

BELLEROFONTE

RIVISTA PEDAGOGICA

XXI/2019

Direttore

Giorgio VUOSO
Sapienza Università di Roma e Università degli Studi Roma Tre

Comitato scientifico

Franco BLEZZA
Maura CAMERUCCI
Roberto CIPRIANI
Merete AMANN GAINOTTI
Marco PEZZAROSSA
Danae PRACELLA

Collaboratori

Silvia ABABI	Massimiliano FIORUCCI
Michela ALLEVI	Lorenzo FORTUNATI
Annalisa ALTIERI	Marcella GRANZIERA
Merete Amann GAINOTTI	Odette HASSAN
Annette Ruth BERNDT	Luciano LUCCI
Anacleto BIVONE	Immacolata MESSURI
Vittoria BOSNA	Paola PASCUCCI
Maura CAMERUCCI	Marco PEZZAROSSA
Elena CAPASSO	Carla PIAZZA
Maria Grazia CASADEI	Giovanni ROCCI
Michela CHECCHI	Luisa TASCIA
Antonio CRISTODORO	Giuseppe VUOSO
Consiglia DI MARTINO	Mirella ZECCHINI

Segreteria di redazione

Francesca GUALBERTI

Bellerofonte

Rivista pedagogica diretta da Giorgio Vuoso

a cura di

Giorgio Vuoso

Contributi di

Marco Pezzarossa

Danae Pracella

Giulio Sforza

Giorgio Vuoso





Aracne editrice

www.aracneeditrice.it
info@aracneeditrice.it

Copyright © MMXIX
Giacchino Onorati editore S.r.l. – unipersonale

www.giacchinoonoratieditore.it
info@giacchinoonoratieditore.it

via Vittorio Veneto, 20
00020 Canterano (RM)
(06) 45551463

ISBN 978-88-255-2008-8

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,
di riproduzione e di adattamento anche parziale,
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: gennaio 2019

Indice

Parte I Saggi

- 9 Scultura e pittura in Hegel
Marco Pezzarossa
- 63 Commemorazione di D'Annunzio a Pescara 11/03/2013
Giulio Sforza
- 71 Aforismi
Giorgio Vuoso
- 87 Vivere secondo natura nei *Pensieri* di Marco Aurelio
Giorgio Vuoso

Parte II Recensioni

- 101 Andrew Graham–Dixon, *Caravaggio*
di Giorgio Vuoso
- 123 Maurizio Sgroi (a cura di), *Stato nutrizionale, dieta mediterranea e attività fisica*
di Danae Pracella

Parte III
Appendice

133 Liriche
 Giorgio Vuoso

169 *Bibliografia della rivista pedagogica «Bellerofonte»*

181 *Bibliografia di Giorgio Vuoso*

PARTE I
SAGGI

Scultura e pittura in Hegel

MARCO PEZZAROSSA

Senza rinunciare al suo tradizionale schema triadico se non eccezionalmente, nell'Estetica, Hegel passa in rassegna lo studio delle arti: architettura, scultura, pittura, musica e poesia. In questa sede, ci occuperemo in particolare della scultura e della pittura, seguendo il pensiero del filosofo tedesco nelle sue linee principali e appendicolari¹.

1. La scultura

La peculiarità della scultura rispetto all'architettura è di possedere una forma che non trova la propria finalità fuori di sé, nell'ambiente esterno, ma sussiste in virtù di sé medesima. Rispetto alla pittura e alla poesia, che apparentemente sembrano innaturali, l'una usando la superficie piana anziché la totalità dello spazio e l'altra il suono per rappresentare il corporeo, a uno sguardo superficiale la scultura si presenta come l'arte più prossima alla natura, perché ci restituisce l'uomo così com'è, presentando la spiritualità in corporeità compiuta. Tuttavia questa descrizione è soltanto apparente: invero l'esteriorità e naturalità corporea della scultura non esprimono lo spirito autentico, non rivelano oppure lo fanno in modo inadeguato, la gamma dei sentimenti, i discorsi degli uomini e gli eventi esterni ma soltanto l'universalità dell'individuo mediante l'espressione corporea, in un istante preciso, immobile e privo di azione progressiva. Una tale capacità di immortalare la mutevolezza dei cangianti aspetti fisiognomici umani sarebbe più conforme alla pittura.

