

«La dolce convessità d'amb'i sessi». Winckelmann e l'estetica della transizione

MICHELE COMETA

La questione della sessualità nell'estetica e nella vita di Winckelmann ha assunto, almeno a partire dall'epocale saggio di Hans Mayer del 1981 dedicato a *I diversi*¹, una posizione centrale. Si tratta di una ricezione vivace e innovativa che si è sviluppata almeno in due direzioni: la riscoperta della sessualità come componente precipua della speculazione winckelmanniana, fortemente condizionata dall'onnipresenza di Freud già a partire dal pioneristico studio di Alex Potts del 1994, *Flesh and the Ideal: Winckelmann and the Origin of Art History* che, pur muovendosi nell'alveo di una ricostruzione delle ragioni della "storia" dell'arte, apriva inedite prospettive sul nesso arte-vita e sulla interconnessione tra le preferenze sessuali del padre della storia dell'arte e la sua estetica. Un libro che ha contribuito non poco a svecchiare le interpretazioni meramente storicistiche e che risuona oggi ancora nelle riflessioni sul nesso tra *bios* ed estetica tipiche dell'era dell'*embodiment*. Certo l'ipoteca freudiana² costringeva l'autore a ragio-

1 H. Mayer, *I diversi*, Milano, Garzanti, 1992.

2 Non è un caso che Whitney Davis, proprio commentando il suo predecessore, scrivesse: «la contiguità concettuale e retorica dell'estetica di Winckelmann e di quella di Freud è sbalorditiva»: Cfr. W. Davis, *Queer Beauty. Sexuality and Aesthetics from Winckelmann to Freud and Beyond*, New York, Columbia University Press, 2010, p. 21.

nare solo sui meccanismi di repressione della femminilità³, nella vita e nell'estetica di Winckelmann, finendo per disattivare la carica sovversiva della sua opera, per esempio quando scriveva:

Nell'interpretazione di Winckelmann, i grandi nudi ideali maschili, l'Apollo del Belvedere, l'Antinoo del Belvedere, il Torso del Belvedere e il Laocoonte non sono esseri androgini, né sono il luogo di fantasie bisessuali che rompono i confini tra mascolinità e femminilità. Essi sono figure maschili che sembrano non avere bisogno di nessun reciproco femminile, che cancellano nella loro pienezza autosufficiente i paesaggi psichici del femminile. O, se vogliamo essere psicoanalitici, l'ideale di antichità di Winckelmann reprime radicalmente il femminile. Ciò che dà a tale repressione il suo peso e la sua necessità non è l'omosessualità di Winckelmann, ma una sindrome psichica, un disconoscimento maschile della femminilità, ovvero una paura di castrazione come l'avrebbe intesa Freud, che opera all'interno della soggettività maschile nel contesto della cultura eterosessuale del periodo⁴.

Solo di recente la dimensione androgina dell'estetica winckelmanniana viene recuperata e problematizzata nelle letture queer di Whitney Davis in *Queer Beauty. Sexuality and Aesthetics from Winckelmann to Freud and Beyond* (2010)⁵ e di fatto era già stata articolata con maggiore duttilità negli ormai classici studi di Paul Derks (1990)⁶, Simon Richter e Patrick McGrath (1994)⁷ e Dennis Sweet (1984)⁸. Il tema dell'androgino e dell'ermafroditismo, legato all'analisi di figure come l'eunuco, i castrati e gli omosessuali, è stato poi esteso da autori come Robert Tobin in *Warm*

3 A. Pott, *Flesh and the Ideal: Winckelmann and the Origin of Art History*, New Haven, Yale University Press, 1994, p. 166 che interpreta l'estetica winckelmanniana e in particolare l'immagine del "ragazzo" come la «più radicale distruzione concepibile dei segni corporei della mascolinità».

4 Ivi, p. 131.

5 W. Davis, *Queer Beauty*, cit. Si veda innanzitutto l'interpretazione dell'*Adorante* conservato a Berlino e la sua tradizione tedesca (ivi, p. 24 sgg.).

6 P. Derks, "Die Schande der heiligen Päderastie": *Homosexualität und Öffentlichkeit in der deutschen Literatur 1750-1850*, Berlin, Rosa Winkel, 1990.

7 S. Richter, P. McGrath, *Representing Homosexuality: Winckelmann and the Aesthetics of Friendship*, in: "Monatshefte", n. 86.1, 1994, pp. 45-58.

