

SUPPLEMENTI

# Immagini controverse

Casi studio e prospettive di ricerca  
su un patrimonio culturale  
potenzialmente conflittuale



IL CAPITALE CULTURALE

*Studies on the Value of Cultural Heritage*

**eum**

*Rivista fondata da Massimo Montella*

## Il capitale culturale

*Studies on the Value of Cultural Heritage*

Supplementi n. 19, 2025

ISSN 2039-2362 (online)

ISBN cartaceo 979-12-5704-038-3

ISBN PDF 979-12-5704-039-0

© 2010 eum edizioni università di macerata

Registrazione al Roc n. 735551 del 14/12/2010

*Direttori / Editors in chief* Patrizia Dragoni, Pietro Petrarola

*Co-direttori / Co-editors* Nadia Barrella, Fulvio Cervini, Alexander Debono, Stefano Della Torre, Giovan Battista Fianza, Pierpaolo Forte, Borja Franco Llopis, Angelo Miglietta, Christian Ost, Tonino Pencarelli, Giuliano Volpe

*Coordinatore editoriale / Editorial coordinator* Maria Teresa Gigliozzi

*Coordinatore tecnico / Managing coordinator* Pierluigi Feliciati

*Comitato editoriale / Editorial board* Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Pierluigi Feliciati, Maria Teresa Gigliozzi, Emanuela Stortoni

*Comitato scientifico / Scientific Committee* Sergio Barile, Simone Betti, Ivana Bruno, Riccardo Lattuada, Anne Lepoittevin, Federico Marazzi, Ilenia Miarelli Mariani, Raffaella Morselli, Haude Morvan, Federica Muzzarelli, Paola Paniccia, Giuseppe Piperata, Pio Francesco Pistilli, Massimiliano Rossi, Marialuisa Saviano, Valentina Sessa, Andrea Torre, Ludovico Solima

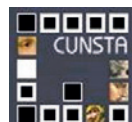
*Editors* Alice Devecchi, Concetta Ferrara, Costanza Geddes da Filicaia, Alessio Ionna, Chiara Mariotti, Enrico Nicosia, Alessandro Serrani, Carmen Vitale, Marta Vitullo

*Web* <http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult>, email: [icc@unimc.it](mailto:icc@unimc.it)

*Editore / Publisher* eum edizioni università di macerata, Corso della Repubblica 51 – 62100 Macerata, tel. (39) 733 258 6081, fax (39) 733 258 6086, <http://eum.unimc.it>, [info.ceum@unimc.it](mailto:info.ceum@unimc.it)

*Layout editor* studio editoriale Oltrepagina

*Progetto grafico / Graphics* +crocevia / studio grafico



Rivista accreditata AIDEA  
Rivista riconosciuta CUNSTA  
Rivista riconosciuta SISMED  
Rivista indicizzata WOS  
Rivista indicizzata SCOPUS  
Rivista indicizzata DOAJ  
Inclusa in ERIH-PLUS

# Un Belvedere “foto-montato”. Per una geneaologia winckelmanniana dell'apparato iconografico de «La difesa della razza» (1938-1943)

Maria Paola Scialdone\*

## *Abstract*

Avvalendosi di una metodologia che si ispira all'*Atlante della memoria* di Aby Warburg, il saggio ricostruisce in maniera del tutto innovativa la geneaologia visuale del ricorso all'iconografia winckelmanniana nel periodico fascista “La difesa della razza” (1938-1943) e dimostra come, nel momento di massima tangenza e aderenza fra la politica fascista e quella nazionalsocialista, la redazione de “La difesa” operi un ri-orientamento verso parametri estetici che sin dall'Illuminismo hanno nutrito in maniera tanto innocente quanto colpevole il seme del razzismo. Il saggio si basa sulla tesi che attraverso il nuovo linguaggio modernista del foto-montaggio, a cui la propaganda fascista faceva ampiamente ricorso, “La difesa della razza” compia su un piano colto, ma al contempo accessibile alla massa, un'operazione simile a quella del Belvedere vaticano, ovvero crei un museo immaginario del razzismo ricco di rimandi interni che si richiama a un sapere iconografico ampiamente

\* Professoressa associata di Letteratura e Cultura tedesca, Dipartimento di Studi umanistici – lingue, mediazione, storia, lettere, filosofia, Università di Macerata, ex Monastero S. Chiara, via Garibaldi 20, 62100 Macerata, e-mail: maria.scialdone@unimc.it.

Questo saggio è nato in seno alla ricerca interdipartimentale “Controversial Images” dell'Università di Macerata. Le tesi qui argomentate sono state anche oggetto di un focus group all'interno della didattica dell'insegnamento di Letteratura e cultura tedesca.

condiviso nella coscienza collettiva e costituito da un insieme di immagini ambivalenti nelle quali si è sedimentato nei secoli un repertorio di stereotipi razziali.