1. Per una più chiara fruizione del testo, rinvio il lettore di volta in volta alla consultazione dello schema alla fine del presente contributo.

1.1. *Il principio della scultura autentica*

Nella prima parte della sua analisi, Hegel tratta del “principio della scultura autentica” che si sviluppa in tre momenti. Il primo di questi è *il contenuto essenziale della scultura*, del quale sono considerati due punti: a) la separazione dell’io, dello spirito come soggettività interna, dal contenuto oggettivo, universale ed eterno dello spirito medesimo; b) il contenuto della scultura individuato in una spiritualità, che, in virtù del materiale usato da tale forma d’arte, si esprime nell’esteriorità e nella corporeità. Il punto a) si compone a sua volta di tre aspetti in cui Hegel prima evidenzia la contrapposizione tra la soggettività finita e l’autentica spiritualità, poi stabilisce l’esclusione dell’intera dimensione del soggetto dal contenuto della scultura, la quale appartiene esclusivamente all’oggettività (la natura autentica, permanente ed essenziale dello spirito), infine riconosce alla spiritualità oggettiva una sua autonomia, un essere per sé, scevro di particolarizzazioni, quieto e imperturbato, definibile come divinità. In conformità di tale ultimo aspetto, la scultura assolve la funzione di rappresentare l’elemento divino. Il punto b) concerne il contenuto della scultura e spiega che, poiché il materiale della stessa va rappresentato esteriormente nelle tre dimensioni dello spazio, tale contenuto non s’identifica con la spiritualità, ovvero con l’interiorità conchiusa in sé ma solo con la corporeità, ossia con la spiritualità che è racchiusa in altro. Insomma ciò che la scultura riesce a esprimere è un oggetto esteriore e corporeo. Il secondo momento del *principio della scultura autentica* è *la bella figura scultorea* la quale, per essere tale, deve escludere la particolarità dell’apparenza, tralasciare l’aspetto soggettivo e cogliere l’individualità sostanziale. Poiché la scultura è incapace di rappresentare alcuni aspetti esteriori della figura e del fisico (per esempio il tremolio delle mani in caso di collera o il movimento delle labbra in caso di nervosismo), essa non tratta la corrispondenza tra l’intero organismo e l’anima senziente. Per escludere la particolarità dell’apparenza, lo scultore deve raffigurare soltanto quello che nell’aspetto della figura umana è durevole e conforme a legge universale, cercando di ravvisare una correlazione tra spirito (sintesi di anima e corpo, ovvero anima senziente) e corpo, come un qualcosa di autonomo, non casuale né arbitrario. Per tralasciare l’aspetto soggettivo, è necessario che lo scultore escluda tutti quegli elementi e sentimenti stravaganti e accidentali quali boria,

invidia, autocompiacimento, disprezzo ma anche umiltà, arroganza, minaccia, timore; e ancora tutte quelle effimere e mutevoli espressioni fisiognomiche presenti sul volto e sul portamento umano quali sono per esempio uno sguardo ironico, un labile sorriso o una saettante rotazione degli occhi. Tali aspetti, che possono risultare consentanei alla pittura, invece devono essere banditi dalla scultura la quale si interesserà soltanto dei tratti costanti dell'espressione somatica e della postura corporea. Allo scultore, dunque, non resta che cogliere *l'individualità sostanziale* che consiste in quel fattore permanente e spirituale di una forma corporea la quale, pur non essendo mancante della sua propria individualità, viene privata di tutti gli aspetti contingenti e transeunti. La conseguenza che scaturisce dalla precedente disamina è il terzo momento del principio "della scultura autentica", ossia *la scultura come ideale dell'arte classica*. Infatti la forma della scultura deriva esclusivamente dall'immaginazione pensante che astraendo da ogni elemento accidentale dello spirito e del corpo e risultando svincolata dai vari sentimenti e dalle differenti emozioni, segue delle idee eterne allo stesso modo in cui — afferma Hegel — «gli dei creano nel proprio regno».