8 D. Sweet, "The Personal, the Political, and the Aesthetic: Johann Joachim Winckelmann's German Enlightenment Life", in: K. Gerard, G. Hekma (a cura di), *The Pursuit of Sodomy: Male Homosexuality in Renaissance and Enlightenment Europe*, New York, Harrington Park, 1989, pp. 147-162.

Cfr. per una ricostruzione di queste tappe Th. P. Bonfiglio, *Winckelmann and the Aesthetics of Eros*, in: "The Germanic review", n. 73.2, pp. 132-144. Per un inquadramento di questi filoni interpretativi si cfr. R. Deam Tobin, "Winckelmann - Homosexualität, schwule Kultur, Queer Theory", in: M. Disselkamp, F. Testa (a cura di), *Winckelmann-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*, Stuttgart, Metzler, 2017, pp. 65-72. Cfr. inoltre, K. Parker, *Winckelmann. Historical Difference, and the Problem of the Boy*, in: "Eighteenth-Century Studies", n. 25.4, 1992, pp. 523-544; J. Morrison, *The Discreet Charm of the Belvedere: Submerged Homosexuality in Eighteenth-Century Writing on Art*, in: "German Life and Letters", n. 52.2, 1999, pp. 123-135. Particolarmente significative sono le pagine sul corpo winckelmanniano e sull'androgino/ermafrodita di W. Menninghaus, *Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 2002, p. 115 sgg.

Brothers. *Queer Theory and the Age of Goethe*⁹ (2000) ed Elisabeth Nelson in *Queering the 18th Century. Sexuality and gender in the 18th century, contextualised through contemporary culture* (2010)¹⁰ a tutto il secolo diciottesimo. Come è stato notato, in questo tipo di ricezione particolarmente importante si rivela la distinzione di concetti solo apparentemente sovrapponibili come omosessualità, pederastia¹¹, ermafroditismo e queer, la cui semantica, oltre a oscillare già all'epoca di Winckelmann e comunque debitrice di tradizioni interpretative che risalgono all'antica Grecia, subisce, proprio nel diciottesimo secolo, una radicale trasformazione che per altro non coincide con quella novecentesca (Foucault). Estrema cautela e precisione storiografica dunque si impongono quando si trattano tali concetti¹². Per non parlare del fatto che la giusta riconsiderazione dell'estetica queer di Winckelmann va fatta nel rispetto dei dati filologici (cioè estetici, archeologici, storici), per evitare gli eccessi di un pensiero analogico in cui trionfano gli anacronismi e le imprecisioni concettuali¹³.

Meno legato alla questione, anche politica e sociale di un'estetica queer, è invece un secondo filone di studi che si è interrogato sulla specifica qualità androgina¹⁴, dunque duplice e doppia, delle proposte winckelmanniane, soprattutto nel campo dell'interpretazione della statuaria classica, al punto che in un fondamentale saggio sull'estetica del neoclassicismo, *Gemeißelte Sinnlichkeit. Herders Anthropologie des Plastischen und die Spannungen darin*¹⁵, Helmut Pfotenhauer, dopo

9 R. Deam Tobin, *Warm Brothers. Queer Theory and the Age of Goethe*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2000.

10 E. Nelson, *Queering the 18th Century. Sexuality and gender in the 18th century, contextualised through contemporary culture*, Saarbrücken, VDM Verlag Dr. Müller, 2010.

11 Cfr. A. Lear, E. Cantarella, *Images of Ancient Greek Pederasty. Boys were their God*, London and New York, Routledge, 2008. Sull'immaginario pederasta nella Berlino del Settecento ha molto insistito W. Davis, *Queer Beauty*, cit., p. 24 sgg. A p. 43 si legge: «la tendenza platonizzante di Winckelmann non fu... la soppressione dell'amore pederasta. Fu la normalizzazione dell'amore pederasta».

