

IL DOLORE NEGATO.
IL *PARENTHYRSUS* NEGLI SCRITTI
DI JOHANN JOACHIM WINCKELMANN

LARA SAMBUCCI

Le riflessioni di Johann Joachim Winckelmann sul corpo umano si dispiegano lungo tutta la sua vastissima opera letteraria in funzione di due diversi ordini di considerazione che si intersecano continuamente: in relazione, cioè, alla sostanza biologica e in relazione alla forma scultorea.

Nei suoi scritti l'erudito tedesco rivela una concezione della sostanza biologica del corpo strettamente legata al rapporto dell'uomo con la natura. Nel terzo capitolo del primo libro della *Storia dell'arte presso gli antichi*, Winckelmann si sofferma, come è ben noto, sulle ragioni della superiorità intellettuale e fisica degli antichi Greci. La spiegazione ultima della loro superiorità risiede nelle condizioni geografiche, climatiche e territoriali della Grecia, nel clima mite, nell'aria trasparente e nel cielo terso.

Quanto più al greco cielo s'avvicina, tanto più di maestà, di grazia, di venustà sembra metter la natura nell'umana specie. [...] S'avvera pertanto in quelli popoli ciò ch'ebbe a dir Cicerone, cioè che tanto più armoniose sono le teste degli uomini, quanto più pura e sottile è l'aria

che respirano: e par che di quelli avvenga come de' fiori i quali, quanto più secco è il terreno e più caldo il cielo, tanto più belli sono e odorosi. Diffatti la più sublime bellezza, che non consiste semplicemente nella pelle morbida, nel fiorito colore, negli occhi o languidi o vivaci e lusinghieri, ma bensì nella regolarità de' tratti, e in un'armonia corrispondente di tutte le parti, trovarli suole principalmente ne' paesi posti sotto un clima temperato e dolce¹.

Questa considerazione del clima in rapporto alla dimensione corporea dà seguito, in realtà, ad un approccio metodologico che trova origine, come di recente osservato da Carmelo Occhipinti, nel *Microcosmo della pittura* del 1657 di Francesco Scannelli²: questi, medico e storico dell'arte, si preoccupa infatti di indagare il rapporto tra la produzione artistica e le fattezze fisiche di un determinato popolo, tenendo conto delle sue condizioni climatiche, naturali e geografiche che influiscono tanto sulla forma fisica quanto sulla stessa produzione artistica. Scannelli nel suo trattato stabiliva che la varietà della fisionomia dei volti, e la differente conformazione dei corpi, così come le diverse caratteristiche formali della produzione figurativa di un popolo, dipendessero dalla variabilità degli influssi climatici³. Nel solco tracciato da Scannelli si muove Winckelmann, il quale, con le sue investigazioni sui condizionamenti climatici sul corpo e sullo spirito, decreta la superiorità fisica ed intellettuale del popolo greco. Facendo appello alla *Historia* di Polibio, il quale, parlando dell'ascesa di Roma, ragiona sulla possibilità che il clima mite e la solarità mediterranea della penisola italica avessero influito sui costumi, sull'alto livello culturale, come

¹ WINCKELMANN 1993, p. 49.

² Per un'introduzione all'opera di Francesco Scannelli, si rinvia all'edizione del *Microcosmo della pittura*, testo a cura di E. Monaca, «Studi e testi di Horti Hesperidum», VIII, Roma, UniversItalia 2015. Si veda OCCHIPINTI 2015, p. 542.

³ In Italia, spiega Francesco Scannelli, si sono sempre osservate forme fisiche armoniose, i corpi più belli e dalle perfette proporzioni, poiché lontane da «viziosi estremi, e però nel tutto e parte partecipante di buona temperanza». SCANNELLI 2015, p. 62.

anche sulla fisionomia dei Romani⁴, Winckelmann sostiene che il clima determinasse sia la conformazione esteriore degli uomini, che la loro indole⁵, e che l'«eccellenza dell'umano meccanismo»⁶ proprio dell'antico popolo greco, i corpi perfettamente proporzionati, l'immaginazione fervida e l'intelletto fine fossero il risultato dell'interazione con una natura generosa, accogliente e benigna.

Questa stessa intenzione di radicalizzare il nesso tra clima mite e perfezione fisica la si ritrova già nella sua opera del 1755, ovvero nei *Pensieri sull'imitazione delle opere greche nella pittura e nella scultura*. Nelle affermazioni perentorie e nette in cui è articolato questo suo scritto, Winckelmann evidenzia un nesso tra la perfezione della natura dei Greci e la superiorità delle loro opere sublimi: «Il buon gusto che va sempre più diffondendosi, incominciò a formarsi in Grecia prima che in ogni altro luogo⁷». La 'bella natura' in cui era immerso, e di cui godeva, il popolo greco è del tutto superiore alla natura in cui vivevano gli abitanti dei paesi del Nord.