1.2. *L'ideale della scultura*

1.2.1. Carattere generale della figura scultorea

Conclusa la prima parte del suo studio, Hegel passa a descrivere dettagliatamente la seconda sezione intitolata *L'ideale della scultura*. Il filosofo tedesco rileva che l'interesse degli esperti, dei cultori d'arte e dell'opinione pubblica si è rivolto, in particolare, alle sculture di Egina e ai capolavori di Fidia, della sua epoca e della sua scuola, perché si tratta di un periodo e di un genere di scultura ellenica che rappresentano la massima espressione della forma ideale. Quest'ultima si presenta quando l'artista elabora liberamente la sua opera secondo l'idea che ha in mente e, in tale circostanza, lo spirito si effonde sull'opera d'arte la quale non è più vincolata a una rappresentazione generale o a un significato profondo, impresso ed evocato nella coscienza popolare, che lo spettatore reca già in sé. L'analisi dell'*Ideale della scultura* presuppone lo studio di tre punti necessari. Il primo è il *carattere generale della figura ideale*, il secondo racchiude gli *aspetti particolari della figura*

scultorea ossia quelli più salienti quali la configurazione somatica, il panneggio, la postura, ecc., e il terzo comprende *l'individualità della figura scultorea*, cioè la bellezza non solo nella sua forma universale ma anche nei suoi aspetti determinati e particolari, per cui la scultura si esprime in gruppi di singole statue di eroi, divinità e personaggi vari. Il primo di questi punti (il *carattere generale della figura ideale*) si articola in una triade, ed è contraddistinto dall'autonomia e dalla vitalità che l'artista ha conferito alle sculture mediante un assoluto controllo del suo materiale a disposizione. Il primo grado di tale triade, trattato da Hegel, concerne l'aspetto universale del contenuto di un'opera non derivato direttamente dall'artista ma fornito dalla mitologia e dalle leggende, così come l'artista trova già dati sia l'aspetto universale, sia quello singolare della figura umana. A tali elementi non forniti dall'autore, quest'ultimo aggiungerà dei caratteri vividi che emergeranno dalle varie parti dell'opera. Il secondo grado riconduce la vitalità e la libertà espressiva dello scultore alla sua scrupolosa meticolosità nella predisposizione delle singole parti dell'oggetto da realizzare, nonché alla conoscenza che egli ha della natura di queste parti. L'effetto generale che ne deriva è un'ampia gamma di differenze nella posizione delle membra della scultura sia in un'immagine di quiete, che in una di moto e, sebbene di primo acchito lo spettatore non possa accorgersi di tali differenze a meno di non spostarsi dalla sua collocazione originaria, tuttavia esse lasciano trasparire non solo il soffio vitale che anima le statue ma anche lo stretto rapporto tra le singole parti e l'intero. Il risultato finale è l'animazione di una figura nella quale anche il dettaglio apparentemente più insignificante e un singolo frammento, pur possedendo un proprio tratto e un valore particolare, assolvono la funzione di rendere fluida e organica la scultura, conferendole un'armonia vitale che si diffonde sull'intera statua. L'ultimo grado del carattere generale della figura scultorea, la sintesi, per usare il lessico hegeliano, è costituito dall'astrazione della forma per cui da un lato, lo scultore deve separare dagli aspetti corporei e materiali soltanto gli elementi e le funzioni autenticamente naturali; dall'altro, egli non deve soffermarsi troppo sui particolari fino all'eccesso (per esempio nella realizzazione dei capelli di una figura umana) ma limitarsi a rappresentare l'aspetto universale della forma come espressione di un contenuto spirituale che permea l'intera scultura.