12 Cfr. soprattutto R. Deam Tobin, *Warm Brothers. Queer Theory and the Age of Goethe*, cit., p. 24 sgg.

13 È stato purtroppo il caso della pur affascinante mostra berlinese del 2017 intitolata *Winckelmann. Das göttliche Geschlecht* dove, ad esempio, si esponeva un'immagine del telamone del tempio di Giove Olimpico di Agrigento cui si attribuivano connotazioni sessuali ma che Winckelmann non poteva conoscere visto che i resti dei telamoni furono scoperti solo molti decenni dopo la morte di Winckelmann per quanto a lui si debba la "riscoperta" proprio del tempio di Giove Olimpico. Su questo mi permetto di rimandare alla mia ricostruzione di questa feconda mitologia dell'architettura neoclassica: *Il romanzo dell'Architettura. La Sicilia e il Grand Tour nell'età di Goethe*, Roma-Bari, Laterza, 1999, p. 155 sgg. Si veda anche il catalogo della mostra berlinese: *Winckelmann. Das göttliche Geschlecht*, a cura di W. Cortjaens, Berlin, Michael Imhof Verlag, 2018 (in particolare la fig. 30 e il commento alle p. 102 sgg.).

14 Sulla figura dell'androgino in letteratura e nelle arti si cfr. l'ancora utile E. Zolla, *Incontro con l'androgino. L'esperienza della completezza sessuale*, Como, Red edizioni, 1995.

15 H. Pfotenhauer, "Gemeißelte Sinnlichkeit. Herders Anthropologie des Plastischen und die Spannungen darin", in: Id., *Um 1800. Konfigurationen der Literatur, Kunstdliteratur und Ästhetik*, Tübingen, Max Niemeyer, 1991, pp. 79-102.

un'analisi della statua dell'*Ermafrodito*, poteva affermare: «L'androgino e l'ermafrodita ad ogni modo è un'idea fissa ancora poco studiata del classicismo tedesco e del neoclassicismo»¹⁶.

Alla richiesta di Pfothenauer di fatto stavano già rispondendo studiosi come Catriona MacLeod in un seminale studio, *Embodying Ambiguity. Androgyn and Aesthetics from Winckelmann to Keller*¹⁷, nel quale l'autrice dedica a Winckelmann un intero capitolo significativamente intitolato *The Beautiful Boy as Aesthetic Icon*¹⁸. Siamo alle soglie di quella nuova sensibilità per la questione del corpo che emerge anche negli studi di Christina Dongowski, *Konstruktionen von Text, Körper und Skulptur in J. J. Winckelmanns Hermeneutik der Antike*¹⁹, importante perché riconnette la questione del corpo con quella del *bios* a partire dagli studi di medicina e di biologia greca di Winckelmann²⁰.

È in studi come questi che prende corpo l'ipotesi che l'estetica di Winckelmann non si articola mai in endiadi inconciliabili (bello/brutto, ideale/caratteristico, maschile/femminile), ma vada compresa a partire da un modello gnoseologico consapevole di gestire categorie *fluttuanti* e *metamorfiche*, senza le quali è impossibile descrivere statue come quelle di Bacco, di Apollo, e persino di Ercole e Marte.

Nelle considerazioni che seguono cercherò pertanto di ricollegarmi a questo secondo filone di studi che certamente porta a una riconsiderazione dell'estetica della scultura winckelmanniana.

Cominciando, per così dire, dalla fine, val la pena di citare la più importante caratterizzazione "sessuale" delle statue "greche" che si trova nei tardi *Monumenti antichi inediti*, in cui – usando una metaforica consueta – Winckelmann ricorre al modello geometrico della convessità. Quasi ricapitolando le tesi fondamentali della sua estetica sin dal tempo dei *Pensieri sull'imitazione*, Winckelmann scrive:

Non credo di dover anche aggiungere, che l'unità e la semplicità, di cui parlo, è materiale e morale; che la morale riguarda l'atto in che gli artisti pongono le figure, e la materiale la forma di esse; dirò bene, che or si tratta della materiale. L'unità materiale adunque, che anche possiam chiamare *lineare*, è più acconcia a rappresentare l'età dell'uomo in cui sembra che la bellezza abbia la sua sede, vale a dire la gioventù; poiché quivi l'unità tanto più è una, *quanto che le linee che si richiedono a far la figura d'una persona giovane, sebben si dipartono dalla rettitudine, e si convertono in ellittiche, formate da tante parabole*, che rendono diversi altri centri; nondimeno in queste lor trascendenze scorrono sì dolce-

16 Ivi, p. 102.

17 C. MacLeod, *Embodying Ambiguity. Androgyn and Aesthetics from Winckelmann to Keller*, Detroit, Wayne University Press, 1998.