Siccome l'uomo è stato in ogni tempo il principale oggetto dell'arte e degli artisti, così quelli in ogni paese hanno data alle loro figure una non so qual fisionomia o aria nazionale; e ne rimarrà convinto chiunque osservi la differenza che passa fra gli antichi monumenti dell'arte, e le produzioni de' moderni. Gli artisti tedeschi, olandesi, francesi, quando non siano mai usciti dalle natie loro contrade, si riconoscono nelle opere loro [...]. Rubens medesimo, comeché molti anni abbia soggiornato in Italia, pur ha disegnate le sue figure in

⁴ WINCKELMANN 1783, p. 43. «Il clima, dice Polibio, decide de' costumi d'un popolo e del suo esteriore portamento, come del suo colore».

⁵ WINCKELMANN 1783, I, p. 43. «Per ciò che riguarda la figura esterna, basta aver occhi per veder, a così dire, effigiata sul viso degli abitanti l'anima e 'l carattere d'una nazione. La natura, siccome ha separati l'un dall'altro i gran regni per mezzo di alte montagne ed ampi fiumi e mari, così ne ha distinti gli abitanti colla differenza di tratti particolari».

⁶ WINCKELMANN 1783, I, p. 45.

⁷ WINCKELMANN 1831, VI, p. 309.

maniera, come se non avesse mai messo piede fuori della Fiandra sua patria⁸.

Ed è proprio sotto il ‘cielo greco’, nel clima mite e puro che si trova la ragione di quello stile «bello, sublime e grande»⁹ che gli antichi greci avevano saputo dare alle loro opere. La dolcezza del clima, che «loro aveva assegnato Pallade stessa, a preferenza delle altre nazioni»¹⁰, aveva prodotto una lingua letteraria elegante, la libertà politica e culturale, nonché corpi proporzionati, forti e liberi da malattie e patologie deformanti. Negli scritti dei medici greci quali Ippocrate e Galeno, sostiene Winckelmann, non compaiono mai locuzioni come ‘peste’, o ‘vaiolo’, e il loro silenzio sembra suggerire l’idea che tali mali epidemici fossero sconosciuti, del tutto ignorati dal popolo greco. È chiaro infatti che le malattie, secondo la teoria idealizzante winckelmanniana, non infuriassero contro la bella natura dei Greci; il loro corpo era immune anche dalle malattie più diffuse ed aggressive, mai veniva afflitto da alcun morbo.

Il vaiolo ne’ paesi caldi è meno pericoloso che ne’ freddi, ove è un mal epidemico e distruttore quasi al par della peste. [...] Gli antichi Greci non aveano questo male: almeno dobbiamo inferirlo dal silenzio degli antichi medici Ippocrate, e Galeno suo interprete, i quali né di vaiuolo parlano mai, né del modo di curarlo. Fra le moltissime e variate descrizioni che abbiamo di umani volti mai non si parla d’alcuno segnato dal [...] vaiolo: né v’è in tutta la lingua greca una voce che significhi questa terribile malattia, il che porge un certissimo argomento per inferire ch’ella fosse pienamente ignorata.¹¹

La natura, secondo lo studioso tedesco, è dotata del potere di plasmare tanto il pensiero dell’uomo, quanto le sua figura; e sotto l’influsso della natura greca, ecco che il corpo degli antichi

⁸ WINCKELMANN 1783, I, p. 46.

⁹ KUNZE 1989, p. 63.

¹⁰ WINCKELMANN 1783, I, p. 54.

¹¹ WINCKELMANN 1783, I, p. 53.

Greci si fa modello, incarnando quella serie di designazioni formali che diverranno in seguito canone normativo: nobile semplicità, proporzione geometrica delle parti in rapporto al tutto, armonia delle forme. A questo canone si contrappone l'antimodello, il 'corpo brutto'. Nella *Storia dell'arte presso gli antichi* l'autore delinea infatti le categorie estetiche di bello positivo e bello negativo, mettendo a confronto i concetti di bellezza e sanità con quelli di deformità e malattia.