1.2.2. Aspetti particolari della figura scultorea

Conclusa la disamina dei *caratteri generali della figura scultorea*, Hegel prosegue l'esame dell'*Ideale della scultura* con la descrizione degli *aspetti particolari della figura scultorea*, anch'essi articolati in un trittico che contempla prima il profilo greco, poi la posizione e le movenze del corpo e infine l'abbigliamento. Il filosofo tedesco, dopo aver fornito una definizione di profilo greco come la continuazione in linea quasi retta della fronte verso il naso senza soluzione di continuità (tale linea peraltro serve a distinguere il viso umano da quello animale) e dopo aver precisato che il nesso fronte-naso è ciò che contraddistingue la bella scultura ideale, si sofferma con minuziosa acribia a spiegare che mentre la fronte, gli occhi e gli orecchi costituiscono la parte spirituale del volto, il naso, la bocca e il mento si riferiscono a una dimensione più pratica e materiale. È interessante notare che, per Hegel, gli occhi di una scultura ideale sono privi del colore e delle pupille che rappresentano l'espressione spirituale dello sguardo ovvero la sua animazione, perché la scultura deve essere scevra di quella concentrazione d'intimità e di quella ricchezza d'anima racchiuse proprio negli occhi, ponendosi l'obiettivo di possedere l'interezza della figura in cui l'anima trapela dalla varietà della totalità corporea, senza fissarsi in particolare sullo sguardo per esprimere la sua soggettività. Sebbene gli occhi si rivolgano all'esterno, collegando l'interiorità con la molteplicità esteriore, tuttavia la scultura è priva di tale nesso con l'ambiente di fuori e resta immersa nella sua intimità spirituale². Dopo gli occhi, la parte migliore del volto in quanto a pluralità e ricchezza di espressione, è la bocca non certamente intesa nella sua funzione naturale e fisiologica. Quantunque anche la bocca possieda un'ampia gamma espressiva (derisione, disprezzo, invidia, gioia, dolore), tuttavia la scultura se ne avvale poco per rappresentare la dimensione spirituale, perciò fisicamente la raffigura in modo non sottile (la sottigliezza è simbolo di grettezza d'animo) ma neppure carnosa (la pienezza e

2. Hegel offre una dettagliata descrizione dei requisiti di begli occhi. Questi non devono essere estroflessi e sporgenti, perché un individuo con uno sguardo simile sembrerebbe assente e assorto nella contemplazione di qualche oggetto sensibile; inoltre dovrebbero essere artificiosamente più incavati che nella loro collocazione naturale, per far risaltare la fronte che rappresenta l'elemento spirituale. Infine anche le sopracciglia sarebbero ideali, se non fossero folte per evitare l'interruzione della continuità con la fronte.

morbidezza delle labbra, soprattutto di quello superiore, sono indice di bisogni bestiali). Infine, poiché nell'essere umano, essa è l'organo della conversazione quindi di un'esigenza spirituale, non deve mai essere scolpita serrata ma socchiusa. A completare, poi, l'espressione della bocca interviene anche il mento, sempre ammesso che non sia inesistente come negli animali, oppure troppo sfuggente e magro come negli anziani e nelle sculture egizie. Il mento deve essere pieno e rotondo, per conferire un'idea di calma e ricordare le teste dell'antichità. Hegel chiude la parte relativa al profilo greco precisando che la forma ideale della testa è una linea quanto più prossima all'ovale, che addolcisce ogni spigolosità e rigidità del volto. Dopodiché egli riassume i requisiti di una testa perfetta: uno slancio libero dal mento all'orecchio; l'arco descritto dalla fronte al mento passando per il naso; una regolare curva dall'occipite fino alla nuca. Anche alla posizione e alle movenze del corpo è dedicata un'accurata descrizione. L'autore menziona tre mezzi che permettono al torace, al dorso e agli arti di cooperare tra loro: la posizione delle membra in reciproca armonia; il movimento e la quiete; il portamento e l'espressione. Sulla posizione del corpo, Hegel rileva che essa è un fattore di distinzione fondamentale rispetto al mondo animale, poiché l'uomo procede in posizione eretta la quale è un segno della coscienza, un'espressione spirituale ma anche un atto di volontà. È evidente che la posizione eretta è bella solo se libera nella sua forma, infatti se il corpo fosse rigido e le braccia ciondolanti lungo il busto, allora tale postura sarebbe priva di libertà: ciò si riscontra quando si è seduti oppure quando si è rannicchiati e accovacciati al suolo, perché tale posizione connota servilismo e dipendenza. Dopo la posizione e le movenze del corpo, gli altri requisiti relativi alla scultura sono il movimento e la quiete con l'autonomia spirituale: riguardo al primo, pur nella sua staticità e immobilità, una statua può essere caratterizzata da una posizione mossa, conferitale *ex professo* dallo scultore che vi ricorre per cogliere l'individualità o l'aspetto sostanziale di una ben determinata situazione, la quale si esprime proprio mediante le movenze del corpo; riguardo alla seconda, ciò che conta di più nella rappresentazione scultorea è l'esser piena e immersa in sé, il suo permanere quieto e identico, senza un'evoluzione verso alcuna azione³. Il

