte dalle fonti, ossia un'identificazione conferita o da Policleto in persona (come lascia intuire Galeno) o dai successori (Plinio) (Papini, 2018, p.22).

Come già detto, la nascita di tale ipotesi è datata al 1863, quando Friedrichs (1863) riconobbe il *Doriforo* delle fonti in una statua marmorea proveniente dal Museo di Napoli, inizialmente ritenuta originaria da Ercolano⁷⁷. Tale identificazione è avvenuta non sulla base di un'analisi autoptica diretta sul *Doriforo* Pompeiano, ma su un calco di gesso giunto a Berlino lo stesso anno, in cui vi riconobbe altre tre statue, due conservate alla Galleria degli Uffizi a Firenze (Fig. 3.4 e 3.5) e una ai Musei Vaticani, esposta nel Braccio Nuovo (Fig. 3,6), nonché due teste, una a Roma e un'erma a Napoli (Fig. 3.7 e 3.8). Questa proposta interpretativa riscosse talmente tanto successo da perdere presto la propria natura ipotetica, assumendo la credibilità e l'imperatività di verità scientifica. Tra i contemporanei, una soltanto fu infatti la voce discordante, quella di Eugen Petersen, il quale individuò un'incongruenza tra il *viriliter puer* di Plinio e la "figura erculea" (Franciosi, 2013, p.12) del *Doriforo*.

Questo ci dice come l'analisi filologica dei testi abbia da sempre costituito, oggi come nel 1863, il vero punto di riferimento per l'analisi interpretativa e il riconoscimento iconografico del *Doriforo-Canone*: le diverse ipotesi sull'identificazione della statua policletea dipendono da rispettive diverse tendenze interpretative dei testi antichi. E proprio dall'individuazione di un'incongruenza testuale si muovono le nuove proposte di Vincenzo Franciosi (2003).

⁷⁶ L'identificazione di Friederichs sembrava, infatti, essere confermata, nella *facies* iconografica, dal *Doriforo* di una stele funeraria proveniente da Argo (Fig. 3.13), anche se in realtà sarebbe databile ad un secolo precedente all'attività di Policleto.

⁷⁷ Una decina di anni dopo, Heinrich Heydemann ne dimostrò la provenienza pompeiana sulla base dei diari di scavo del 1797.

Queste sono costruite analizzando e confrontando parallelamente il Doriforo Pompeiano e il relativo passo Pliniano, con un'altra copia del Doriforo, quella di Messene (replica marmorea di età Augustea), di cui invece narra Pausania. Quest'ultimo racconta infatti (in IV, 32,1) di aver visto, nel corso di una sua visita al ginnasio di Messene, tre statue raffiguranti Ermes, Eracle e Teseo, cosa poi effettivamente confermata dalla corrispondenza con i dati archeologici di quanto rinvenuto nello scavo di Pètros Thèmelis: furono portate alla luce, infatti, una statua di Ermes, una di Eracle e una terza, il Doriforo di Messene appunto. Pertanto il passo di Pausania porterebbe a interpretare tale opera non tanto come un Achille con lancia, come prevedevano le ipotesi iconografiche di Hauser del 1909, ma come Teseo, armato di spada nella destra e scudo nella sinistra, secondo gli attributi tipici dell'eroe attico. Ma soprattutto l'ipotesi di Teseo in un ginnasio sarebbe più plausibile di un Achille, in virtù delle prove iniziatiche dell'eroe ateniese che ben si abbiano ai rituali di "transizione" efebici a cui erano devoluti i ginnasi⁷⁸. Pertanto, tale interpretazione porterebbe a rileggere non solo il caso specifico della statua di Messene, ma il "tipo" del Doriforo in generale, quello pompeiano compreso, rinvenuto anch'esso, non a caso, in un ginnasio, nella Palestra Sannitica di Pompei.

Tale presupposto porterebbe a una totale rottura con la tradizione precedente, nonché a una totale rilettura delle testimonianze "canoniche", in particolar modo quella Pliniana citata a inizio capitolo⁷⁹. La rilettura avanzata da Franciosi, e ripresa da Pucci (2003, p.43), non legge un nesso particolarmente vincolante tra il "Doriforo virilmente fanciullo" e il "Canone" della frase successiva: i *liniamenta artis* che gli scultori assunsero a canone e individuati in una statua realizzata da Policlete non avrebbero nulla a che fare col Doriforo, ma con un'altra statua (*fecit et* è infatti tradito in tutti codici pliniani, mentre se Plinio avesse scritto *fecit eum* sarebbe stato inequivocabile il riferimento al Doriforo). Galeno non dice esplicitamente quale statua costituisse tale Canone, e così nemmeno Quintiliano, che si sarebbe limitato semplicemente a sottolineare come il Doriforo fosse stato

⁷⁸ L'identificazione con Achille si basava sui racconti Pliniani ((Nat. hist. XXXIV, 18), il quale testimoniava nei ginnasi la presenza di statue di giovani con asta, chiamate proprio "achillee").

⁷⁹ Qui il passo intero:

Polyclitus Sicyonius, Hagedadae discipulus, diadumenum fecit molliter iuvenem, mcentum talentis nobi/itatum, idem et doryphorum viri/iter puerum. Fecit et quem canona artifices vocant liniamenta artis ex eo petentes veluti a lege quadam, solusque hominum artem ipsam fecisse artis opere iudicatur. Fecit et destringentem se et nudum tela incessentem duosque pueros item nudos, talis ludentes, qui vocantur astragalizontes et sunt in Titi imperatoris atrio - hoc opere nullum absolutius plerique iudicant; item Mercurium, qui fuit Lysimacheae, Herculem, qui Romae, hagedera arma sumentem, Artemona, qui periphoretos appellatus est. Hic consummasse hanc scientiam iudicatur et toreuticen sic erudisse, ut Phidias aperuisse. Proprium eius est, uno crure ut insisterent signa excogitasse, quadrata tamen esse ea ait varro et paene ad exemplum. (Nat. Hist. 34, 55).

secolarmente preso a modello di bellezza ideale. Nessuna fonte, secondo questa corrente interpretativa, si farebbe portavoce di un' inequivocabile associazione Doriforo-Canone.

Alla luce di queste riflessioni, la statua napoletana non sarebbe certamente un *Doriforo*, un portatore di lancia: la posizione delle dita e le tracce di ossidazione rinvenute lungo l'avambraccio, lascerebbero pensare che la statua reggesse uno scudo metallico nella mano sinistra, e una spada nella destra (Fig.3.9), proprio come un Teseo. Moreno⁸⁰ invece continuerebbe a vederci un *Doriforo*, sempre con uno scudo nella sinistra, ma questa volta unito ad un *antilabè*, un giavellotto, e con una spada rinfoderata (Fig. 3.10).

Ma l'esclusione del Doriforo come Canone porta inevitabilmente a ricercare un altro "candidato", l'altra statua a cui alluderebbe Plinio, la vera statua-Canone. E sempre Franciosi, ha proposto l'*Efebo Westmacott* (Fig. 3.11), ma ciò "non porta a conclusioni più realistiche degli innumerevoli esperimenti che si sono succeduti nel tempo per decifrare l'insolito gesto del giovane a Londra" (Moreno, 2004).

E in questa intricata rete di ipotesi e interpretazioni, c'è anche chi, come Pucci (2013, p.50), è del parere di non ricercare necessariamente una statua dietro le parole pliniane *fecit et quem canona artifices vocant lineamenta artis ex eo petentes veluti a lege quadam*: il canone non corrisponderebbe ad un soggetto ben definito, non costituirebbe altro che il semplice *émmetros akribos*, "l'uomo accuratamente proporzionato"⁸¹, un modello su cui gli artisti potessero ritrovare e misurare i *liniamenta*, ossia le giuste proporzioni.

Ad ogni modo, tutte queste nuove interpretazioni non vanno a contrastare o a contraddire quanto analizzato nelle pagine precedenti: che sia o no la statua Canonica delle fonti, o che sia un Teseo piuttosto che un Achille, il Doriforo (o qualunque sia l'arma da lui sorretta) costituisce inequivocabilmente un mirabile esempio di applicazione "canonica": forse poteva non essere il "modello" per eccellenza, ma certamente la sua composizione rispecchia appieno i principi che abbiamo trovato esposti nelle testimonianze del trattato.

⁸⁰ Moreno, 2004.

⁸¹ Luc. *De Salt.* 75.

3.3 Un salto nella contemporaneità: Il Doriforo di Stabiae

Premesse

La vicenda cronachistica che segue, ha come oggetto l'esportazione illecita di una preziosa copia del Doriforo, quello di *Stabiae*, attualmente esposta al Minneapolis Institute of Art di Minneapolis, per cui l'Italia, nello specifico la Procura della Repubblica di Torre Annunziata, ha avanzato all'Autorità Giudiziaria degli Stati Uniti d'America, in data 18/01/2022, una richiesta di rogatoria internazionale finalizzata a ottenerne la restituzione, in quanto di illecita provenienza, essendo stato trafugato nella zona di Castellammare di Stabia.

La decisione di dedicare spazio a questo tema deriva non soltanto dall'eccezionalità dell'evento e dalla sua imminente attualità, ma soprattutto dalla volontà di far luce sulle recentissime novità legislative circa la tutela dei beni culturali, che vanno a integrare il decreto legislativo 22 gennaio 2004, n.42.