Trattando della beltà in generale dobbiamo esaminar prima ciò che distrugge il bello, ossia l'idea del bello negativo, per quindi formarci una qualche idea positiva della vera bellezza. Dir si può del bello che più facil cosa è l'asserire ciò che è non sia, che affermar ciò che sia; e in qualche maniera avviene della bellezza e della deformità, come della sanità e della malattia¹².

Criterio fondamentale alla base della produzione artistica degli antichi Greci è quello di rigettare la rappresentazione di un corpo le cui membra, i cui muscoli, i cui tendini, le cui ossa siano deturpati dal dolore, deformati dalla sofferenza. La malattia viene negata, la deformità mai rappresentata. L'artista deve cercare di conciliare l'espressione della sofferenza fisica con la bellezza suprema ed imperturbabile, contenendo la violenza del dolore, «riducendo il grido in sospiro, per evitare che esso stravolga il volto in modo privo di decoro»¹³.

Tutti gli atteggiamenti e posture delle figure greche, che contrassegnate non erano da questo carattere di filosofia, ma erano troppo focose o feroci, peccavano del difetto che gli antichi artisti chiamavano *parenthyrsus*¹⁴.

In questo passo si rintraccia l'unico riferimento che Winckelmann fa al concetto di 'parentirso'. *Parenthyrsus* è un

¹² WINCKELMANN 1783, I, p. 265.

¹³ GIORDANETTI 2005, p. 64.

¹⁴ WINCKELMANN 1831, VI, p. 333.

lemma antico, che Winckelmann incontra durante lo studio del *De Sublime* dello Pseudo Longino¹⁵, trattato di I secolo d.C., una delle più importanti opere di estetica dell'antichità. Si tratta di una lunga analisi del 'sublime', ovvero lo stile retorico cosiddetto 'elevato', che mira a coinvolgere il pubblico sul piano emotivo, dando voce ad una passione tanto potentemente esibita, quanto vuota e falsa. Il 'parentirso' viene così assorbito nella poetica winckelmanniana come difetto del buon gusto che hanno le statue troppo impetuose e violente, lontane dalla pacatezza della raffigurazione classica. L'ideale che Winckelmann propone non contempla la possibilità che il brutto, il deforme o l'eccessivo possano essere espressi dall'arte plastica, ma anzi individua in ciò un pericolo che deve essere evitato. La categoria di derivazione longiniana del 'parentirso' viene ripresa da Winckelmann a proposito del gruppo marmoreo del Laocoonte¹⁶: il sacerdote prigioniero delle spire dei serpenti non mostra dolore, né sofferenza, ma anzi combatte la sua pena. Al centro del suo ragionamento Winckelmann pone l'idea che, oltre ai tre pregi dell'opera d'arte, la 'bella natura', il 'contorno' ed il 'drappeggio'¹⁷, debba emergere la nobiltà di uno spirito capace di avere dominio di sé negli stati di piacere e dolore, nell'impeto delle passioni e degli impulsi. Il Laocoonte del gruppo marmoreo è ben lontano da quello descritto da Virgilio nell'*Eneide*, dall'immagine violenta di un uomo sopraffatto dalla sofferenza, schiacciato da un'insostenibile pena, che grida il suo dolore, «clamores horrendos ad sidera tollit»¹⁸, ci narra Virgilio¹⁹; nella scultura,

¹⁵ PSEUDO LONGINO 1992, p. 31 e sgg.

¹⁶ Si veda, qui, la fig. 1.

¹⁷ GIORDANETTI I, MAZZOCUT- MIS 2006, p. 21.

¹⁸ MAZZOCUT- MIS 2013, p. 164. «Innalza al cielo orrende grida», Virgilio, *Eneide*, l. 2, v. 222.

¹⁹ WINCKELMANN 1831, XI, p. 94. «Quando il Laocoonte di Virgilio dà in alte grida, quale è il lettore che pensi, leggendo questo passo, che è necessario aprir mollo la bocca per gridare in tal maniera, e che questa grande apertura di bocca è un oggetto disgustoso. Qui basta dire quel 'clamores horrendos'».

invece, la grandezza dell'animo prende il posto del dolore, nel marmo è impressa la forza di un'anima grande che riesce a controllare la sofferenza, a dominare la pena²⁰. Gli scultori rodiesi Agesandro, Polidoro e Atanodoro riuscirono ad evidenziare la forza dello spirito, andando oltre la natura, la sofferenza, il *pathos*, rifiutando il 'parentirso'. Se nel Laocoonte fosse stato rappresentato il dolore si sarebbe incorsi in questo difetto del buon gusto, e per evitarlo lo scultore scolpisce un'azione prossima alla calma, esprime un'anima quieta, che non è stata turbata dalla sofferenza.