3. Mentre alla scultura ineriscono una quieta idealità, una pienezza interna, l'infinità e l'eternità, alla pittura appartengono un'azione determinata, uno sforzo momentaneo, l'im-

terzo e ultimo degli *aspetti particolari della figura scultorea* è l'abbigliamento, al quale è dedicata una lunghissima e dettagliata descrizione. Nella scultura, la nudità risulta più consona all'ideale di tale arte, grazie alla sintesi tra bellezza sensibile e ambito spirituale che spicca dalla posizione e dal movimento delle membra, per cui i vestiti le risulterebbero persino dannosi giacché nessun abbigliamento potrebbe eguagliare la bellezza delle forme organiche. Del resto, gli scultori dell'epoca di Hegel non conoscevano così bene il corpo nudo, come gli antichi che invece erano più abituati a confrontarvisi. Tuttavia, poiché lo scopo della scultura non è la bellezza sensibile che pure la nudità riesce a esprimere molto bene, si può concludere che i Greci non sbagliarono affatto a coprire la maggior parte delle statue femminili. I fattori che determinano il ricorso all'abbigliamento delle statue sono generalmente due: il primo è il bisogno di protezione dalle intemperie, essendo l'uomo sprovvisto di difese naturali rispetto agli animali; il secondo è il pudore inteso in maniera assoluta come un principio d'ira contro qualcosa che non ha ragion d'essere: nella fattispecie, l'inadeguatezza delle parti del corpo (busto, petto, schiena, gambe), utili a svolgere funzioni materiali e fisiche ma del tutto inadatte a fornire espressioni spirituali. Il caso degli Egizi, che rappresentano nude le loro sculture, è un'eccezione particolare: qui non subentra né l'assenza di pudore, né una fascinazione delle nudità organiche, ma solo l'intento di esprimere l'essenza e il senso autentico della figura scolpita, cosa che sarebbe riuscita meglio mantenendo la figura umana nella sua forma naturale. Nella scultura ellenica, invece, si trovano statue sia coperte, sia nude (si pensi agli spartani che lottavano svestiti): in funzione della bellezza, i Greci rifiutarono quel pudore che disdegna la corporeità ma non per spregio della spiritualità, bensì per indifferenza verso i desideri materiali. Infatti tale nudità vale, in particolare, per quelle parti del corpo che esprimono la dimensione spirituale umana come volto, mani, braccia e postura delle gambe, ma non per quelle che simboleggiano soltanto la bellezza materiale (muscolatura, giovinezza, anzianità, delicatezza) e la cui nudità è indifferente all'espressione della spiritualità. Quindi la raffinatissima cultura greca riconosceva nell'abbigliamento umano

patto suscitato da alcuni sentimenti forti e la loro incursione improvvisa. L'unica eccezione a tale distinzione tra queste due arti riguarda i rilievi e i gruppi scultorei, per i quali valgono i requisiti della pittura.