Drawing on a broadly Warburgian Methodology (*Bilderatlas Mnemosyne*), this essay offers an entirely innovative reconstruction of the visual genealogy behind the use of Winckelmannian iconography in the Fascist periodical “La Difesa della Razza” (1938–1943). It demonstrates how, at the moment of greatest convergence and alignment between Fascist and National Socialist policies, the editorial team of “La difesa” pursued a reorientation towards aesthetic parameters which – since the Enlightenment – had, in ways both seemingly innocent and profoundly culpable, nourished the seeds of racism. The essay is based on the thesis that, through the new modernist language of photomontage, which Fascist propaganda extensively deployed, “La difesa della razza” enacted, on a scholarly yet mass-accessible level, an operation akin to that of the Vatican Belvedere: it creates an imaginary museum of racism, richly interwoven with internal cross-references. This museum draws on an iconographic knowledge widely shared within the collective consciousness, composed of a set of ambivalent images that over the centuries have accumulated a repertoire of racial stereotypes.

Questo contributo analizza la tecnica di decontestualizzazione e ricontestualizzazione di una galleria di immagini legate all’eredità neoclassica dello storico dell’arte Johann Joachim Winckelmann a supporto della politica razziale di Mussolini della fine degli anni Trenta all’interno del periodico fascista «La difesa della razza». Quelle immagini rafforzano il programma che anima la rivista, nata per diffondere una narrazione pseudo-scientifica sulla gerarchia biologica delle razze e per inculcare nei lettori un sentimento di superiorità e di supremazia nei confronti degli ebrei e della popolazione africana coloniale, ritenuta inferiore e bisognosa di guida e indirizzo a causa del suo stato di naturale “minorità”<sup>1</sup>.

Il ricorso a un corredo iconografico di ascendenza winckelmanniana, che guarda alla Grecia arcaica<sup>2</sup> piuttosto che alla Roma antica – consueto modello fascista dell’intento celebrativo mirato a esaltare la “razza italica”<sup>3</sup> –, nasce sicuramente dalla volontà di omaggiare l’estetica nazista nel preciso momento in cui il Duce promulga le Leggi razziali (1938) e l’asse Roma-Berlino con il Patto d’acciaio (1939) consolida la sciagurata alleanza fra Hitler e Mussolini; al contempo esso fa emergere, come in una cartina al tornasole, quanto l’ideale di umanità winckelmanniano, basato su un modello antropometrico preciso

<sup>1</sup> Il riferimento qui è al concetto di «Unmündigkeit» al centro del saggio di Immanuel Kant, *Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?*, 1784 (*Risposta alla domanda: Che cos’è l’Illuminismo*), ovvero a coloro che non sanno fare uso corretto della ragione senza una guida.

<sup>2</sup> La Grecia più arcaica viene presa a immagine guida della costruzione del rappresentante tipo della Germania nazista anche per aggirare l’eredità latina e marcare una differenza elettiva.

<sup>3</sup> Il concetto di “razza italica” viene costruito inventando una tradizione basata su un immaginario legame con gli antichi romani, le loro virtù e la loro rude virilità. Gli italiani fascisti venivano così proposti come gli eredi spirituali dei romani, prima sulla base di elementi culturali ed etici e poi anche per ereditarietà biologica legata a caratteri genetici.

e supportato dalle speculazioni fisiognomiche, frenologiche e antropologiche successive<sup>4</sup>, sancisca il principio di corrispondenza fra bello e buono contribuendo così prima a gettare, e poi a far germogliare, il seme del razzismo biologico nei secoli, fino alle aberrazioni nazi-fasciste. Rifunzionalizzato in un contesto pedagogico di massa, immesso dunque prepotentemente nello spazio pubblico con un vero e proprio «atto di appropriazione»<sup>5</sup>, quel corredo iconografico preso a prestito dai trattati storico-artistici e antropologici di nicchia perde la sua presunta innocenza e rivela in maniera evidente la sua tendenziosa complicità culturale, sebbene sia nato in un contesto cosmopolita illuministico apparentemente universalistico e neutro.