Infatti, la legge nr. 22 del 9 marzo 2022 ha introdotto nel libro II del codice penale il Titolo VIII *bis* (*Dei delitti contro il patrimonio culturale*). Volta a inasprire le norme penali a tutela del patrimonio storico-artistico, tramite i suoi sette articoli essa introduce sei nuove fattispecie di reato, il furto di beni culturali (518-*bis*), l'appropriazione indebita di beni culturali (518-*ter*), la ricettazione di beni culturali (518-*quater*), l'impiego di beni culturali provenienti da delitto (518-*quinqüies*), riciclaggio di beni culturali (518-*sexies*) e l'autoriciclaggio di beni culturali (518-*septies*). L'innovazione della riforma non risiede quindi nell'introduzione di inedite soluzioni penali, ma nella specializzazione della tutela e della minaccia edittale, che prevede pertanto un incremento del trattamento sanzionatorio quando il fatto riguarda beni culturali.

Tale legge si iscrive, infatti, all'interno di un processo e un progetto più ampio e generale di codificazione delle norme penali poste a tutela del patrimonio culturale⁸², entro cui troviamo inserita anche la legge di ratifica della Convenzione di Nicosia (legge nr.6 del 21 gennaio 2022), ossia la Convenzione del Consiglio d'Europa sulle infrazioni relative ai beni culturali, adottata a Nicosia il 19 maggio 2017, a sostituzione della precedente Convenzione di Delfi sullo stesso tema (1985), mai entrata in vigore per mancato raggiungimento del numero di ratifiche necessarie⁸³. La sua estrema

⁸² Nel senso giuridico del termine, inteso come insieme comprensivo di beni culturali e paesaggistici, ai sensi dell'art.2 D.Lgs. n.42/2004.

⁸³ ATTO CAMERA 3326

S. 2065. - Senatore FERRARA: "Ratifica ed esecuzione della Convenzione del Consiglio d'Europa sulle infrazioni relative ai beni culturali, fatta a Nicosia il 19 maggio 2017" (3326).

importanza risiede nel rappresentare l'unico esempio di trattato internazionale dedicato specificamente all'incriminazione del traffico illecito di beni culturali, che troppo spesso coinvolge stati come Italia e Grecia: "Aperta alla firma di tutti gli Stati del mondo, sottoscritta ad oggi da 13 Stati e ratificata da 4 – Cipro, Grecia, Lettonia e Messico - la Convenzione è altresì finalizzata a promuovere la cooperazione nazionale e internazionale nella lotta contro i reati riguardanti i beni culturali, stabilendo diverse infrazioni penali, tra cui il furto, gli scavi illegali, l'importazione e l'esportazione illegali, nonché l'acquisizione e la commercializzazione dei beni così ottenuti. Il testo convenzionale riconosce, inoltre, come reati la falsificazione di documenti e la distruzione o il danneggiamento intenzionale dei beni culturali."⁸⁴

Questo quadro normativo, che proprio nella nostra contemporaneità si affaccia in tutta la sua novità, rivela, in sintesi, nel diritto sia italiano che internazionale, una tendenza a conferire sempre maggiore rilevanza giuridica al bene culturale e alla sua tutela. Pertanto, portare in una tesi un caso giudiziario come questo, significa sottolineare ancora una volta la profonda interdisciplinarietà che anima il profilo dei beni culturali *iure sensu*, di tutto ciò *avente valore di civiltà*⁸⁵. E significa far notare come il nome di Policlete riesca ancora a riecheggiare nella nostra quotidianità, anche per vie giudiziarie. La ricostruzione e la narrazione dell'evento si fondano per lo più su fonti giornalistiche reperite su piattaforme web (e sempre citate), tra le quali merita particolare menzione, per efficace sintesi dei vari passaggi giuridici, l'articolo del "The Journal of Cultural Eritage crime"⁸⁶, che a sua volta prende come fonte la Procura della Repubblica di Torre Annunziata. Altrettanto preziosi sono stati i contributi rinvenuti nei quotidiani "The New York Times", "La Repubblica", "Il Messaggero" e nelle riviste "Archeologia Viva" e "Kermes, rivista del restauro, conservazione e tutela del patrimonio culturale"⁸⁷.

⁸⁴ ATTO CAMERA 3326

S. 2065. - Senatore FERRARA: "Ratifica ed esecuzione della Convenzione del Consiglio d'Europa sulle infrazioni relative ai beni culturali, fatta a Nicosia il 19 maggio 2017" (3326).

⁸⁵ Art.2 D. Lgs n.42/2004

⁸⁶ <https://www.journalchc.com/2022/02/21/litalia-chiede-formalmente-la-restituzione-del-doriforo-di-stabiae-attualmente-esposto-al-minneapolis-institute-of-art/>

⁸⁷ Per i dettagli sitografici e per i rispettivi link, consultare le note successive.

Il Fatto

Finalmente è arrivata la notizia tanto attesa: la Procura della Repubblica di Torre Annunziata ha avviato la rogatoria internazionale per la confisca e restituzione del Doriforo. Questo è stato reso possibile dal lavoro instancabile degli investigatori e ad una serie di accordi internazionali per contrastare il traffico illecito di opere d'arte.

Queste sono le parole con cui, il 21 Febbraio 2022, il Presidente della sede di Castellammare di Stabia dell'Archeoclub d'Italia, Massimo Santaniello, ha accolto la notizia della richiesta di restituzione del Doriforo di Stabia (Fig. 3.12), oggi al Minneapolis Institute of Art. Un evento che potrebbe dire tutto o nulla ad un primo impatto: si tratta, in realtà, della soluzione, e ci si augura, del lieto fine, ad uno dei più intricati gialli internazionali nel traffico di opere d'arte.

La vicenda risale al 1980, quando il Doriforo di Stabia fu esposto nella collezione dell'Antikenmuseum di Monaco di Baviera sotto il titolo di *Doryphoros aus Stabiae*, esibito come la migliore copia dell'opera Policletea, di una qualità e di un valore tali da superare anche quella pompeiana. Un fatto che, pur in tutta la sua apparente normalità, non fece che scuotere la giornalistica italiana ed internazionale: "Il Resto del Carlino", così come il "Frankfurter Allgemeine Zeitung" e «Il Messaggero» pubblicarono una serie di articoli per scoraggiare l'acquisto dell'opera da parte del museo, in quanto non ancora in suo possesso al momento dell'esposizione, ma presto destinata ad esserlo tramite una sottoscrizione pubblica di sei milioni di marchi (circa tre miliardi di lire). Questo perché negli articoli veniva denunciata la natura illecita della scultura: già in un reportage televisivo del TG2 dell'aprile 1980 ("L'emigrante di pietra" del giornalista Achille d'Amelia)⁸⁸ si era fatta luce sull'origine di questo Doriforo, che proveniva da scavi archeologici effettuati clandestinamente una decina di anni prima, tra il 1975 e il 1976, a Castellammare di Stabia, poi venduto illegalmente allo stesso mercante che, a sua volta, l'avrebbe offerto in vendita al Museo di Monaco, Elie Borowski. E proprio a Borowski, come conseguenza del "polverone" mediatico, tornò la statua, che con lui

⁸⁸ "In 1980, the national broadcaster in Italy, RAI, did a news piece in which a reporter viewed images of a statue that was said to have been illegally excavated during construction in Castellammare di Stabia. Italian investigators, then and now, say the photos match the statue in Minnesota.", via Prosecutor's Office Torre Annunziata, da "New York Times", *Italy Says Ancient Statue in U.S. Museum Was Stolen, Not Lost at Sea*, Elisabetta Provoledo, 20 Maggio 2022, <https://www.nytimes.com/2022/05/20/arts/italy-statue-stolen.html>

scomparve. Il *Doriforo* riapparve soltanto nel 1986 al Minnesota Institute of Art, ma sotto un'identità diversa: la didascalia recitava che la statua era stata rinvenuta negli anni Trenta *in the sea off Italy*, quindi in acque internazionali, e quindi la *location* ideale per cancellare le ombre della provenienza illecita.

In quegli anni diverse indagini erano state avviate dalla Procura della Repubblica di Torre Annunziata: dalla prima attività di commissione rogatoria richiesta all'Autorità Giudiziaria di Monaco, risalente al periodo dell'esposizione del 1980, risultò che ancora prima di tale esposizione, alcuni funzionari italiani vi avevano già avviato dei sopralluoghi, dubbiosi circa la liceità della sua provenienza. E successivamente, sempre l'Autorità giudiziaria italiana aveva chiesto (e ottenuto) non solo l'effettuazione di un'analisi scientifica della statua, che avrebbe dimostrato la fallacia delle dichiarazioni del museo americano, in quanto non fu rilevata nessuna concrezione marina a suffragarne un'equorea provenienza⁸⁹, ma anche il sequestro probatorio della statua, poi revocato dal Procuratore Generale presso la Corte di Appello di Monaco di Baviera. Ma le indagini continuarono⁹⁰ e arrivarono ad approfondire anche i carteggi del Minnesota Institute of Art: emersero, infatti, missive riguardanti non solo le trattative condotte con Borowski, ma anche una serie di riflessioni e valutazioni da parte della commissione museale sulle conseguenze economiche e giuridiche che tale acquisto avrebbe comportato. Ma il prestigio e la fama che si sarebbero prospettate si imposero come un compromesso tale da poter trascendere ogni criticità legata alla provenienza, e la statua fu acquistata ad un prezzo di 2,5 ML di dollari. Il Museo statunitense, pertanto, era ben consapevole sia della sua clandestinità, sia del sequestro avanzato dalle Autorità italiane. Uno dei fogli del carteggio museale così, infatti, recita:

⁸⁹ La statua era inoltre divisa in quattro pezzi e presentava tracce di pudici vegetali e incrostazioni, sufficienti da escludere un'origine marina.