18 Ivi, p. 29 sgg.

19 Ch. Dongowski, *Konstruktionen von Text, Körper und Skulptur in J. J. Winckelmanns Hermeneutik der Antike*, Diss., Gießen, 2001

20 Su questo mi permetto di rimandare anche al mio *Winckelmann e il bios*, in: F. Cambi, G. Catalano (a cura di), *Johann Joachim Winckelmann e l'estetica della percezione*, Roma, Istituto Italiano di Studi Germanici, 2019, pp. 151-162.

mente, che assomigliar si possono alla *superficie del mare non agitata da' venti, la quale se ben muovesi, dicesi ch'ella è in calma*. Questa unità di contorni da me così definita, fu dagli artefici greci maggiormente raffinata, e si rende costante appo loro per l'osservazione delle persone, il verde della cui età era mantenuto più lungamente *per la privazione de' vasi spermatici*, come ne' sacerdoti di Cibele e di Diana efesina, poiché *in costoro viene ad unirsi la dolce convessità d'amb'i sessi*, con meno risentimento de' muscoli e della parti cartilaginose, di quel che suol essere nella breve gioventù nostra (*corsivi miei*)²¹.

Si tratta di uno dei vertici metaforici dell'intera opera di Winckelmann e per di più in un'opera scritta in italiano. Non c'è chi non veda quanto questo lessico abbia influenzato l'incipiente speculazione preromantica e romantica, per esempio di Friedrich Schlegel o di Friedrich Hölderlin, totalmente impegnati nel fare di una figura geometrica, come l'ellissi, il centro metaforico della loro speculazione²². Del resto si trattava di un lontano retaggio platonico, certo non estraneo a Winckelmann. In questa pagina dei *Monumenti antichi inediti* sembrano per altro convergere le tradizioni che avevano alimentato la metaforica winckelmanniana: quella platonica, come abbiamo detto, quella matematico-geometrica²³, e – come vedremo più avanti – quella che aveva sostanziato la sua ricerca storico-artistica sulla statuaria greca.

La parola “convessità”, ben più che l'allusione agli eunuchi, rende perfettamente la totale *reciprocità* di maschile e femminile, anzi la loro sostanziale imbricatura, poiché ciò che è convesso da una parte è concavo dall'altro. La più tarda traduzione tedesca con “Rundung” non rende affatto questa nuance semantica.

La storia concettuale che culmina in questa pagina dei *Monumenti antichi inediti* merita di essere ricostruita, anche per svelarne il profondo significato per una teoria della scultura. Già nella *Description des pierres gravées du feu Baron de Stosch*, Winckelmann aveva descritto un Ercole inciso su una corniola nei seguenti termini:

Buste d'un jeune Hercule la Peau de Lion en tête. C'est un des plus précieux monuments de notre Cabinet. Il y peu de têtes tant en Statues de marbre qu'en en Pierres Gravées, qui puissent lui être comparées. L'idée de la beauté & l'exécution de l'ouvrage vont d'un pas égal. Je la trouve décrite parmi les Têtes de Jole; car c'est un air «quem dicere vere/virginem in puero, puerilem in Virgine posses». Mais le front plein qui s'éleve par dessus le nez avec uns enflure gracieuse, & qui donne, pour ainsi dire, un présage du Héros à venir, avec cela petit muscle ressenti sur l'oeil, marquent une tête mâle, & puis des cheveux courts & naturellement frisés, mais sans boucles à l'oreille, ne convennient pas à une beauté féminine. C'est donc ici l'idée d'un beau jeune homme, tel quel le souhaitoit Glycère, cette Beauté charitable de la Grèce; un jeune

21 J. J. Winckelmann, *Monumenti antichi inediti*, a spese dell'autore, Roma, 1768, vol. I, p. 38.

22 Su ciò: M. Cometa, “La passione della duplicità. Geometrie della Goethezeit”, in: L. Zagari (a cura di), *Simmetria e antisimmetria. Due spinte in conflitto nella cultura dei paesi di lingua tedesca*, Pisa, ETS, 2001, pp. 53-92.

23 Ovviamente non estranee a Platone stesso che parla di forme sferiche e di cerchi. Cfr. Platone, *Simposio*, a cura di G. Reale, testo critico di J. Burnet, Milano, Mondadori-Valla, 2001, p. 55 sgg.

homme dont les attraits sont d'abord douter que est son sexe... «*tum enim formosi pueri sunt... cum fuit feminae similes*»²⁴.