Più quieto è l'atteggiamento del corpo e più è in grado di esprimere il vero carattere dell'anima: in tutte le posizioni che troppo si allontanano da quella del riposo, l'anima si trova in uno stato di costrizione e di violenza. L'anima si fa più facilmente conoscere ed è più caratteristica nelle forti passioni, ma grande e nobile è solo in stato d'armonia, cioè di riposo²¹.

La lotta contro il patimento fisico, la repressione della sofferenza che si leggono sul volto del Laocoonte, sono le stesse che qualificano un altro eroe sofferente della greicità: «Laocoonte soffre – scrive Winckelmann – ma soffre come il Filottete di Sofocle: il suo patire ci tocca il cuore, ma noi desidereremmo poter sopportare il dolore come quest'uomo sublime lo sopporta»²². La comparazione al Laocoonte dell'eroe sofocleo²³, «piegato al piede da un male divoratore»²⁴, eleva quest'ultimo a simbolo della forza d'animo greca, che mostra il corpo offeso dalla ferita, mantenendosi in equilibrio fra dolore e

dos ad sidera tollit' faccia un buon effetto all'orecchio, ed è affatto indifferente qualunque sensazione portar possa all'organo della vista. Il poeta non sodisfa punto all'intento di chiunque potesse esigere che in quest'istante Laocoonte avesse una bella figura».

²⁰ BURANELLI, LIVERANI, NESSEL RATH 2006, p. 175.

²¹ WINCKELMANN 1831, t. VI, p. 332. AGAZZI 2000, p. 56.

²² WINCKELMANN 1973, pp. 29-30.

²³ Si veda qui la fig. 2.

²⁴ GIULIANO 2014, p. 8.

compostezza, nonostante la sua sofferenza oltrepassi i limiti della resistenza umana.

La figura di Filottete ci manifesta il dolore del morso del serpente nel pie' destro col tenerlo alzato ch'ella fa quasi non attentisi posarlo in terra, e il dolore, come veggiamo nella celebre statua di Laocoonte, sembra anche qui sentirsi da Filottete sino nelle dita del piede²⁵.

Di nuovo Winckelmann ci presenta una silenziosa scena di dolore, in cui l'uomo non geme, non grida, non lascia che il dolore gli deturpi il volto, ma anzi, sopporta la sua pena, mostrandosi superiore alla sofferenza fisica. Filottete, al pari del Laocoonte, personifica quella 'nobiltà dello spirito'²⁶, capace di contenere il dolore, andando oltre l'eccesso di emozioni, oltre il *parenthyrsus*. Al *pathos* si contrappone l'*ethos* di un'opera che vince la sofferenza e le passioni²⁷, in cui l'impassibilità diviene norma estetica. Nel concetto di parentirso negli scritti winckelmanniani prende dunque forma ciò che non deve trovare posto nella scultura: il brutto, l'eccessivo, il deforme e il malato.

²⁵ WINCKELMANN 1767, p. 161. Nei suoi *Monumenti antichi inediti*, Winckelmann riporta tre opere d'arte raffiguranti Filottete: due gemme appartenenti alla collezione del Barone Philipp von Stosch, ed un bassorilievo, riguardo il quale Carlo Fea, in una nota all'edizione della *Storia dell'Arte dell'Antichità* da lui curata (libro V, c. III, n. 82), racconta: « Questo bassorilievo in marmo di sua proprietà pervenne dopo la morte di Winckelmann nella villa Albani, e quindi è stato trasportato in Parigi unitamente ad altre anticaglie Trovasene una figura più corretta, che non è la riportata, nei *Monuments antiques du Musée Napoléon* (t. IV, tav. II)».

²⁶ GIULIANI 2014, p. 9.

²⁷ KOCZISZKY 1996, p. 34.