⁹⁰ “Già in precedenza era stata accertata l'esportazione illegale all'estero di 5 pannelli affrescati, provenienti dalla villa romana di “Numerius Popidius Florus” a Boscoreale ed attualmente esposti al Paul Getty Museum di Malibù a Los Angeles, per i quali pende un'altra richiesta di assistenza giudiziaria internazionale formulata da questo Ufficio. Le acquisizioni investigative hanno evidenziato che l'esportazione degli affreschi su indicati venne organizzata e gestita dal trafficante internazionale di opere d'arte Elie Borowski, dal quale il museo statunitense di Malibù ebbe ad acquistare i suddetti affreschi. Nel corso dell'attività investigativa è emerso altresì che Elie Borowski aveva avuto un ruolo anche nella esportazione illegale della statua romana del Doriforo di Policeto.” Articolo di Antonio Ferrara, 2022, *Archeologia, l'Italia chiede la restituzione del Doriforo di Stabiae al Museo di Minneapolis*, La Repubblica, menzionato in Kermes, rivista del Restauro, Conservazione e Tutela del Patrimonio Culturale, <https://www.kermes-restauro.it/archeologia-litalia-chiede-la-restituzione-del-doriforo-di-stabiae-al-museo-di-minneapolis/>

Michael, hai detto che Cooper e Pelagis pensavano che la statua proveniva sicuramente dalla terra e non dal mare. Dovresti sapere che Paul Zanker, il distinto esperto delle copie romane conviene con questo. Ora guarda la testa e vedi se quelli non sono segni di radici vero? Se è così che proviene dalla terra è meglio non dirlo o il vecchio furto di Castellammare potrebbe nuovamente tornare a galla, Zanker ha consigliato di non toccare un reperto così caldo.

Saluti Mike⁹¹

Pertanto, accertata l'inesistenza di nessuna autorizzazione italiana circa l'esportazione dell'opera, la Procura della Repubblica di Torre Annunziata ha ora finalmente avanzato una richiesta di assistenza giudiziaria internazionale per l'esecuzione del decreto di confisca.

Ora non si attende che il lieto fine, ci auguriamo che molto presto potremmo ammirare la nostra statua in una delle sale del Museo Archeologico di Stabiae.

Diventerà il simbolo della rinascita culturale stabiese, il Doriforo di Stabia come il David di Donatello a Firenze⁹²

⁹¹ Fonte: Procura della Repubblica di Torre Annunziata.

Da "The Journal of Cultural Heritage crime", *L'Italia chiede formalmente la restituzione del Doriforo di Stabiae*, oggi esposto al Minneapolis Institute of Art, 21 Febbraio 2022.

<https://www.journalchc.com/2022/02/21/litalia-chiede-formalmente-la-restituzione-del-doriforo-di-stabiae-attualmente-esposto-al-minneapolis-institute-of-art/>

⁹² Massimo Santaniello nell'intervista per il "Sardegna Reporter",

https://www.sardegna-reporter.it/2022/02/castellammare-di-stabia-il-ritorno-del-doriforo-di-policleto/434312/?utm_source=rss&utm_medium=rss&utm_campaign=castellammare-di-stabia-il-ritorno-del-doriforo-di-policleto

CONCLUSIONE

Le *norme del bello* della scultura Policletea si possono comprendere e ricavare tramite la comparazione *tra fonti letterarie e testimonianze archeologiche*: questo lasciava presagire il titolo.

Non c'è via più completa ed esaustiva per comprendere le *norme del bello*, dell'intraprendere un percorso interdisciplinare, servendosi di strumenti linguistici, filologici e archeologici: dimostrare questo era l'obiettivo posto dall'introduzione.

Le *norme del bello* non possono essere assolutamente deducibili senza un attentissimo vaglio critico sia delle fonti antiche, che dei dati archeologici, e proprio tale *examen* fa emergere lacune, criticità e problemi tali da far deporre ogni speranza di poter mai conoscere fino in fondo le norme policletee: questo è l'esito finale della ricerca e ciò che questa conclusione vuole evidenziare.

La triplice scansione, nonché la triplice applicazione di metodi e approcci, ha permesso di illuminare criticità interpretative in ciascun ambito disciplinare, criticità che concorrono, più che ad adombrare, ad arricchire di tonalità e sfumature le nostre conoscenze sul sostrato culturale caratterizzante l'opera di Policleteo.

L'analisi lessicografica di "canone" ha consentito di scardinare l'ovvietà, e forse la scontatezza, con cui, generalmente, siamo soliti guardare alla scelta che di questo termine fece Policleteo, aprendoci scorci inediti sulla profondità filosofica (Pitagorica, in particolar modo) e culturale che ne caratterizza l'essenza semantica, tutt'altro che scontata, così come tutt'altro che scontata si è rivelata essere anche la sopravvivenza del nome stesso di Policleteo, di gran lunga più longevo delle labili *disiecta membra* del suo trattato, e più lapidario del marmo delle numerosissime copie delle sue sculture.

L'esame critico delle attestazioni e delle fonti del trattato, invece, se da una parte ha illuminato l'eccezionalità del primo artista a mettere per iscritto, e quindi a dotare di dignità letteraria, l'intima natura artigianale dell'arte scultorea greca, dall'altra ha rimarcato tutti i limiti che una simile operazione comporta, se avvenuta nel V secolo a.C. All'esiguità delle tracce testuali, e al loro essere per lo più testimonianze indirette disperse tra i più vari autori greci e latini a partire dalla prima età ellenistica, consegue, inevitabilmente, una maggiore difficoltà di lettura e interpretazione delle stesse, dovuta alla necessità di contestualizzazione e individuazione dei luoghi testuali/culturali in cui esse vengono inserite e rielaborate dai singoli autori. Pensiamo, ad esempio, al caso di Filone di Bisanzio, che adatta una citazione policletea ad un contesto ingegneristico, o di Plutarco, che la inserisce in una riflessione sull'arte dell'ascolto, o anche di Galeno, che la adatta all'anatomia umana intesa senso medico (cfr 2.3). Pertanto, ricercare le norme canoniche tra le fonti antiche, richiede di districarsi tra ambiti e autori diversi, e spesso di recuperare informazioni da citazioni di citazioni di autori, le cui

opere presentano a loro volta importanti lacune testuali: un caso fra tutti, quello Pliniano-Varroniano, che ha imposto anche la necessità concettuale di ricercare e recuperare approfondimenti e conferme dei loro contenuti in opere distanti secoli, da quelle di Vitruvio, a quelle di Leonardo da Vinci (cfr. 2.4). Ma richiede soprattutto, come sempre nelle discipline classiche, di rapportarsi con profonda distanza culturale che ci separa dagli antichi, e con la nostra impossibilità di padroneggiare appieno una cultura dalla forte componente orale: e lo abbiamo potuto testare nella difficoltà interpretativa di un estratto “canonico” che, con grande probabilità, si era popolarmente diffuso come motto o detto proverbiale. E l’oralità arriva a costituire un ostacolo ancora più grande se la ricerca si pone come obiettivo il reperimento di nozioni artistiche, dalla tradizione esclusivamente orale e di cui, come già sottolineato, il *Canone* costituisce la più fulgida eccezione scritta. Ma ancora una volta, tale complessità non può che portare ad approfondire e rivalutare sempre più l’importanza della figura di Policleto e della sua opera, che, nel bene e nel male, è riuscita a sopravvivere a tutte le difficoltà che la tradizione testuale impone.

Infine, l’approccio archeologico ci ha posto davanti il problema forse più grande della questione policletea: la mancata perfetta corrispondenza *tra fonti letterarie e testimonianze archeologiche*. Si è certo dimostrato come i termini numerici, e quindi tutte le fonti letterarie che li illuminano, corrispondano perfettamente con quanto ci è archeologicamente pervenuto, nonostante la grande limitazione di poterci affidare esclusivamente a copie romane e non a esemplari originali. Ma, purtroppo, questa coincidenza di dati vale appieno soltanto per l’aspetto matematico dell’architettura scultorea: quanto all’identificazione delle statue di cui oggi possiamo avere conoscenza, specialmente quella più importante e di cui ci sono pervenute più copie, il *Doriforo*, aleggia ancora grande incertezza, scaturita per lo più negli ultimi anni, in quanto per più di un secolo gli studi si sono poggiati sull’autorevolezza delle prime ipotesi ottocentesche (cfr. 3.2). E come abbiamo potuto intravedere nei riferimenti alle nuove ipotesi di Vincenzo Franciosi, per poter uscire da questa *impasse* interpretativa, l’unica soluzione al problema che si prospetta all’orizzonte è la stessa che ne va a costituire la causa: un eventuale errore interpretativo nell’individuazione di corrispondenze tra testo e scultura, può essere corretto soltanto innestando un dialogo ulteriore, più attento, approfondito e analitico tra le risorse letterarie e archeologiche.