È evidente che Winckelmann è alla ricerca di un modello di bellezza che potesse contemplare la sia pur momentanea *compresenza* dei due sessi, come del resto dimostra, a pochi anni di distanza, ma quando la sua parabola teorica è ormai al suo acme, la definizione del bello che intende applicare alle statue di Bacco:

La seconda specie del bello ideale preso dalle forme degli Eunuchi si ravvisa in Bacco, misto alla giovinezza virile. Sotto queste forme viene effigiato ne' varj gradi di gioventù sino alla virilità perfetta. Nelle più belle figure vedesi sempre *con membra ritondette e dilicate*, con rilevati e pieni fianchi, come gli hanno le fanciulle, alla maniera delle quali, secondo la favola, era stato allevato. Anzi Plinio rammenta la statua d'un Satiro, che teneva *una figura di Bacco vestito come una venere*; e Seneca perciò lo descrive come *una fanciulla travestita*. Morbide sono e ondegianti le forme delle sue membra, quasi con un dolce soffio formate, senza che vi si scorgano né le ossa né le giunture de' ginocchi; quale appunto disegnerebbesi un avvenente giovane Eunuco. La sua figura è quella di bellissimo garzone che entra nella primavera della vita, cioè nell'adolescenza, in cui la sensazione della voluttà, come il tenero germoglio d'una pianta, comincia a spuntare; e che *fra il sonno e la veglia mezzo immerso ancora in un sogno lusinghiero*, mentre cerca di riunire le immagini, comincia a riconoscersi: i suoi tratti son pieni di dolcezza; ma tutta non se gli spiega sul volto l'anima gioviale (*corsivi miei*)²⁵.

Qui la metaforica winckelmanniana si amplia e si arricchisce di nuove significazioni. Dopo l'esplicito riferimento agli Eunuchi – la cui sessualità è tutt'altro che repressa, come ha ben spiegato Elisabeth Nelson – l'autore tocca altrettanto esplicitamente il tema del travestitismo e, diremmo oggi, della *masquerade*²⁶ se si segue il riferimento a Seneca. Ma ancora più importante delle connotazioni queer, sono ancora una volta i richiami al mondo della natura che Winckelmann usa, con il nesso germoglio-pianta, proprio per indicare il modello di una metamorfosi e di uno stato *in transizione*. Significativamente egli sceglie per rafforzare la sua impresa metaforica quello stato tra sonno e veglia che produce le cosiddette immagini ipnagogiche, immagini cioè che per definizione sono metamorfiche e che non a caso diventeranno centrali nell'immaginario romantico²⁷ e nella onirocritica dei primi anni del secolo a venire.

Winckelmann sta insomma cercando di pensare quello stato in transizione che più gli sembra adatto a descrivere la bellezza della statuaria greca. La statua

24 *Description des pierres gravées du feu Baron de Stosch dédiée a son eminence Monsieur le Cardinal Alexandre Albani, par M. l'Abbé Winckelmann*, A Florence, Chez André Bonducci, 1760, p. 128 sgg.

25 J. J. Winckelmann, *Storia dell'arte presso gli antichi*, in: Id., *Opere, prima edizione italiana completa*, Prato, Per i Fr. Giachetti, 1830, vol. II, p. 331 sgg.

26 A cominciare da M. A. Doane, *Film and the Masquerade. Theorizing the Female Spectator*, in: "Screen", n. 23.3-4, 1982, pp. 74-87.

27 H. Pfothner, S. Schneider, *Nicht völlig Wachen und nicht ganz ein Traum: Die Halbschlafbilder in der Literatur*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2006.

greca, come si vede, dal citato passo su Ercole e su Bacco è infatti capace di mostrare il presagio di ciò che una figura mitologica o eroica sarebbe diventata e per ciò stesso stimolare l'immaginazione e infiammare i sentimenti dello spettatore.