«La difesa della razza» è un periodico quindicinale pubblicato in 117 uscite dal 5 agosto 1938 al 20 giugno 1943 che prelude alle leggi razziali promulgate in Italia nella tarda estate e nell'autunno del 1938. Fondato e diretto dallo spregiudicato Telesio Interlandi<sup>6</sup>, giornalista fedelissimo di Mussolini, già a capo del «Tevere» e del «Quadrivio», il periodico diviene da subito il punto di riferimento della svolta razzista messa in atto dal Duce, che aderisce in tal modo al radicalismo razziale dei tedeschi<sup>7</sup>. Il comitato di redazione, di cui è segretario Giorgio Almirante, è composto da medici e scienziati, sebbene i contenuti pubblicati siano tutti di carattere pseudo-scientifico<sup>8</sup>. Il primo numero (anno I, n. 1, 5 agosto XVI [1938]) contiene programmaticamente il *Manifesto della razza*, firmato da insigni studiosi<sup>9</sup>. Le copertine del quindicinale,

<sup>4</sup> Sull'influenza di Winckelmann su Lavater si veda, fra gli altri, Kocziszky 2018.

<sup>5</sup> Chastel 1993, p. 63.

<sup>6</sup> Su Interlandi vedi Canali 2004, pp. 519-521; Mughini 2019; Sarfatti 2019, pp. 673-674.

<sup>7</sup> Valentina Pisanty riassume così l'esistenza di diverse «scuole» di razzismo che si contendono l'egemonia negli anni del razzismo di stato fascista: «Alcuni storici contemporanei hanno suddiviso le dottrine fasciste della razza in razzismo biologico, nazional-razzismo e razzismo esoterico. Pur condividendo le premesse generali circa l'esistenza e la gerarchia delle razze, i tre tipi divergono principalmente su una questione: visto che secondo i razzisti la razza è qualcosa che segna le sorti degli individui prima ancora della loro nascita, a quale substrato permanente (o semi-permanente) ancorare il concetto di razza? Il razzismo biologico aggancia la razza a un substrato organico (razza del sangue); il nazional-razzismo ai concetti di nazione e di civiltà (razza come stirpe); per la corrente esoterica la razza assume invece le sembianze di un misterioso spirito atavico che solo le menti iniziate sono in grado di cogliere e di decifrare» (Pisanty 2007, pp. 102-103).

<sup>8</sup> In questo contesto si colloca benissimo la ripresa di stilemi winckelmanniani, in quanto Winckelmann, più che un filologo classico rigoroso, è da ritenersi un esteta magniloquente che ha costruito un ideale di grecità (Bonazzi 2011).

<sup>9</sup> Il *Manifesto* fu pubblicato con il titolo *Il fascismo e i problemi della razza* il 14 luglio 1938 su «Il Giornale di Italia» e fu poi riproposto subito dopo ne «La difesa della razza». Fonti storiche orali riportano che il testo fosse stato redatto quasi per intero da Mussolini medesimo. Nonostante l'adesione al documento non fosse univoca, molti scienziati compiacenti rimasero in silenzio. Solo nel 2008, nel settantesimo anniversario, è apparso un documento redatto da un pool multidisciplinare di accademici italiani (*Manifesto degli scienziati antirazzisti*) che confuta punto per punto il *Manifesto della razza*. Simbolicamente è stato redatto nella medesima tenuta di San Rossore in Toscana, dove re Vittorio Emanuele III il 5 settembre 1938 aveva firmato le leggi razziali e antisemite predisposte dal regime fascista basandosi sul *Manifesto della razza*.

dalla grafica modernista e molto accattivante, sono progettate con il preciso intento di costruire un consenso attraverso immagini incisive e sintetiche che ribadiscono, quasi su un binario parallelo, il messaggio propagandistico del programma culturale razzista dei pezzi pseudo-scientifici della testata. Come scrive Cassata: «la retorica visuale de “La difesa della razza”, con il suo stile aggressivo e icastico e il suo linguaggio pluridimensionale» è riuscita a «dare al razzismo fascista un impatto visivo dirimpente e moderno»<sup>10</sup>, anche servendosi della tecnica all'avanguardia del fotomontaggio, un mezzo stilistico efficace per decontestualizzare e ricontestualizzare le figure che mescola foto e disegno creando nuove costellazioni di significato, in cui la volontà celebrativa si fonde a quella denigratoria lavorando a contrasto<sup>11</sup>:

This cut-and-paste technique of assembling images and texts offered a way to disassemble, reassemble, and manipulate heterogeneous sources, weaving them into a new texture: a modern language mobilised to engage the beholder through violent visual propaganda<sup>12</sup>.