La conclusione è che alla fine quella *perfezione* su cui per secoli si è costruito il mito del *bello* policleteo, non è assolutamente perfetta nelle nostre conoscenze: tante sono ancora le ombre che ne oscurano il ritratto e i segreti, come un’idea percepibile soltanto tramite le sue applicazioni visibili, senza, però, poter ancora essere colta appieno nella sua essenza. Ma se una cosa abbiamo capito essere certa di tali norme di bellezza, è che essa risiede proprio nell’*imperfezione*, nell’imponderabilità del

caso e dei suoi più piccoli meccanismi: pertanto, non bisogna interpretare l'emersione di tali criticità come un fallimento metodologico, ma come l'occasione per rinnovare di fascino la questione policletea, e aprire la strada a nuove vie conoscitive e inediti sviluppi futuri. È nella crisi che affondano le radici della successiva rinascita, così come è nell'incertezza che si costruiscono più saldamente le certezze future: disfare le maglie della consuetudine, riflettere, ripensare e magari, poi, mettere in dubbio presupposti da secoli cristallizzati in una tradizione ormai consolidata e accettata passivamente, è un atto rischioso, a volte eccessivamente ambizioso, ma l'unico in grado di dischiudere verità, di rinnovare la consapevolezza della strada compiuta dagli studi e di illuminare la direzione che essi dovranno seguire in futuro. E lo strumento più efficace per realizzarlo, seppur molto spesso ignorato o addirittura denigrato, è la comparazione e cooperazione tra discipline diverse, senza che esse perdano lo sguardo specialistico dei rispettivi ambiti.

E la questione "canonica" potrà essere un ottimo banco di prova per l'adozione di un approccio sinottico che coinvolga non solo lo sguardo della filologia o dell'archeologia, ma anche della filosofia e delle scienze matematiche.

TAVOLE

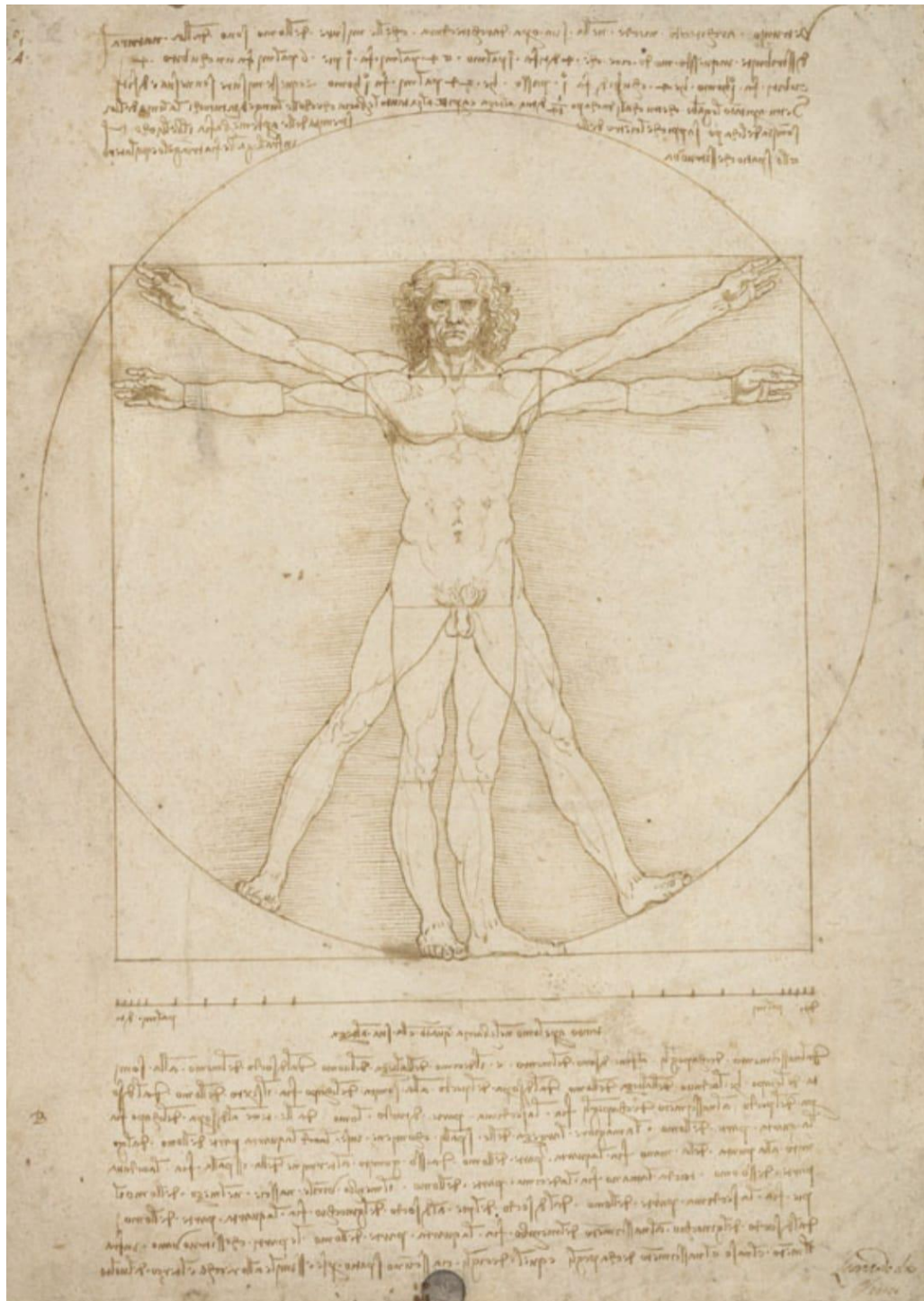


Fig. 2.1

Leonardo Da Vinci, *Le proporzioni del corpo umano secondo Vitruvio*- “Uomo Vitruviano”;
penna e inchiostro su carta; 34,4×24,5 cm; ca.1490
Venezia, Gallerie dell’Accademia.

Fonte: www.gallerieaccademia.it

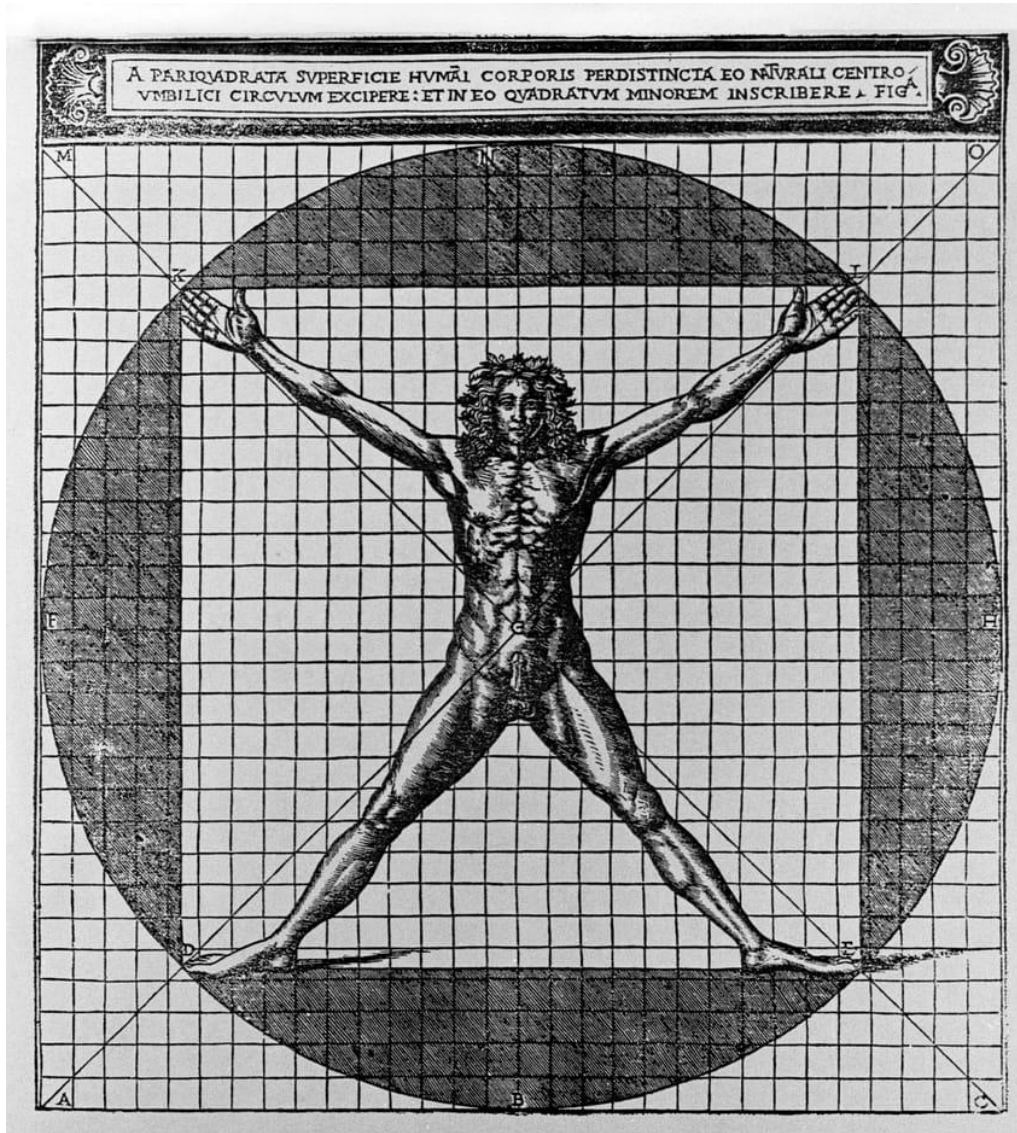


Fig. 2.2

Cesare Cesariano, *Homo ad circulum et ad quadratum*; volume a stampa;
37,2 x 25,1 cm; 1521

Milano, Castello Sforzesco, Ente Raccolta Vinciana.