Bibliografia

- AGAZZI 2000 = E. AGAZZI, *Il corpo conteso: rito e gestualità nella Germania del Settecento*, Milano 2000.
- BERTOLETTI FABBRI 1990 = S. BERTOLETTI FABBRI, *Impulso, formazione e organismo. Per una storia del concetto di «Bildungstrieb» nella cultura tedesca*, Firenze 1990.
- BURANELLI, LIVERANI, NESSELRATH 2006 = F. BURANELLI, P. LIVERANI, A. NESSELRATH, *Il Laocoonte all'origine dei Musei Vaticani*, Roma 2006.
- CAIANELLO 2005 = S. CAIANELLO, *Scienza e Tempo alle origini dello stoicismo tedesco*, Napoli 2005.
- FRANZONI 2008 = C. FRANZONI, *Il cielo e il marmo. Un'introduzione a Winckelmann*, in «J. J. Winckelmann, Il bello nell'arte», Einaudi ed., Torino 2008, pp. IX-XXXVII.
- GIORDANETTI 2005 = P. GIORDANETTI, *I luoghi del sublime moderno. Percorso ontologico-critico*, LED ed., 2005.
- GIORDANETTI, MAZZOCUT-MIS 2006 = P. GIORDANETTI, M. MAZZOCUT-MIS, *Rappresentare il brutto*, Napoli 2006.
- GIULIANO 2014 = C. M. GIULIANO, *Il linguaggio della ferita: il Filottete di Sofocle*, in «Figure dell'immaginario», n. 1 (2014), ed. online.
- HERDER 2013 = J. G. HERDER, *Filottete*, a cura di S. Fornaro, Osanna edizioni, 2013.
- KOCZISZKY 1996 = E. KOCZISZKY, *L'ideale della grecità tra Settecento e Ottocento*, in «Segni e comprensione», pp. 31-49, a. X, n. 29, Lecce 1996.
- KUNZE 1989 = M. KUNZE, *Winckelmann e la natura visiva dei monumenti greci*, in J. Raspi Serra, M. Vanturi Ferriolo, *Il nuovo sentire. Natura, arte e cultura nel Settecento*, Milano 1989, pp. 57-75.
- LES MONUMENTS ANTIQUES DU MUSEE NAPOLEON 1804 = *Les monuments antiques du Musée Napoléon*, Parigi 1804.
- LESSING 2000 = G. E. LESSING, *Laocoonte*, a cura di M. Cometa, G. Spatafora, Palermo 2000.
- MAZZOCUT-MIS 2013 = M. MAZZOCUT-MIS, *Il disgusto nel secolo dei Lumi*, in «Lebenswelt», 3(12/2013), pp. 156-174.
- MOSSE 1997 = G. MOSSE, *L'immagine dell'uomo*, Torino 1997.
- OCCHIPINTI 2011 = C. OCCHIPINTI, *Diderot, Winckelmann, Hogart, Goethe. Percorsi settecenteschi nella cultura figurativa europea*, UniversItalia, Roma 2011.
- OCCHIPINTI 2015 = C. OCCHIPINTI, *Da Scannelli a Winckelmann e a Mengs: il «bel sito d'Italia», il clima e le arti figurative*, in *Humanitas. Studi*

- per Patrizia Serafin*, a cura di A. Serra, UniversItalia ed., Roma 2015, pp. 541-551.
- PSEUDO LONGINO 1992 = PSEUDO LONGINO, *Il sublime*, a cura di G. Lombardo, Palermo 1992.
- SCANNELLI 2015 = F. SCANNELLI, *Microcosmo della pittura*, a cura di E. Monaca, «Studi e testi di Horti Hesperidum», VIII, UniversItalia, Roma 2015.
- VITALE 2003 = F. VITALE, *Il corpo e l'idea. Goethe e l'eredità di Winckelmann*, in Atti dell'Accademia di Scienze Morali e Politiche, t. CXIV, 2003, pp. 27-75.
- WINCKELMANN 1760 = J. J. WINCKELMANN, *Description des pierres gravées du feu baron de Stosch*, Firenze 1760.
- WINCKELMANN 1767 = J. J. WINCKELMANN, *Monumenti antichi inediti spiegati ed illustrati da Giovanni Winckelmann*, t. II, Roma 1767.
- WINCKELMANN 1831 = J. J. WINCKELMANN, *Opere di G. G. Winckelmann*, a cura di F. Giachetti, tt. I-XII, Prato 1831.
- WINCKELMANN 1783 = J. J. WINCKELMANN, *Storia dell'arte dell'antichità*, a cura di C. Fea, Roma 1783.
- WINCKELMANN 1973 = J. J. WINCKELMANN, *Il bello nell'arte. Scritti sull'arte antica*, a cura di F. Pfister, D. Irwin, Torino, Einaudi, 1973.

Didascalie

- Fig. 1. GIUSEPPE BOSSI, *Laocoonte*, acquaforte, in J. J. Winckelmann, *Storia delle arti e del disegno presso gli Antichi*, Roma, 1783-1794, t. II, tav. IV.
- Fig. 2. TOMMASO PIROLI, *Sacrificio a Minerva*, acquaforte, in *Les monuments antiques du Musée Napoléon*, Parigi 1804, t. IV, tav. II.



1

P. 1^e

P. II