Emblematico in tal senso è il fotomontaggio che apre il primo numero del periodico (fig. 1a) che, riproposto pressoché identico nelle successive due uscite, diviene poi – sormontato dal cartiglio che reca la citazione dantesca «Uomini siate e non pecore matte, sì che il giudeo di voi tra voi non rida» – l'identificativo della testata *tout court*, richiamato in quasi tutti i numeri successivi in calce a ogni nuova copertina corredata da un'illustrazione diversa<sup>13</sup>: «With its visual multiplication of the same motif, already experienced in the great exhibitions of the regime, the photomontage technique sought to persuade as much as to provide content»<sup>14</sup>. Il fotomontaggio del primo numero si deve a Idalgo Palazzetti, del GUF di Perugia e condensa in modo iconico la fisionomia dell'ideologia razzista del fascismo:

Lungo un'unica diagonale compaiono i profili di tre teste: quella del Doriforo di Policeto, una caricatura «ebraica» in terracotta, il capo di una donna africana di etnia Schilluk, fotografata da Lidio Cipriani. Con una semplice contrapposizione, il montaggio vuole segnalare l'evidenza del contrasto fra i soggetti rappresentati, la cui intrinseca differenza di valore è confermata dalla diversa qualità del supporto (marmo, terracotta, carta fotografica) e dal differente linguaggio artistico adottato (scultura, caricatura, fotografia). Al primo livello interpretativo si somma poi, inequivoco, il valore aggiunto della spada che attraverso il disegno lungo la diagonale opposta: arma che suggerisce implicitamente il rischio della contaminazione razziale e nello stesso tempo afferma l'implacabilità del razzismo fascista, separando sul piano visivo la testa ariana da quelle non ariane<sup>15</sup>.

<sup>10</sup> Cassata 2008, p. 342.

<sup>11</sup> Sul fotomontaggio nelle riviste di questo periodo vedi Bignami 2009, pp. 591-624.

<sup>12</sup> Righettoni 2022, p. 45.

<sup>13</sup> Fu indetto un concorso per proporre illustrazioni al periodico.

<sup>14</sup> Righettoni 2022, p. 61.

<sup>15</sup> Cassata 2008, p. 343.

Oltre alle diverse qualità del «supporto» e del linguaggio artistico adottati, come sottolinea Cassata, occorre rilevare anche l'evidente contrasto cromatico bianco/nero. Il bianco del marmo della testa di Policleteo è proposto come il culmine della civiltà anche in virtù del suo colorito normativo, che a partire dalla metà del secolo diciannovesimo, e in particolare dalle speculazioni del pittore romantico Carl Gustav Carus, diviene un tratto precipuo della razza eletta, «quando finalmente l'ariano – biondo e con gli occhi azzurri, costruito a somiglianza delle statue greche di Winckelmann – fu pronto ad affrontare il mondo e a dar battaglia»<sup>16</sup>.

L'impatto massmediatico della copertina della prima uscita de «La difesa» è formidabile, poiché, nonostante le immagini siano proposte come rimontate in maniera totalmente decontestualizzata e, soprattutto, prive di didascalia, esse raggiungono in maniera efficace tanto un pubblico semplice, quanto culturalmente attrezzato. Il messaggio arriva infatti immediato a colpo d'occhio – un vero e proprio «eye-catching»<sup>17</sup> – e si raffina intellettualmente qualora se ne colgano i riferimenti intertestuali e le fonti citate ricostruendo le quinte dell'operazione iconografica:

in the regime's magazine [...] images and racial hatred were brought to the reader's attention again and again, throughout its entire run. [...] Photomontage, in particular, was intended to be quickly grasped. Meaning and message were often immediate: the message could be absorbed in a few seconds. The editorial challenge was thus to engage Italians with assemblies and fragments of photographs and caricatures, making use of distortions and exaggerations right from the magazine's first, hateful cover<sup>18</sup>.

Il Doriforo della prima copertina, che è collocato nell'immagine in vetta alla gerarchia delle razze proposta, segnala da subito l'allargamento dell'apparato celebrativo fascista dell'Antico alla statuaria classica greca e rappresenta al contempo un tributo implicito al suo massimo studioso, Winckelmann, che per primo l'ha reintrodotta nell'immaginario collettivo occidentale moderno proponendola come modello estetico a cui tendere, anche in un senso fisico e spirituale. Sebbene l'associazione dell'immagine del fotomontaggio al Doriforo, una delle statue più celebri dell'antichità classica greca (fig. 1b) (ca. 440 a.C.), sia la più attestata<sup>19</sup>, essa tuttavia non è univoca, poiché alcuni studiosi la ritengono un semplice ritratto dell'età augustea<sup>20</sup>. Diversi elementi parlano però a favore dell'identificazione greca, anche se la statua, originariamente in bronzo, è giunta a noi solo attraverso copie romane in marmo. Un indizio

<sup>16</sup> Mosse 2003, p. X. Sul tema si veda anche Tarantino 2020.

<sup>17</sup> Righettoni 2022, p. 61.

<sup>18</sup> Ivi, p. 67.

<sup>19</sup> Oltre al già richiamato Cassata 2008, si veda De Napoli 2009, p. 190; Giuman 2011, pp. 182-183; Stone 2012, p. 123; Piccioni 2022.