un mezzo per eliminare la miseria della corporeità e la parvificenza ferina di pelli, rughe, vene rigonfie, esaltando soltanto la dimensione intellettuale. L'abbigliamento, pertanto, cela la superfluità di quegli organi fisici inutili all'espressione spirituale. Le figure e i personaggi rappresentati nudi sono i fanciulli, gli adolescenti, i lottatori e i semidei, nei quali il coraggio e l'uso del corpo per attività di forza e resistenza sono un caposaldo imprescindibile. Il precedente elenco può essere accresciuto con satiri, fauni, baccanti e la dea Afrodite quando la grazia femminile costituisce in lei un fattore predominante; invece quando l'elemento prevalente non è il naturale ma lo spirituale, allora spiccano le sculture vestite (tra le dee velate, figurano Atena, Giunone, Vesta, Diana, Cerere e le Muse; tra gli dei, quelli frequentemente coperti sono Zeus e il Bacco indiano). Se l'abbigliamento non copre gran parte del corpo e ne lascia discinte le membra, allora esso può risultare giovevole allorché mette in risalto la posizione della statua, distogliendo lo sguardo dello spettatore da ciò che risulta materiale e sensibile, quindi superfluo, e ci mostra solo ciò che concerne postura e movimento. L'abbigliamento moderno dell'epoca di Hegel, essendo costituito di abiti aderenti e stretti che seguono la forma del corpo, mostra l'aspetto integrale delle membra, tuttavia esso è del tutto privo di artisticità, giacché le belle forme organiche e l'avvenenza sensibile lasciano il posto a un aspetto materiale, artificioso e meccanico. L'abbigliamento moderno avviluppa e ricopre i corpi rendendoli dei sacchi oblungi ed eliminando la leggiadria delle movenze fisiche. Inoltre esso risulta strumentale perché esalta troppo la posizione delle figure corporee e al contempo ne modifica la forma. Al contrario, l'abbigliamento o panneggio artistico è come un'opera architettonica, ossia è uno spazio in cui il soggetto si muove con libertà e di per sé possiede una sua autonomia. Si pensi, per esempio, al mantello che è allacciato soltanto in un punto (di solito sulla spalla) ma per il resto si presenta con un aspetto che soggiace solo al suo peso, può pendere da una parte e assumere delle pieghe: tale principio, che nella scultura ideale fu osservato scrupolosamente dagli antichi, vale anche quando il corpo si muove. Un'altra questione meritevole di discussione è quella di valutare se la moda moderna, rispetto a quella antica, debba sempre essere respinta oppure no. Tale dilemma emerge nel ritratto. La teoria di Hegel è che il ritratto di un personaggio determinato e reale appartenente a una certa epoca, debba essere dipinto con indumenti adeguati a quell'epoca

secondo un principio di fedeltà alla foggia dell'abito, per cui anche la realtà e l'ambiente esterni devono conformarsi al personaggio, non discostarsene⁴. Dunque è una pretesa insulsa quella di raffigurare eroi contemporanei con vestiti ideali, poiché il loro eroismo è limitato a un particolare ambito; è una richiesta che mostra un'attenzione poco saggia e immemore della sapienza degli antichi che mai assegnarono una forma perfetta a ciò che tale non era: vestire un generale risoluto e valoroso coi panni del dio Marte equivarrebbe ad abbigliare un uomo barbuto come una fanciulla. La peculiarità della moda è quella di esercitare sul gusto di un'epoca il diritto di rinnovarlo di continuo, infatti, affinché un abito sia piacevole, è necessario che sia *à la page* mentre, se cessa di esserlo, diventa ridicolo. In ciò risiede il motivo per il quale le statue devono avere un abbigliamento consono all'epoca del personaggio scolpito, ma non soggetto a una voga passeggera. In genere, è arduo vestire alla moda una scultura di un personaggio esistente, eccetto che essa non sia piccola o della cerchia parentale: le statue di dimensioni ridotte riescono meglio, a prescindere dall'abito indossato, perché ciò che più conta in loro è la testa; invece nelle statue di maggiori dimensioni, soprattutto nelle figure in quiete, ciò che si nota di più è l'abito. Un discorso a parte vale per sculture e dipinti di personaggi molto lontani cronologicamente da noi oppure così noti, da risultare perfetti. Se un personaggio appartiene al passato, poiché questo è diventato quasi senza tempo per la sua vaghezza e indeterminatezza, allora anche il personaggio che vi è vissuto sarà scollato dalla realtà esistente tanto più se non si distingue in un'attività specifica legata o limitata a un'epoca precisa. Pertanto individui simili godono di totale autonomia e sono talmente liberi dalla realtà concreta, da essere ipostatizzati al di là della quotidianità, incluso il loro vestiario. Esempi storici di queste figure paradigmatiche sono Achille, Alessandro Magno, Napoleone e Federico il Grande.

4. Per comprovare la sua idea, Hegel adduce l'esempio di un noto generale, il quale, sebbene possa eccellere nel suo mestiere (l'uso di un'arma, il comando della fanteria, una condotta coraggiosa), non sarà mai una totalità che corrisponde alla divinità e alla perfezione ideale. Perciò le sculture che rappresentano figure divine, non appartenenti ad ambiti professionali particolari, sono le migliori poiché la loro divinità non equivale a quella di alcun personaggio storico, che altrimenti verrebbe divinizzato.