Fonte: Zöllner F., 2016; www.researchgate.net .

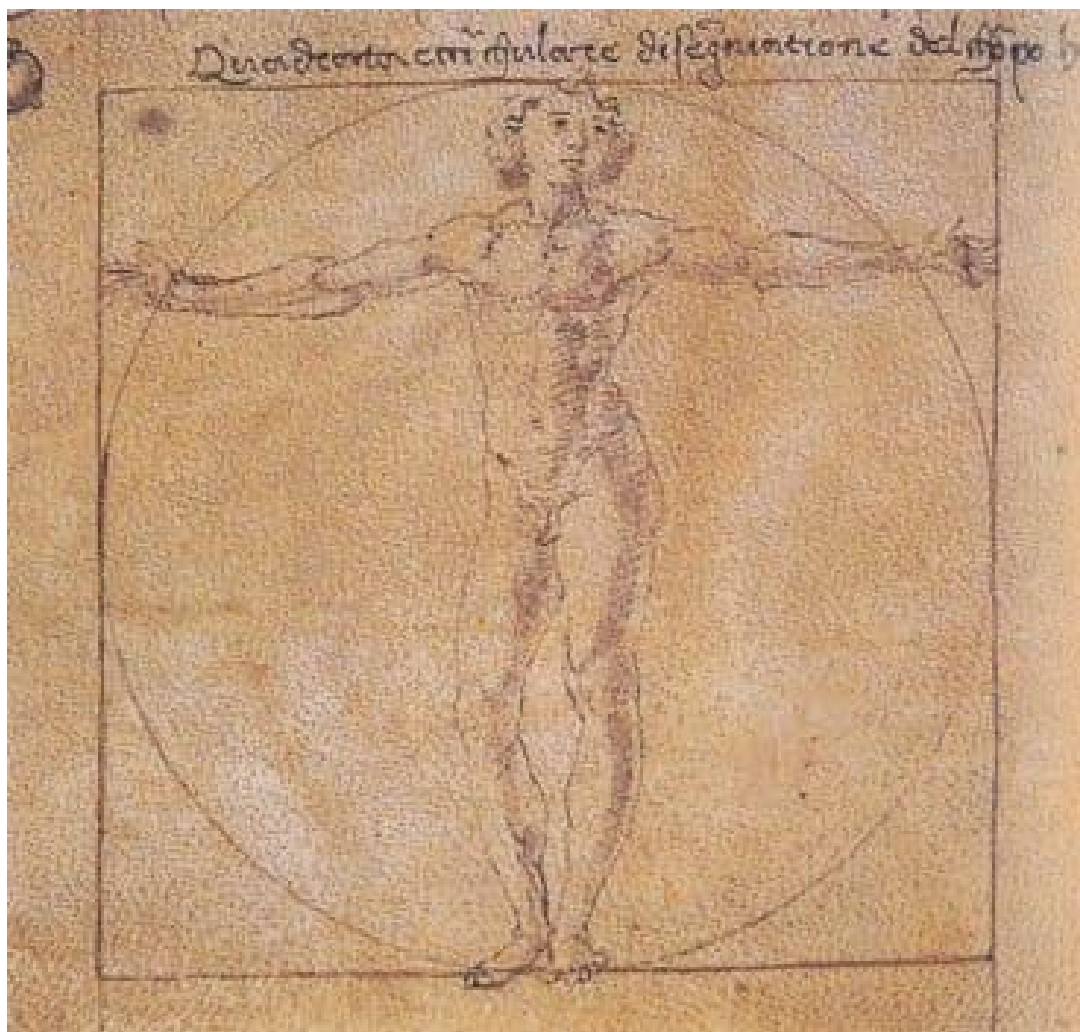


Fig. 2.3

Francesco di Giorgio Martini, *Interpretazione dell'uomo vitruviano*"; inchiostro su carta;
38,5 x 26,5 cm; ca. 1480
Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, cod. Ashb. 361 fol. 5r.

Fonte: www.storico.beniculturali.it

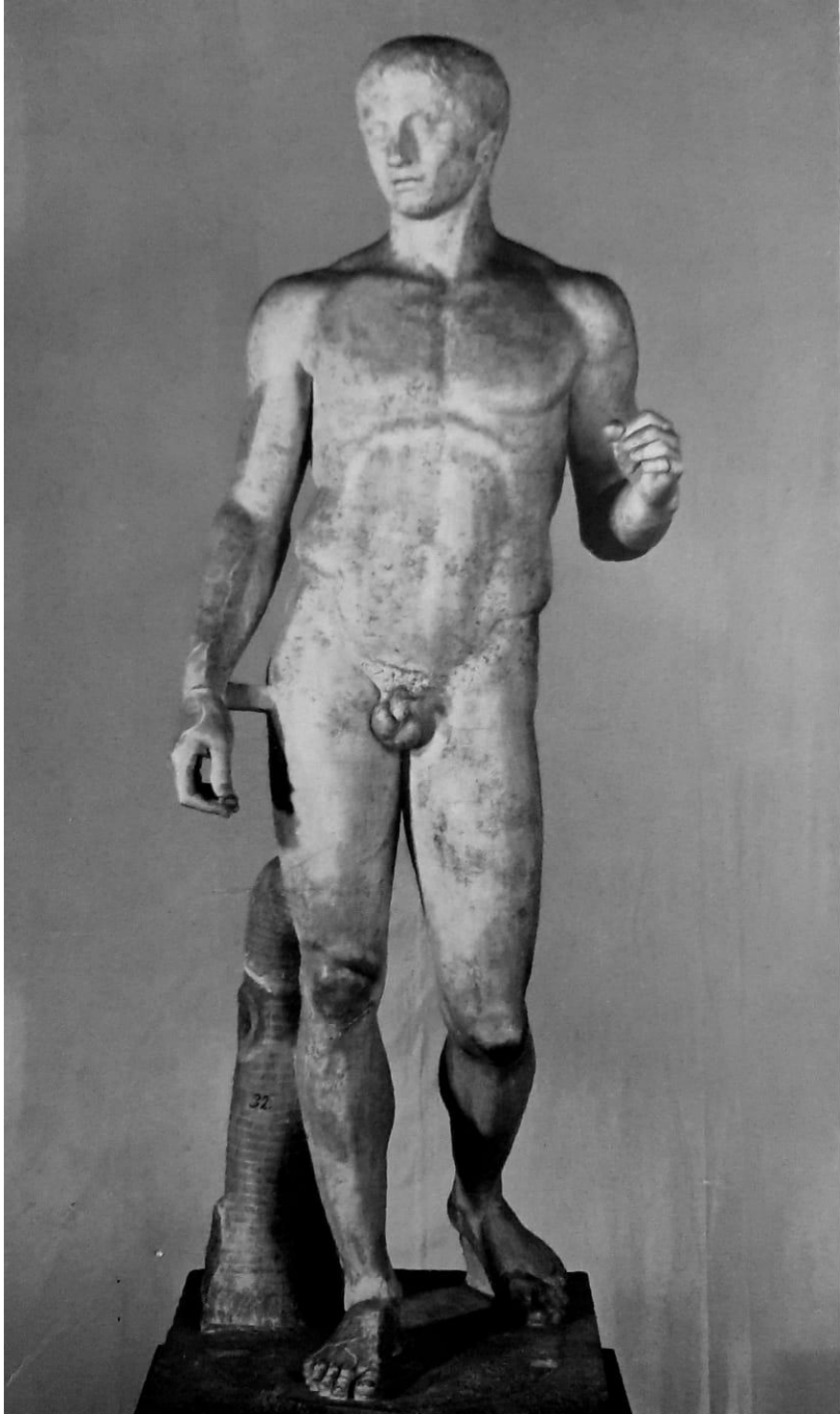


Fig. 3.1

Statua del Doriforo, Napoli, Museo Archeologico Nazionale

Fonte: Arias, 1964.



Fig.3.2
Ricostruzione del Doriforo, Monaco, Gliptoteca.

Fonte: Arias, 1964.