<sup>20</sup> Verde 2019, p. 160.

viene dalla spada che nell'immagine divide la razza eletta da quella inferiore e funge anche da nota descrittiva, perché un osservatore colto non tarda a cogliervi il rimando all'etimologia della parola Doriforo che in greco significa "portatore di lancia". In tal caso la spada raffigurata non può essere ritenuta un gladio romano, come invece spesso affermato. Altrettanto sorprendente è la somiglianza dell'operazione visuale razzista de «La difesa della razza» con una vignetta coeva del noto caricaturista Philipp Ruprecht (detto Fips)<sup>21</sup>, apparsa nel numero del 25 giugno del 1938 della rivista «Der Stürmer»<sup>22</sup>, in cui la medesima spada, fregiata però della svastica nazista, divide in diagonale caricature di uomini appartenenti alla razza ebraica da una coppia di razza ariana che esibisce bianchezza e proporzioni armoniose a fronte di accentuati tratti somatici israeliti asimmetrici e caricaturali (fig. 1c). Non a caso – come è noto, e per riportare il discorso estetico-normativo alle sue fonti – lo scultore Policleteo di Argo concepisce il Doriforo come la quintessenza della *kalokaghatia* greca<sup>23</sup>, un ideale di perfezione estetica ed etica, costruito sulla base del suo trattato detto *Canone*, che proprio a partire dalla testa – ivi ritenuta modulo normativo – fissa la perfetta proporzionalità universale del corpo umano. Come afferma Mosse, la ripresa settecentesca di questi criteri li ancorò definitivamente al pensiero razziale:

Le basi del razzismo europeo vanno individuate in quelle correnti intellettuali che nell'Europa occidentale e centrale acquistarono importanza durante il secolo diciottesimo, e cioè le nuove scienze dell'Illuminismo e il risveglio pietistico del cristianesimo. Il razzismo in realtà non è stato il frutto di un particolare sviluppo nazionale o cristiano, ma una visione del mondo che ha rappresentato una sintesi del vecchio e del nuovo, una religione laica che ha cercato di appropriarsi di tutto ciò cui l'umanità aspirava. Perciò l'inizio della storia del razzismo europeo si deve collocare nel secolo diciottesimo, qualunque precedente possa essere scoperto in epoche più lontane. Fu in questo secolo che la struttura del pensiero razzista si consolidò e assunse le precise connotazioni poi mantenute fino ad oggi. [...] il modello più infausto cui durante il secolo diciottesimo ci si rifecce ai fini di una classificazione razziale era costruito sulla base di preferenze estetiche che non potevano non essere estremamente soggettive. Il tono era dato dalla recente rivalutazione della bellezza classica, dalla quale derivò uno stereotipo che da quel momento in poi non si sarebbe più disgiunto dal razzismo<sup>24</sup>.

La prossimità con Winckelmann e con la cultura tedesca di questo primo fotomontaggio non dipende tuttavia dalla scelta della testa del Doriforo, sebbene quella statua precorra e incarni in tutto e per tutto l'estetica neoclassica

<sup>21</sup> Linsler 2015, pp. 477-480.

<sup>22</sup> Keyzers 2012.

<sup>23</sup> Si tratta di una concezione dell'essere umano sia estetica che etica concepita da Platone. Tutto quello che è buono (*agathòs*) è bello (*kalòs*), e il bello non è privo di simmetria: dunque anche l'essere vivente per essere buono deve essere simmetrico.

<sup>24</sup> Mosse 2003, pp. X e 23.



del grande archeologo. È probabile che egli abbia avuto modo di osservarla nella collezione reale borbonica di Napoli<sup>25</sup> in una replica romana in marmo rinvenuta a Ercolano, ma non la identificò con il Doriforo di Policletto e non la descrisse<sup>26</sup>, anche perché, fra l'altro, fino al 1863 non fu riconosciuta come una sua copia<sup>27</sup>. L'implicito riferimento a Winckelmann e alla cultura estetica tedesca del Settecento avviene piuttosto attraverso la disposizione delle teste del fotomontaggio, che ne evidenziano il profilo e soprattutto il naso, l'elemento più evidente del volto, la cui armonia e bellezza esteriore era ritenuta al contempo una patente di rettitudine e moralità. L'accentuazione dell'identificazione platonica fra bello e buono e la rigida canonizzazione dei criteri che definiscono cosa è bello e cosa non lo è avviene proprio in ambito tedesco, dove questi (i criteri) divengono uno strumento antropologico utile a catalogare le razze in una ideale catena dell'essere che va dall'infimo all'eccelso. Sarà poi – fra gli altri – Christian Meiners (*Grundriss der Geschichte der Menschheit*, 1785), un precursore di Joseph Arthur de Gobineau (*Essai sur l'inégalité des races humaines*, 1853-1855), a fissare definitivamente la scala gerarchica che culmina nella razza bianca "ariana", signora del mondo, sulla base di un giudizio estetico, più che scientifico<sup>28</sup>.