1.2.3. L'individualità delle figure scultoree ideali

L'ultima parte riguardante *L'ideale della scultura è l'individualità delle figure scultoree ideali*. In tale contesto, Hegel rileva che l'ideale di bellezza non è una regola universale bensì un'individualità con caratteristiche e particolarità peculiari che conferiscono vitalità alle singole sculture in ciascuna delle quali si potrà rinvenire la bellezza ideale. Ciò dipende dal fatto che nella scultura non si applicano le virtù e le attitudini morali che il Medioevo e l'Età moderna classificarono come doveri⁵. Questi ultimi originarono dalla distinzione tra spiritualità e corporeità, per poi svilupparsi nell'interiorità dell'anima. Ecco allora come si presentano, per Hegel, gli dei raffigurati nella scultura: certamente come una totalità accomunata dall'elemento della divinità e perfezione ideale, ma non come un intero articolato in base a differenze concettuali. Ciononostante le singole figure dei numi vanno separate le une dalle altre, come se si trattasse di individui particolari in sé completi. Dopo questa premessa, si precisa che le sculture si distinguono per tre caratteristiche: 1) gli accessori, gli attributi, il vestiario ossia tutti quei requisiti descritti bene anche da Winckelmann⁶; 2) le differenze tra le statue riguardanti l'età, il sesso e il diverso gruppo di appartenenza; 3) l'esame delle singole figure divine, ognuna con dettagli particolari. Riguardo al primo punto, nella scultura, gli accessori sono impiegati nella giusta misura, con sobrietà e ponderazione perché una figura scolpita deve potersi riconoscere già di per sé, dalla sua espressione che peraltro le conferisce un senso spirituale. Tuttavia tali segni di riconoscimento sono indispensabili per contraddistinguere i singoli dei, i quali, altrimenti, non potrebbero essere riconosciuti, data la loro partecipazione comune alla divinità universale. Questi attributi derivano spesso dal mondo faunistico, per cui Zeus si accompagna con un'aquila, Era con il pavone, Afrodite con una lepre o una colomba, Dioniso con una tigre o una pantera ma, in ambito vegetale, anche con un tirso contornato da foglie di edera e bende, oppure incoronato d'alloro o infine con la fiaccola di ausilio

5. Tali virtù sono da considerare il sacrificio, la castità, l'amore intimo, la fedeltà eterna, l'onore, l'umiltà, la sottomissione a Dio e la beatitudine in Lui.

6. Si tratta dell'ornamento, di armi, utensili, vasi e oggetti che sono in rapporto con l'ambiente circostante.

a Cerere⁷. Ulteriori accessori, quali armi, cavalli, vasi e doni votivi si rinvencono nelle opere che rappresentano non più dei in quiete bensì azioni, gruppi e varie figure nei bassorilievi. I segni di riconoscimento che risultano parte integrante della figura degli dei sono le armi, i cavalli e gli ornamenti al punto tale che, secondo il parere di Winckelmann, già da testa e barba è possibile distinguere Zeus, la cui chioma alta sulla fronte si ritrova anche nei nipoti: infatti è sottilissima la differenza tra Giove ed Esculapio che si riconoscono soltanto per la barba agli angoli della bocca (nel padre degli dei essa si confonde con quella sul mento, mentre in Esculapio è incurvata all'altezza del labbro superiore); anche la testa di Nettuno è distinguibile da quella di Giove per la barba più crespa e i capelli più arricciati. La chioma, poi, è un fattore discriminante anche delle seguenti dee: Pallade dai capelli arricciati sulla nuca che ricadono in ciocche; Diana, dai capelli annodati da ambo i lati del capo; Cerere, dai capelli ricoperti dal velo fino alla nuca con una spiga e un diadema; infine Giunone, sempre con un diadema e i capelli arruffati quasi a simboleggiare la pena per il rapimento di Proserpina. Riguardo al secondo punto sopra elencato, circa le caratteristiche per distinguere le statue, va premesso che l'individualità della figura, che si esplica nelle sculture, si deve stagliare sia nella figura stessa, sia nella sua espressione. Seguono tre ordini di differenze generali valevoli come fondamento delle specificazioni delle figure corporee e della loro espressione: il primo è l'età, che consente di riconoscere i personaggi giovanili o infantili dagli adulti⁸; il secondo è il sesso, per il quale, valendo le stesse cose rilevate per il primo ordine, è possibile distinguere le statue femminili da quelle maschili, sebbene talora figure di dei quali Bacco e Apollo, per la morbidezza e delicatezza