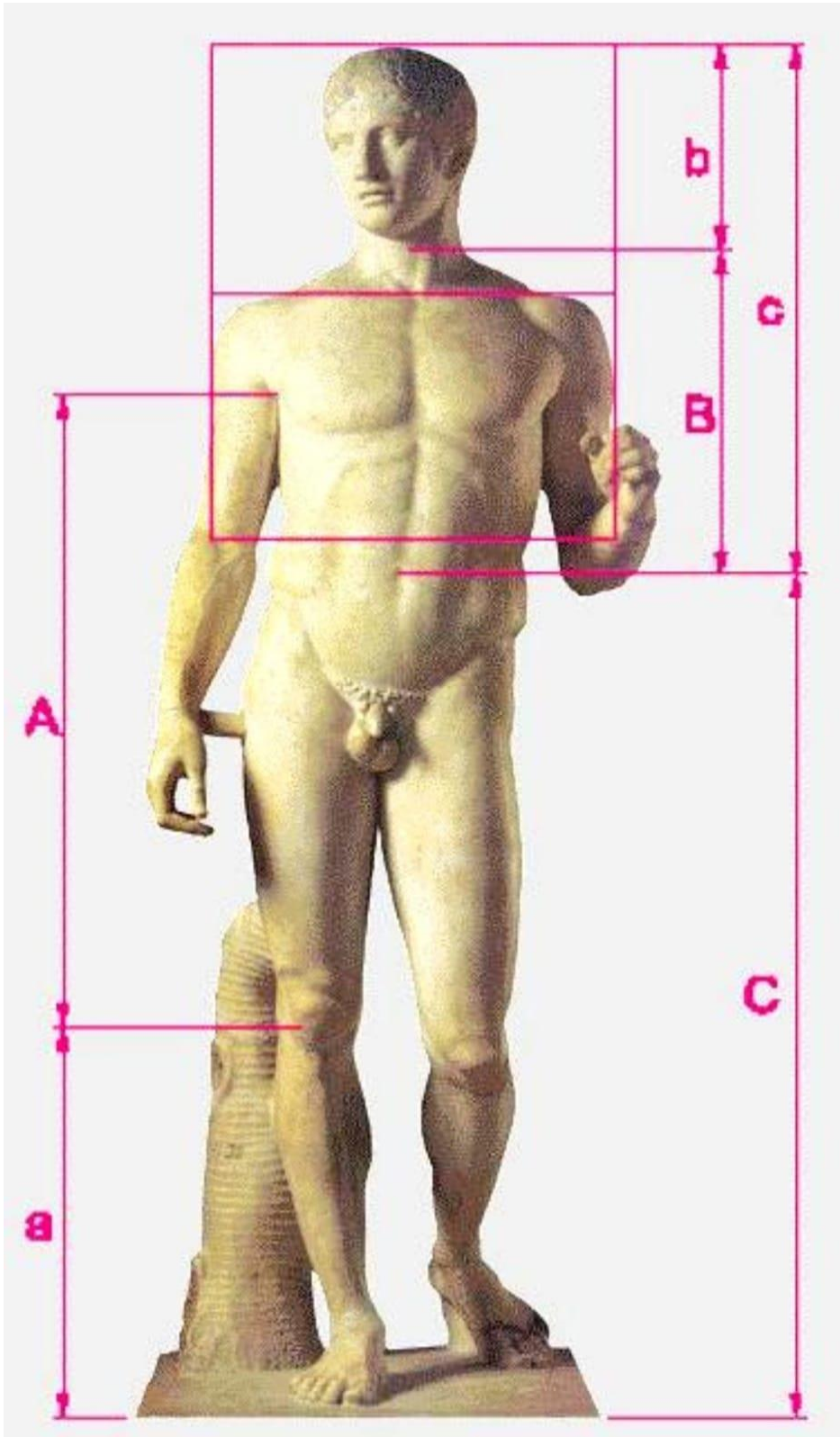


Fig. 3.3
Doriforo e il rettangolo aureo

Fonte: <http://dm.unife.it/divulgazione/2009/scultura3.php>



Fig.3.4
Statua del Doriforo, Galleria degli Uffizi

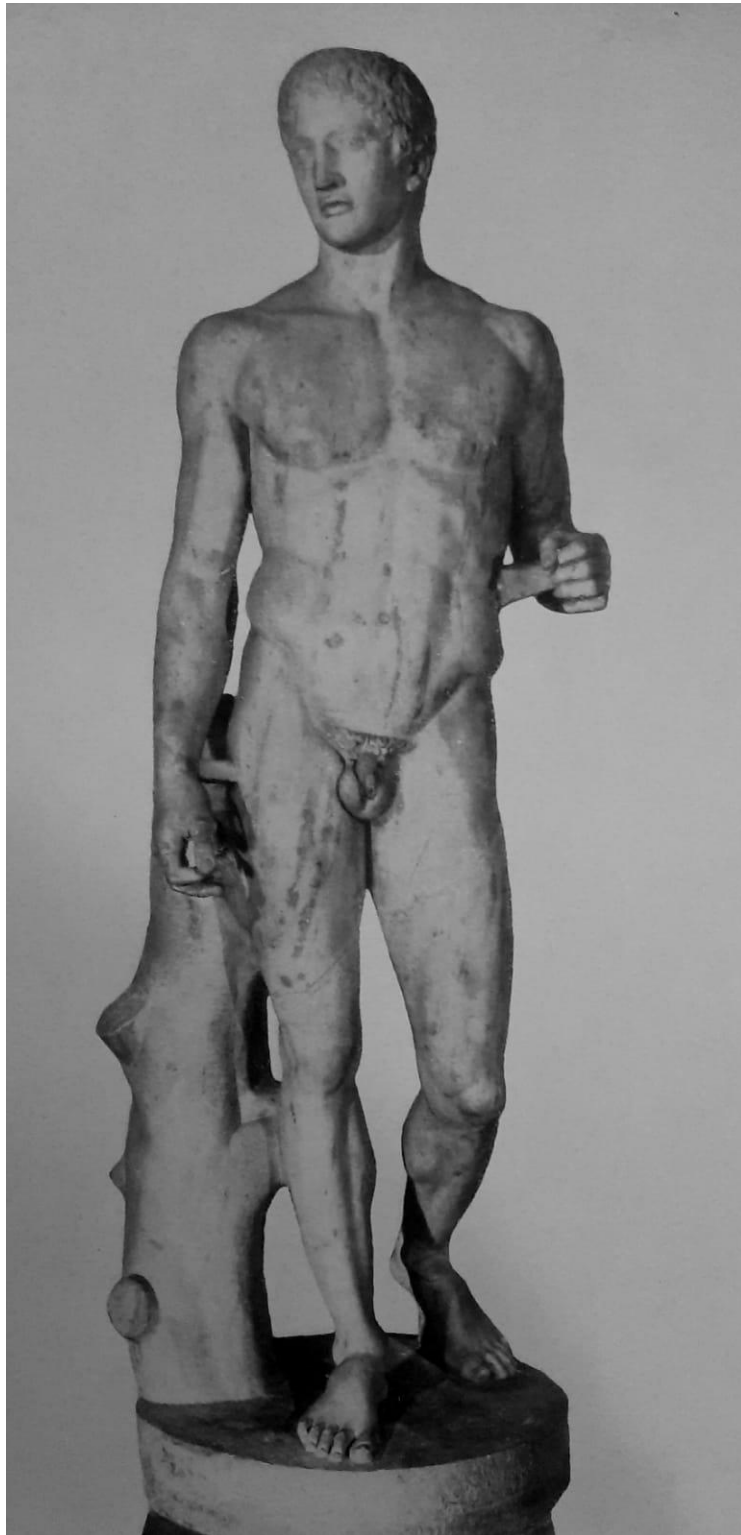


Fig. 3.5
Statua del Doriforo, Firenze, Galleria degli Uffizi

Fonte: Arias, 1964.



Fig. 3.6

Statua del Doriforo, Città del Vaticano, Museo del Braccio Nuovo

Fonte: Arias, 1964.



Fig.3.7
Testa del Doriforo, Roma, Museo Nazionale Romano.

Fonte: Arias, 1964.



Fig. 3.8
Erma bronzea del Doriforo, Napoli, Museo Nazionale.

Fonte: Arias, 1964.