Ercole e Bacco sono solo i prototipi di una figura che per definizione è l'incarnazione perfetta dell'ideale: l'Apollo. Nei *Monumenti antichi inediti*, poche pagine dopo l'introduzione della metafora della "convessità", Winckelmann ricapitola il suo studio sulle tre figure che avevano alimentato la sua ricerca del bello ideale, facendo vedere che la questione della duplicità sessuale era un dato che non riguardava solo esempi isolati, come Bacco o l'Antinoo. Vale la pena di citare per intero un brano che ricostruisce il leit-motiv della "convessità":

L'idea più sublime della bellezza giovanile fu appropriata alle figure di Bacco e Apollo, le quali *per via de' due sessi attribuiti loro da' poeti*, ci mostrano in diverse immagini rimasteci di queste Deità *una natura mista ed equivoca* accostantesi per le anche grandiose e per *le membra tondeggianti e delicate* a quella degli eunuchi e delle femmine. Perciò Bacco nelle figure panneggiate può assomigliare a una *vergine travestita*: e come tale ce lo descrive Seneca il tragico. L'immagine di Bacco nella bellissima statua di villa Medici, come in altre figure di lui, è quella dell'adolescenza che tocca i confini d'una già adulta primavera della vita, allor che la sensazione del gonfiamento principia a germogliare, come fa dalle piante la prima messa. Sembra perciò egli in tale statua *fra la vigilia ed il sonno* riandar col pensiero le fantasia rimastegli d'un lieto sogno che or or ha fatto, e vorrebbe poter ridurre alla realtà. Quindi le sue fattezze sono piene di vaga *dolcezza*, non gli si vede però delineate nel viso l'allegrezza dell'anima. Similissima a quest'idea di Bacco comparisce quella d'Apollo nelle statue di lui che hanno ai piedi un cigno. Ve n'ha due nella stessa villa Medici, e una nel museo Capitolino, ma la più bella vedesi nel palazzo Farnese, la cui testa può dirsi il colmo dell'umana bellezza. Anch'Ercole effigiato sì ne' marmi sì nelle gemme in etade adolescente, comparisce talora dotato nella testa di una sì rara bellezza, che le fattezze ne pajono *equivoche fra l'uno e l'altro sesso*: perciò questi Ercoli sono stati presi per ritratti d'Iole, ma ce ne ricredono i capelli corti e ricci di su la fronte, che sono un distintivo costante in Ercole, e sarebbero sconvenevoli ad una femmina (*corsivi miei*)²⁸.

È evidente che qui il modello degli eunuchi è poco più di un riferimento obbligato, ma quel che più conta è la sequenza Ercole-Bacco-Apollo che Winckelmann intende fondare su dati archeologici certi.

Dell'incisione di Ercole abbiamo già detto, ma di essa non ci restano immagini. Più facile è indicare le fonti visuali che riguardano l'esemplificazione somma dell'ambiguità dell'Apollo capitolino che troviamo descritto nella più tarda guida di M. Bottari e N. Foggini, *Il Museo Capitolino illustrato* la quale ovviamente fa riferimento alle interpretazioni di Winckelmann:

Relativamente poi alla Tav. XV, rappresentante Apollo che sta indolentemente appoggiato ad un albero, fa il Winckelmann riflettere che la sua figura è molto simile a quella di Bacco. «Né ciò dee sembrar molto strano, egli dice, a chi non ignora che in ognuna di quelle divinità ambe due veniano adorati..., e l'uno per l'altro scambievolmente prede-

28 J. J. Winckelmann, *Monumenti antichi inediti*, vol. I, p. 41.

vasi...». Lo stesso autore poi è d'opinione che le gambe incrociate di questa statua, fossero fatte dall'artista espressamente per indicare la giovinezza giocosa di quel nume²⁹.

In effetti in questa statua che ritrae Apollo con il "cigno" (fig. 1) il dio ha una testa decisamente femminile soprattutto se si guarda alla capigliatura.

La femminilizzazione di Apollo ha comunque radici lontane e certamente a Winckelmann non era sfuggita la tavola delle *Pitture di Ercolano*, e ancor più il commento a piè di pagina, in cui si rappresenta la figura di un "nume" «appoggiato a un pilastro... vestito di un abito rosso lungo, co' calzari di color giallo, che gli giungono a mezza gamba, e cinto il capo di lucente nimbo, e i lunghi e biondi capelli di fascetta verde, può rappresentar egualmente Apollo, e Diana»³⁰ (fig. 2).

Nelle note si spiega che «Apollo si rappresentava sempre giovane, e sempre bello»³¹ e si ricorda che Tibullo lo paragonava a «una novella sposa», anche perché in molte gemme e medaglie lo si trovava decisamente sotto spoglie femminili³².