7. Talvolta si può incontrare qualche difficoltà nel riconoscimento di alcune figure divine a causa della polivalenza e comunanza di attributi e accessori assegnati a più dei. Ne sono un esempio i seguenti oggetti: la coppa associata a Zeus, Apollo, Mercurio, Esculapio, Cerere, Igea; il giglio, simbolo di Giunone, Venere e Speranza; il fulmine che è prerogativa di Zeus e Pallade; infine l'egida, attributo ancora di Pallade, di Giunone e di Apollo.

8. A tal proposito, Hegel puntualizza che l'esecuzione delle figure giovanili risulta più ardua di quelle adulte, sebbene d'embellée sembrerebbe l'opposto, perché, specialmente quando le forme sono delicate, la difficoltà consiste nel tracciare le sottigliezze delle loro parti corporee come muscoli e tendini. Ciononostante, l'arte greca fu insuperabile nel realizzare statue di figure giovanili: un esempio su tutti è offerto dal gruppo scultoreo dei figli di Laocoonte. Nelle figure adulte, invece, le differenze corporee sono più marcate ed esprimibili con peculiarità specifiche inequivocabili.

delle loro forme, possano presentare dei tratti virginali, come è capitato anche al semidio Eracle, scambiato per l'amante Iole; l'ultimo ordine di differenze concerne le forme organiche usate dalla scultura e per esso occorre distinguere il regno umano, da quello animale. Il primo di questi due regni è la forma adeguata alla divinità, la quale essendo ancora legata alla sensibilità, non può essere rappresentata da un unico Dio ma si esprime con una cerchia di dei. D'altra parte l'umanità resta pur sempre inserita nell'ambito dell'individualità umana, sebbene quest'ultima si leghi sia al mondo divino sia a quello animale. Il secondo regno, sul piano artistico, conta solo come attributo delle divinità: Diana, per esempio, è accompagnata da una cerva, Giove da un'aquila, una pantera o un grifone. Talvolta, però, gli animali possono assumere una loro propria autonomia e diventare oggetto di imprese eroiche⁹. La terza e ultima caratteristica, in virtù della quale si distinguono le sculture, è l'esame delle singole figure divine, ciascuna contraddistinta da dettagli particolari. I Greci furono maestri nel mantenere l'individualità e la differenziazione degli dei, nonostante la loro universalità e perfezione ideale: in virtù di questa individualità, per la quale ciascuna divinità possiede specifiche note peculiari, potrebbe sembrare che il loro carattere stabile annulli la produzione artistica ma non è così: infatti, a fronte di una solida fissità caratteriale di un determinato nume, la creatività dell'artista è stata assai raffinata. Al di sopra di tutti gli dei, domina Zeus al quale Fidia ha conferito un aspetto degno ed elevato ma anche sereno e beato in età matura. I suoi fratelli, Nettuno e Plutone nella galleria di Dresda, pur essendo simili a lui per figura ed espressione, mantengono una loro propria connotazione, l'uno essendo scolpito con un piglio selvaggio, l'altro in modo cupo e tenebroso. Riguardo alle dee, vanno considerate le seguenti quattro: Giunone, Pallade, Diana e Venere. La prima è la più regale, con occhi grandi, rotondi, austeri e una bocca con caratteristiche analoghe a quelle degli occhi; la seconda è severamente pudica e virginale; la terza è altrettanto vereconda ma più attraente, leggiadra e snella, quieta e pensierosa, protesa in avanti; l'ultima, Venere, è l'unica a essere scolpita nuda insieme con le Grazie e le Ore dalla maggior parte degli artisti, perché la nudità ha come

9. Generalmente il cavallo simboleggia il valore, il coraggio, l'abilità e la bellezza dell'eroismo; oppure nei gruppi scultorei, nei quali la raffigurazione rappresenta situazioni o azioni mosse, anche il leone ucciso da Eracle e il cinghiale vinto da Meleagro acquistano, di diritto, uno statuto di autonomia, seppur come vittime di azioni eroiche.