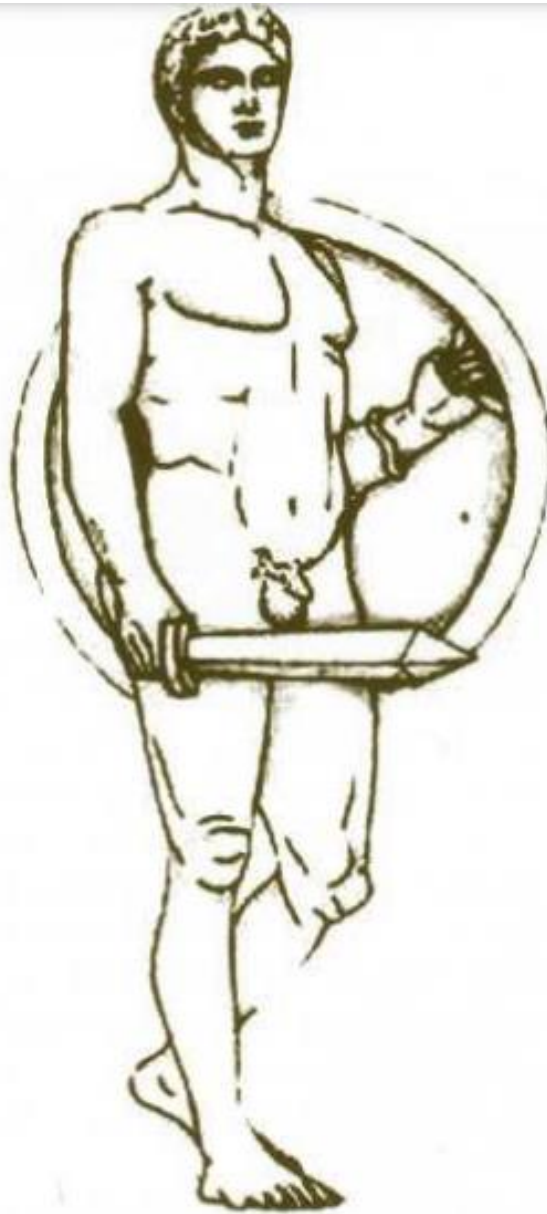


Fig.3.9
Il *Doriforo pompeiano* secondo Vincenzo Franciosi

Fonte: Pucci, 2003, p.54 e p.46

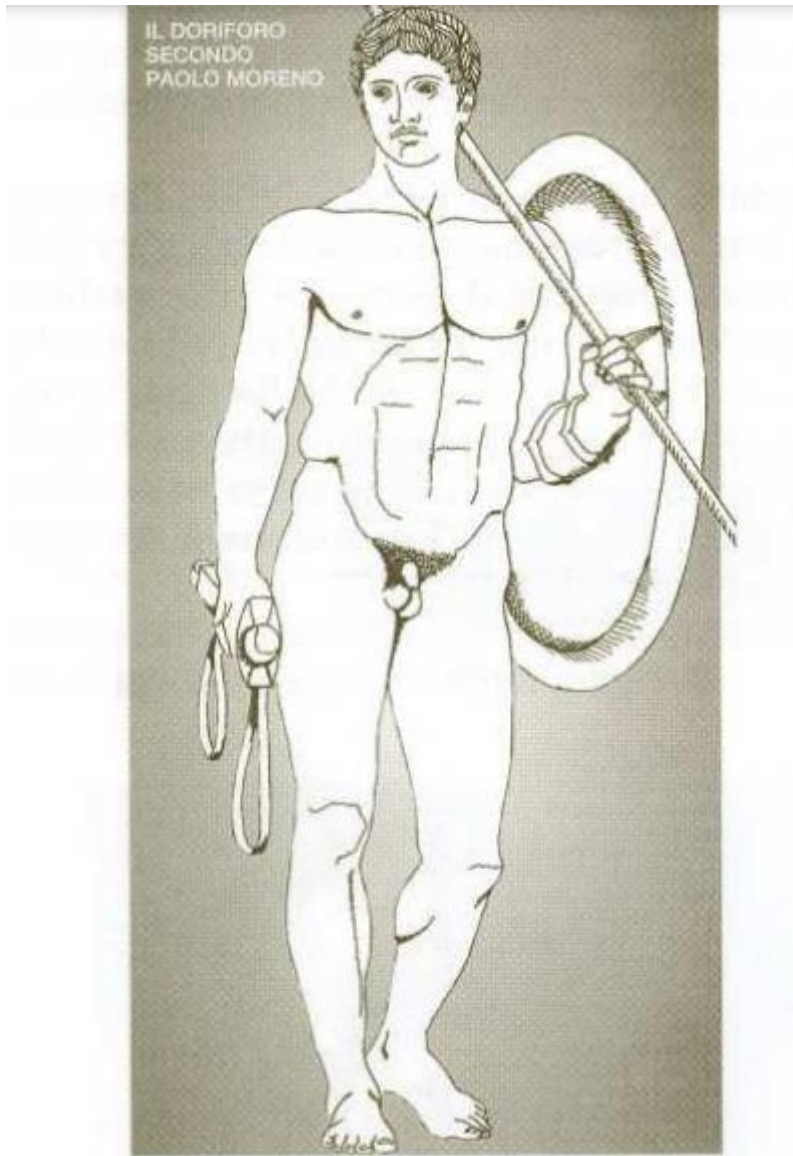


Fig. 3.10
Il *Doriforo* secondo Paolo Moreno

Fonte: Pucci, 2003, p.54 e p.46

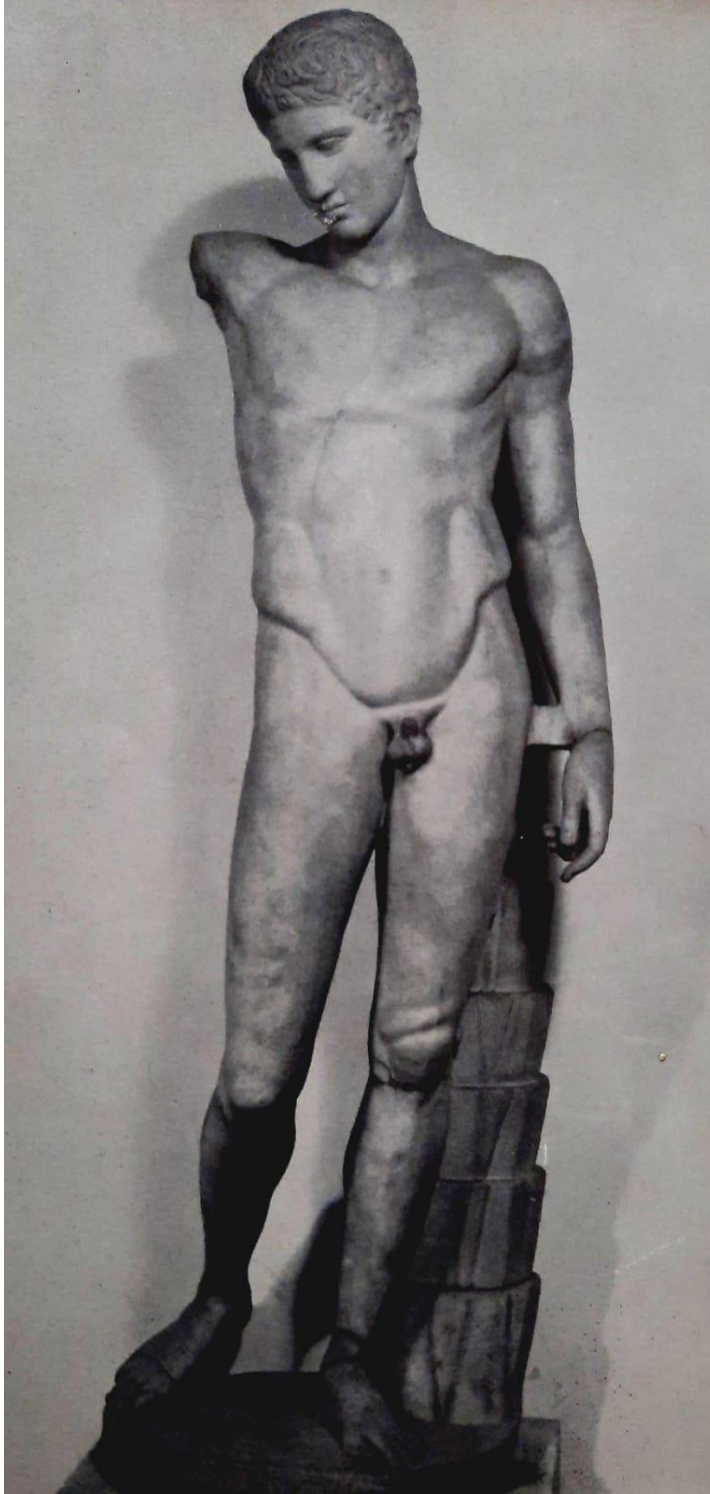


Fig. 3.11
Efebo Westmacott, Londra, British Museum.

Fonte: Arias, 1964.



Fig. 3.12

Doriforo di Stabiae, Minneapolis, Minneapolis Institute of Art

Fonte: <https://www.journalchc.com/2022/02/21/litalia-chiede-formalmente-la-restituzione-del-doriforo-di-stabiae-attualmente-esposto-al-minneapolis-institute-of-art/>



Fig. 3.13

Stele con Doriforo presso il suo cavallo, da Argo, Atene, Museo Nazionale

Fonte: Arias, 1964.