Il "naso ebraico", tipicamente adunco, messo in evidenza nella parte intermedia del fotomontaggio, è oggetto di riflessione già da parte di Winckelmann nel 1764 che lo paragona, per contrasto, alla perfetta simmetria del naso greco. Le sue osservazioni al riguardo sono neutre, sebbene la satira sugli ebrei a partire da questo tratto somatico presuntamente caratterizzante fosse già in circolazione<sup>29</sup>. Nella raffigurazione ellenica classica, oggetto di attento studio da parte di Winckelmann, la fronte ed il naso nella statuaria formano quasi una linea retta. Anche se si tratta di una evidente idealizzazione, Winckelmann ipotizza che questo assetto della parte alta del volto corrispondesse affettivamente alle fisionomie greche antiche e ne esalta la perfezione<sup>30</sup>. Anche Johann Kaspar Lavater, che alla fine del Settecento classifica i volti umani nei suoi studi di fisiognomica (*Physiognomische Fragmente*, 1775-1778), si sofferma sul tratto somatico ebraico del naso adunco, ma non lo identifica come una peculiarità che segnala gli ebrei come una razza subalterna, a differenza dei neri che erano già discriminati e collocati a un gradino evolutivo inferiore sulla base delle

<sup>25</sup> Oggi una sua copia di età romana è presso il Museo Archeologico Nazionale di Napoli.

<sup>26</sup> Così Haskell, Penny 1981, p. 105, che ricordano come la scultura in marmo, insieme a una testa in bronzo anch'essa rinvenuta a Ercolano, fu pubblicata in *Le Antichità di Ercolano* (vol. V, 1767, pp. 183-187) e ritenuta all'epoca un ritratto di Lucio, figlio di Agrippa (Haskell, Penny 1981, p. 118, nota 10).

<sup>27</sup> Friedrichs 1863.

<sup>28</sup> Mosse 2003, p. 31.

<sup>29</sup> Una delle prime descrizioni del «naso ebraico» come stereotipo si deve a Schudt 1715.

<sup>30</sup> Winckelmann 2019, pp. 24 e 25.

loro fattezze. Nel caso di quest'ultimi la forma del naso camuso e schiacciato era considerata un tratto somatico utile a classificarli come esseri sub-umani, più prossimi al regno animale<sup>31</sup>. Questa disciplina, anche detta patognomica a sottolinearne il carattere teratologico, studia il carattere e l'inclinazione dei soggetti sulla base delle caratteristiche fisiche esteriori. Nei suoi *Fragmente* Lavater classifica diverse tipologie di nasi in base alle loro forme e li osserva infatti come indicatori di tratti caratteriali<sup>32</sup>. I frenologi successivi accoglieranno questa sistematizzazione distinguendo fra «un naso romano, uno greco, uno ebraico, uno camuso e uno “celestiale”», ribadendo che «quelli romano e greco indicherebbero il conquistatore, l'uomo dai gusti raffinati; il naso ebraico invece un carattere sospettoso e circospetto»<sup>33</sup>. Specialmente quando subentra alla fisiognomica, la frenologia tende a dare avallo ai connotati esteriori come rimandi a stereotipi razziali ed è in questa forma che i nazisti finiscono per adottarla. Come ricorda Mosse, nel 1935 un periodico popolare – «la Berliner Illustrierte Nachtausgabe» – dichiarò che «le facce sono come un libro; la frenologia può leggerne i lineamenti» e che «la natura ha scritto sulla nostra faccia il nostro destino e la nostra personalità»<sup>34</sup>. Per i nazisti, ricorda sempre Mosse,

la cosa più importante era il naso, seguito dalla fronte, con la sua ampiezza, le sue sporgenze e i suoi avallamenti [*sic!*]. Un naso che spiccasse sulla faccia era ritenuto indizio di coraggio, un naso scialbo segno di una forte personalità nascosta. [...]. Fu così creato uno cliché in cui l'estetica prevaleva sulla scienza, mentre i fattori ambientali svolgevano un ruolo relativamente secondario<sup>35</sup>.