Ma se questa è la "preistoria" della metafora winckelmanniana in cui si combinano i due termini a lui cari, "dolce" e "convesso", ancora più interessante è la *Nachgeschichte* di questa intuizione sulle statue greche. Toccherà infatti a Anton Raphael Mengs esplicitare la metaforica "geometrica" di Winckelmann, certo memore dell'insegnamento del suo mentore. Mengs affronta la questione della "convessità" in un contesto squisitamente scultoreo (anche se sempre all'interno di una riflessione sulla pittura italiana) e crea tutta una tipologia delle "linee" – un termine che risale certamente a Winckelmann – che concorrono alla bellezza, descrivendo le statue del suo canone. Com'è noto Mengs articola la storia della scultura greca in tre epoche e nella terza colloca «il miglior tempo dell'arte»:

Le statue del grado sublime sono il Laocoonte, e il Torso del Belvedere: quelle del secondo grado l'Apollo del Belvedere, ed il Gladiatore Borghese: del terzo grado poi ve ne sono infinite; e delle ordinarie non stimo farne menzione. I grandi professori dell'antichità furono più sublimi nelle loro idee di quel che lo sieno stati i moderni; ed anche nell'esecuzione furono più grandi, e più felici, poiché le loro idee si formarono su la perfezione, e nell'esecuzione seguirono, non come hanno fatto i moderni, una parte, ma il tutto della natura³³.

29 *Il Museo Capitolino illustrato* da M. Bottari e N. Foggini, con osservazioni ricavate dalle opere di Winckelmann e di E. Q. Visconti e con le tavole disegnate ed incise da A. Locatelli, Milano, Presso Paolo Cavalletti e Com., 1821, p. 84 sgg.

30 *Le pitture antiche d'Ercolano e contorni incise con qualche spiegazione*, Napoli, Nella Regia Stamperia, 1760, vol. II, p. 105 sgg.

31 *Ivi*, p. 106.

32 *Ibidem*, nota 11.

33 Cfr. A. R. Mengs, *Pensieri sulla Pittura*, nella traduzione di José Nicolás de Azara del 1780, a cura di Michele Cometa, Palermo, Aesthetica edizioni, 1996, p. 51.

Questa eccellenza nell'arte statuaria si giustifica, secondo il pittore Mengs, con l'uso accurato della varietà che è soprattutto data dall'alternanza tra le forme/linee concave e convesse, anzi dalla capacità di trovare un equilibrio tra di esse:

Nella terza epoca, nel miglior tempo dell'Arte, gli Antichi perfezionarono la lor maniera, essendosi accorti che nelle due precedenti non si esprimeva debitamente l'effetto della carne; poiché nella prima pareva troppo nervosa, e nella seconda molto gonfia, e grossolana; e finalmente conobbero, che nella bella Natura trovasi una continuata varietà: che niuna cosa deve ripetersi: *che era necessario passare dalla linea convessa alla concava, e alla retta, e frammischiarle tra loro: che ne' piani, e nelle parti angolari della seconda maniera conveniva unire le concave colle convesse, e dove bisognava varietà dovevano entrare tutte le tre spezie di linee; e trovarono la ragione perchè non si deve fare niun angolo senza curva, e niuna curva senza interruzione, o inflessione, cioè senza linea ondeggiata, o serpeggiante (corsivi miei)*³⁴.

Mengs dunque fa assurgere ad assioma ciò che Winckelmann aveva cercato di teorizzare per tutta la vita: la transizione tra le linee della bellezza, che in fin dei conti convergono ma in una continua metamorfosi.

L'accenno alla «linea ondeggiata, o serpeggiante» di Mengs richiama una delle matrici del discorso teorico dei due massimi teorici del neoclassicismo. Mi riferisco all'*Analisi della Bellezza* di Hogarth in cui si teorizzava, proprio a partire dalla rappresentazione del corpo umano, la convivenza di linee della bellezza diverse:

L'uso che farò di queste osservazioni apparirà assai considerevole, quando applicate alla forma del corpo umano con cui siamo prossimi a cimentarci. Sarà, dunque, sufficiente per il momento solo osservare: primo, che l'intero corno acquista bellezza per il suo essere così gentilmente piegato in due modi diversi; secondo, che tutte le linee che sono tracciate sulla sua superficie esterna diventano leggiadre, poiché devono tutte, dalla torsione data al corno, partecipare, in una qualche misura, della forma della linea serpentina; e ultimo, che quando il corno è diviso e la superficie interna, così come quella esterna, della sua forma risulta simile a un guscio, l'occhio è particolarmente intrigato e trae piacere dall'inseguimento di queste linee serpentine, *poiché* nelle loro torsioni le *concavità* e *convessità* si offrono in modo alterno alla sua vista. *Forme concave*, quindi, composte di tali linee sono estremamente belle e piacevoli per l'occhio, in molti casi sono ancora più belle di quelle dei corpi solidi (*corsivi miei*)³⁵.