BIBLIOGRAFIA

- ALESSIO G., BATTISTI C., *Dizionario Etimologico Italiano*, Barbèra, Firenze 1950-57.
- ALIGHIERI D., *La Commedia. Purgatorio*, a cura di Bianca Garavelli, con la supervisione di Maria Corti; Milano, Bompiani Editore, 2006.
- ANGUISSOLA A., “*Difficillima imitatio*”: *immagine e lessico delle copie tra Grecia e Roma*; Roma, “L’Erma” di Bretschneider, 2012.
- ARGAN G.C., *Storia dell’arte italiana/ Volume primo*, Firenze, Sansoni Editore, 1977.
- ARIAS P.E.,
Policleto, Firenze, G. Barbera, 1964.
- Scultura greca*, Milano, Silvana Editoriale d’Arte, c1969.
- BARBANERA M., *Storia dell’archeologia classica in Italia: dal 1764 ai giorni nostri*; Roma-Bari, Laterza, 2015.
- BEJOR G., CASTOLDI M. LAMBRUGO C., *Arte Greca*, Milano, Mondadori Education S.p.A., 2013.
- BERGER E., MULLER-HUBER B., THOMMEN L., *Thommen, Der Entwurf des Kunstlers: Bildhauerkanon in der Antike und Neuzeit*, Ausstellung, Basel 1992.
- BERRA G., *La storia dei canoni proporzionali del corpo umano e gli sviluppi in area lombarda alla fine del cinquecento*, in *Raccolta Vinciana* 25, S. 159-310, 1993.
- BERTELLI C., *La storia dell’arte/ Dalle origini al Gotico internazionale*, Milano-Torino, Pearson Italia, 2014.
- BETTALLI M., D’AGATA A.L., MAGNETTO A., *Storia greca*, Roma, Carocci Editore, 2013.
- BIANCHI BANDINELLI R., *Policleto*, Firenze, Sansoni, 1938.
- BOARDMAN J., *Greek sculpture, The classical period: a handbook*, Corrected ed, London, Thames and Hudson, 1927-1991.
- CARANDINI A.,
La forza del contesto, Bari/Roma, GLF Laterza, 2017.
- La nascita di Roma. Dei, Lari, eroi e uomini all’alba di una civiltà*, Torino, Einaudi, 2003

Roma: *il primo giorno*, Roma, GLF Laterza, 2007.

CARPENTER R., *The esthetic basis of greek art of the fifth and fourth centuries B.C.*, Revised ed, Bloomington, Indiana University Press, c1959.

CASTELLANI E., *Simmetria e natura. Dalle armonie delle figure alle invarianze delle leggi*. Bari, Editori Laterza, prima ed., gennaio 2000.

CELLA R., *Storia dell'italiano*, Bologna, il Mulino, 2015.

CORTELAZZO M., ZOLLI P., *Dizionario etimologico della lingua italiana*, seconda ed. a cura di M. Cortelazzo e M. A. Cortelazzo, Zanichelli, Bologna 1999.

DE MATTEI R., *Apologia della tradizione : poscritto a "Il Concilio Vaticano 2. Una storia mai scritta"*, Torino, Lindau, 2011.

DESBOROUGH V.R.d'A., *The Greek dark ages*, London, Benn, 1972.

DI CINTIO L., «Ordine» e «ordinamento». *Idee e categorie giuridiche nel mondo romano*, Milano, LED, 2019.

ECO U.

Storia della bellezza / a cura di Umberto Eco, Milano, Bompiani, 2012.

Storia della bruttezza/ a cura di Umberto Eco, Milano, Bompiani, 2007.

FERACO F., *La dimensione pitagorica dell'aggettivo quadratus in Varrone*, in *Latomus* T. 74, Fasc. 2, pp 365-385; Société d'Études Latines de Bruxelles, 2015.

FERRI S.,

Il "ratto" delle Sabine e la "Roma quadrata" di Plutarco, in "Studi Classici e Orientali"; Pisa, Pisa University Press S.R.L., 1958.

Nuovi contributi esegetici al canone della scultura greca, in *Riv. Ist. Arch. St. Arte*, VII, 1940; id., in *Annali Sc. Normale Pisa*, s. II, XI, 1942.

FRANCIOSI V., THÉMELIS P. G., *Pompei/Messene, Il "Doriforo" e il suo contesto*, in "Mediterraneo Miti Storie Armonie"; Napoli, Università degli Studi Suor Orsola Benincasa, 2013.

FRIEDERICHS, KARL, *Der Doryphoros des Polyklet*, Berlin, Gedruckt auf Kosten der archeologischen Gesellschaft, 1863.

FUCHS W., *Die Skulptur der Griechen / Werner Fuchs; Aufnahmen von Max Hirmer*, Munchen, Hirmer, 1969.

GASTI F., *La letteratura tardolatina: un profilo storico*, Roma, Carocci, 2020.

GHERRI P., *Norme e regole nella vita e nel diritto. Atti della Giornata canonistica interdisciplinare*, Città del Vaticano, Lateran University Press, 2009.

GOMBRICH E.H., *La storia dell'arte*, Londra, Phaidon Press Limited, 1995.

GUEDON C., *Scandalo e dono. San Paolo letto da Jacob Taubes e Giorgio Agamben*, in "Scandalo", Atti della Scuola Europea di Studi Comparati, Bertinoro, 16-23 Settembre 2007, a cura di Rossella Carbotti; Firenze, Le Monnier, 2009.

KREIKENBOM D., *Bildwerke nach Polyklet: kopienkritische Untersuchungen zu den mannlichen statuarischen Typen nach polykletischen Vorbildern: Diskophoros, Hermes, Doryphoros, Herakles, Diadumenos*, Berlin, Mann, c1990.

LE GOFF J., *Il meraviglioso e il quotidiano nell'Occidente medievale*; a cura di Francesco Maiello, 2.ed., Roma-Bari, Laterza, 1990.

LIEBLEGHAUS MUSEUM ALTER PLASTIK, *Polyklet: der Bildhauer der griechischen Klassik : Ausstellung im Liebieghaus, Museum alter Plastik, Frankfurt am Main*, c1990.

LIVER R., *La formula di confessione umbra nell'ambito delle formule di confessione latine*, Estr. da: "Vox romanica", 23/1; Bern, 1964.

LIVIO M., *La sezione aurea: storia di un numero e di un mistero che dura da tremila anni*, Milano, Bur Scienza, 2007.

LUGLI E., *In cerca della perfezione: nuovi elementi per l'Uomo vitruviano di Leonardo Da Vinci*, in *Leonardo e Vitruvio: Oltre il cerchio e il quadrato*, ed. di Francesca Borgo.

MAHLER A., *Polyklet und sein Schule: ein Beitrag zur geschichte der griechischen Plastik*, Leipzig, Barth, 1902.

MATTUSCH C.C., *Classical bronzes: the Art and Craft of Greek and Roman Statuary*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1996.

MONTANARI F., *Vocabolario della lingua greca/ Greco-Italiano*, Torino, Loescher Editore, 2013.

MORENO P., *Il Doriforo armi e bagagli*, in "Archeologia Viva", Anno XXIII, n. 107, Settembre/Ottobre 2004, pp. 80 ss.

NIFOSÍ G., *La scultura egizia e lo stile amarniano/ L'immagine eterna dei faraoni*, in "Le antiche civiltà"; <https://www.artesvelata.it/scultura-egizia-stile-amarniano/>.

- ODIFREDDI P., *Sezione Aurea*, in “La Repubblica”, 4 Marzo 2012, p.47.
- OPPEL H., *Kanwn. Zur Bedeutungsgeschichte des Wortes und seiner lateinischen Entsprechungen*, Leipzig, Dieterich, 1939.
- PANOFSKY E., *Il significato delle arti visive*, traduzione di Renzo Federici; Torino, Einaudi, 2010.
- PAPINI M., *Il Canone di Policleto*, *Lexicon Philosophicum*, Special Issue, 2018.
- PLATONE, *Il Simposio*, traduzione di Carlo Diano, introduzione e commento di Davide Susanetti, Venezia, Marsilio Editori, 2006.
- PROVERO L., VALLERANI M., *Storia Medievale*, Firenze, Le Monnier Università, 2016.
- PUCCI G., “Costruire il bello: ancora sul Canone di Policleto”, in V. Neri (ed.), *Il corpo e lo sguardo. Tredici studi sulla visualità e la bellezza del corpo nella cultura antica*, Bologna, Pàtron, 2005.
- SCHULZ D., *Zum Kanon Polyklets*, in *Hermes*, 83, 1955.
- SENECA, *Lettere a Lucilio*, Introduzione, traduzione e note di Caterina Barone, saggio critico di Luciano Canfora; Milano, Garzanti Editore, 2017.
- SNELL B., *La cultura greca e le origini del pensiero europeo*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 2002.
- SNODGRASS A.M., *The dark Age of Greece: an archeological survey of the Eleventh to the Eighth Centuries B.C.*, Edinburgh, Routledge, 2000.
- STRANO C., *Il segno della devianza : il linguaggio trasgressivo da Policleto al Postmoderno e alla Computer art*, Milano, Mursia, 1984.
- THURI L., *Polyklet*; Wiesbaden, Franz Steiner Verlag GMBH, 1972.
- VON FRITZ K., *The American Journal of Philology*, vol. 60, no. 1, 1939, pp. 112–15. *JSTOR*, <https://doi.org/10.2307/290888>. Accessed 31 May 2022.
- ZELLER E., MONDOLFO R., *La filosofia dei Greci nel suo sviluppo storico*, parte I: *I Presocratici*, vol. II: *Ionici e Pitagorici*, di R. Mondolfo, II ed., Firenze, 1967.
- ZÖLLNER F., *Anthropomorphism: From Vitruvius to Neufert, from Human Measurement to the Module of Fascism*, Leipzig, 2014, in Wagner K., Cepl J., *Images of the body in architecture. Anthropology and built space*, Tübingen-Berlin, Ernst Wasmuth Verlag, 2014, p.47-75.