Già la fisiognomica di Lavater aveva dato spazio a speculazioni estetiche che coniugavano virtù plastiche e virtù morali, ma fu l'anatomista olandese Peter Camper, suo contemporaneo, a dare un contributo decisivo in questa direzione. Egli formula un concetto di “fisicamente bello” suffragato da un metodo pseudo-scientifico di comparazioni craniche e misurazioni facciali. Scrive ancora Mosse al riguardo:

La «scoperta» più importante di Camper fu quella del l'«angolo facciale» calcolabile mediante il confronto delle teste dei calmucchi e dei negri con quelle degli europei, le une e le altre poste a loro volta a confronto con la testa della scimmia. Camper dapprima tracciava una linea di congiunzione tra il labbro superiore e la radice del naso e una linea che attraversava orizzontalmente la faccia, poi misurava gli angoli risultanti dall'incontro

<sup>31</sup> Più tardi, nel XIX secolo, la somiglianza ormai stabilita fra nero e scimmia verrà confermata da ulteriori tratti ritenuti caratterizzanti delle popolazioni africane, tra queste il prognatismo, l'alluce pronunciato e il cervello di misure ridotte rispetto a quello delle altre razze. Cfr. Vogt 1863.

<sup>32</sup> Ad esempio, il naso camuso è per Lavater indice di prudenza (Mosse 2003, p. 40).

<sup>33</sup> Ivi, p. 41.

<sup>34</sup> Ivi, p. 43.

<sup>35</sup> Ivi, p. 36.

di queste due linee. Se l'angolo risultante dall'incrocio della linea verticale con quella orizzontale fosse di 100 gradi allora si avrebbe l'ideale tipo, quello che lui definiva il «"beau idéal"» greco secondo i canoni di Winckelmann. Ma nella realtà una simile perfezione non esiste e per fissare dei limiti estremi di variazione egli stabilì che ogni angolo dai 70 gradi in giù caratterizzasse il negro, e che questa cifra fosse più vicina a lineamenti delle scimmie e dei cani che a quelli degli uomini. Gli europei avrebbero avuto un angolo di circa 97 gradi, che si avvicinava maggiormente all'ideale tipo della scultura greca. Gli antropologi accettarono l'«angolo facciale» come misurazione scientifica, ma così facendo essi accettarono anche un modello ideale di bellezza come punto di riferimento per una classificazione razziale [...]. in lui [Camper n.d.r.] l'accento andò sempre sull'ideale della bellezza greca così come descritto da Winckelmann. Perciò egli credeva che non solo fossero determinanti le misure dei crani, ma che si potesse procedere a una classificazione delle teste in base a gradi di bellezza con riferimento al loro profilo. [...] La bellezza classica era diventata un principio generale valido per tutti i tempi.[...] per quanto riguarda il volto, Lavater entrò ancor più nei dettagli, sottolineando la necessaria regolarità delle tre principali sezioni in cui esso è suddiviso – fronte, naso, mento; la fronte doveva essere orizzontale (corrispondente cioè all'angolo di 100 gradi di Camper), con folti sopraccigli quasi orizzontali; erano poi preferibili occhi celesti, naso largo e quasi dritto, ma un po' curvo all'indietro, mento rotondo e corti capelli neri. Di un simile concetto di bellezza non si offriva alcun modello, tranne l'esempio degli antichi (e qui di nuovo Winckelmann influenzava l'ideale-tipo)<sup>36</sup>.

Un esplicito rimando a Camper si trova non a caso nell'articolo di Claudio Calosso, *Genesi scientifica del concetto di razza* nel numero 15 del 5 giugno 1942 de «La difesa della razza»<sup>37</sup>.

Il programma iconografico "filo-ellenico" iniziato con la citazione visuale del Doriforo prosegue nel numero 4 del 20 settembre 1938 della rivista<sup>38</sup>, sulla cui copertina campeggia la foto di una testa scultorea deturpata dall'impronta scura della stella di Davide (fig. 2a). La testa, pienamente corrispondente ai canoni dell'estetica nazista sopra ricordata, è identificabile con una raffigurazione di Antinoo, elevato a divinità dall'imperatore Adriano con l'intento di creare un culto che unisse tutte le *poleis* greche. In virtù della diffusione del soggetto se ne sono conservate moltissime raffigurazioni. Sulla base dei dettagli del volto e della capigliatura, la foto de «La difesa» potrebbe essere ricondotta al busto di Antinoo scolpito in marmo di Carrara fra il 131-132 e conservato al Museo del Prado, oppure a quello molto simile, rinvenuto a Patrasso e oggi conservato al Museo archeologico di Atene o persino al così detto "ritratto di Ecoen", scoperto nel XVIII secolo a Villa Adriana (Tivoli) e oggi nella collezione antica del Museo del Prado (fig. 2b). Poco interessa però rintracciare l'esatta provenienza dell'immagine del fotomontaggio; più significativo è riscontrare che Antinoo è esaltato da Winckelmann (*Geschichte der Kunst des Althertums*, 1764) come «uno dei più sublimi modelli di beltà» dell'arte greca antica, se non addirittura dell'arte *tout court*:

<sup>36</sup> Ivi, pp. 28-31.