È naturale dunque che Mengs scopra che nel *Laocoonte* «dominano le linee convesse»³⁶ e nel *Torso*, che è opera «meramente ideale»³⁷, tutte le curve sono

34 A. Mengs, *Riflessioni sopra i tre gran Pittori Raffaello, Correggio, e Tiziano, e sopra gli Antichi*, in: *Opere di Raffaello Mengs*, primo pittore della Maestà di Carlo III Re di Spagna ec. ec. ec. Pubblicate da N. Giuseppe Niccola D'Azara, Parma, Nella stamperia reale, 1780, vol. I, p. 196.

35 W. Hogarth, *L'analisi della bellezza*, a cura di Laura di Michele, Palermo, Aesthetica edizioni, 2001, p. 76 sgg.

36 A. Mengs, *Riflessioni sopra i tre gran Pittori Raffaello, Correggio, e Tiziano, e sopra gli Antichi*, cit., vol. I, p. 204.

37 *Ibidem*.

presenti e per così dire *transitano* le une nelle altre. Ovviamente l'attenzione che Mengs dedica alla fenomenologia delle linee e delle linee curve in particolare non è questione di sesso ma semmai di luce ed è proprio il gioco della luce a pretendere lievi transizioni tra le une e le altre:

Le parti più elevate rimandano i raggi della luce in una maniera differente delle piane, e delle convesse, cosicché sembrano più illuminate; e siccome ogni angolo differisce infinitamente poco dal suo immediato, si deve passare per una impercettibile gradazione dall'uno all'altro, onde se si salta rapidamente da uno grande ad uno picciolo, si rappresenterà la cosa come se ivi fosse interrotta, o tagliata, e il Chiaroscuro resterà distrutto³⁸.

L'estetica dell'androgino e dell'ermafrodito acquisisce così un ruolo nell'estetica di Winckelmann che trascende le pur evidenti e necessarie connotazioni *gender*.

Se si può parlare di estetica queer o di estetica androgina è dunque semmai possibile nel senso moderno che si dà alla parola queer. Come ha scritto Teresa De Lauretis queer «è ciò che trascende (le sessualità) – o almeno le problematizza»³⁹.

Winckelmann usa l'estetica androgina proprio per immaginare un modello di bello ideale che unisca elementi inconciliabili, se non altro, appunto, materia ed idea, linee concave e convesse, luci e ombre, maschile e femminile. Questo non significa, come ha scritto Mathias Hofter che «l'ideale androgino è un'allegoria della compiutezza in Dio che può esistere solo nel non-sensibile»⁴⁰. Semmai si tratta proprio del contrario: è il modo in cui il divino può manifestarsi in un corpo e nella materia artistica. L'ideale androgino che, come ha ricordato Julia Kristeva⁴¹, non si concretizza in un essere bisessuale ma «unisessuale», è semmai un modo per mettere in tensione le diverse sessualità, il maschile e il femminile, sprigionando così una logica del desiderio che, come avrebbero compreso da lì a poco i romantici, è una logica dell'infinito.

38 Ivi, p. 104.

39 T. De Lauretis, *Introduction*, in: "Differences", n. 3.2, 1991, p. 3-18.

40 M. Hofter, *Die Sinnlichkeit des Ideals: zur Begründung von J. J. Winckelmanns Archäologie*, Mainz, Ruppolding und Mainz, 2008, p. 141.

41 J. Kristeva, *Storie d'amore*, Roma, Donzelli, 2012.



Fig. 1 Apollo (Il Museo Capitolino illustrato da M. Bottari e N. Foggini, con osservazioni ricavate dalle opere di Winckelmann e di E. Q. Visconti e con le tavole disegnate ed incise da A. Locatelli, Milano, Presso Paolo Cavalletti e Com., 1821, tavola XV).



Fig. 2 Le pitture antiche d'Ercolano e contorni incise con qualche spiegazione, Napoli, Nella Regia Stamperia, 1760, vol. II, p. 115.