<sup>37</sup> Anno V, n. 15, 5 giugno XX (1942), pp. 10-11.

<sup>38</sup> Anno I, n. 4, 20 settembre XVI (1938).

La testa colossale di Mondragone è sì intera che sembra ora uscita dalle mani dello scultore, e sì bella che io non credo di troppo dire, se la chiamo, dopo l'Apollo di Belvedere e 'l Laocoonte, il più bel monumento dell'arte che siaci rimasto. Se fosse permesso averne copia in gesso, dovrebbe l'artista studiarlo come uno de' più sublimi modelli di beltà; poiché le forme colossali, richiedendo un grande artefice, il quale sappia per dir così oltrepassare i limiti della natura, ci danno una prova dell'abilità del disegnatore, senza tuttavia perdere ne' grandi contorni la morbidezza e 'l dolce passaggio da una all'altra forma. Oltre la bellezza delle sembianze i capelli sono in tal maniera lavorati, che nulla v'è di simile in tutti gli avanzi dell'antichità. Ho parlato altrove degli occhi incastrativi<sup>39</sup>.

Winckelmann, che mette in evidenza proprio i tratti che sono in primo piano nel fotomontaggio de «La difesa», i capelli e gli occhi, ebbe modo di osservare da vicino due raffigurazioni del dio fanciullo: il bassorilievo di Antinoo conosciuto col nome di «rilievo di villa Albani», rinvenuto nel 1734 nei pressi di Villa Adriana, e la testa di «Antinoo Mondragone» ritrovata nel 1720, che prende il nome dal luogo dove fu inizialmente esposta, Villa Mondragone nei pressi di Frascati. Il rilievo mostra chiaramente le caratteristiche individuali di Antinoo; per contro la testa, che si ritiene fosse parte di una statua colossale destinata al culto, ne mostra una rappresentazione idealizzata che lo ritrae in veste di Osiride-Dioniso e lo fregia di una corona, probabilmente un ureo. Essendo il più insigne grecista della sua epoca (fig. 3a, 3b), egli datò correttamente entrambe le raffigurazioni come manufatti dell'epoca dell'imperatore Adriano.

Continua, e conferma, il *fil rouge* winckelmanniano presente nel «La difesa della razza» la copertina del n. 4 del 20 dicembre 1940<sup>40</sup> dove, con la stessa tecnica di *collage* in contrapposizione chiaroscurale, viene affiancata a rappresentanti indigeni di una tribù africana una riproduzione grafica (forse tratta da un'incisione) dell'Apollo del Belvedere (fig. 4a). La statua ivi disegnata, che ritrae Apollo nell'atto di aver appena scagliato una freccia con arco mancante che, originariamente, doveva impugnare con la mano sinistra, è una copia romana del II secolo d.C. di un capolavoro bronzeo eseguito in Grecia intorno al 330 a.C., forse dall'ateniese Leochares, uno degli artisti più celebri del tempo. La copia fu rinvenuta a Roma nel 1489 tra le rovine di un'antica *domus* romana sul Viminale e subito fu acquistata da Giuliano della Rovere, cardinale che una volta divenuto papa prenderà il nome di Giulio II (1503-1513). Questi fece trasferire la scultura prima a San Pietro in Vincoli e poi in Vaticano, dove è attestata nel Cortile del Belvedere a partire dal 1508. Il Belvedere era pensato come un luogo pubblico, accessibile a visitatori sotto la sorveglianza di un custode che apriva la villa e faceva entrare gratuitamente chi volesse ammirare le statue ivi conservate, restaurate e disposte secondo un preciso programma iconografico celebrativo che cambiava in base alle scelte dei papi che si avvi-

<sup>39</sup> Winckelmann 1783-1784, vol. II, p. 386. Sulle conseguenze delle sue osservazioni nell'estetica razziale si veda Kaufmann 2015.

<sup>40</sup> Anno III, n. 4, 20 dicembre XVIII (1940).

cendavano, sempre però nel rispetto della concezione del Cortile come grande spettacolo che, ispirandosi all'*Eneide* di Virgilio, rappresentava il governo dei pontefici come adempimento della provvidenza divina. Nel corso dei secoli il Cortile-museo è stato oggetto di molteplici descrizioni da parte dei grandtouri e degli studiosi presenti a Roma. Fra questi anche Winckelmann. Lo storico dell'arte tedesco si dedica<sup>41</sup> all'Apollo proprio quando comincia a occuparsi del complesso delle statue del Belvedere, che a Roma ha a portata di sguardo diretto, non più mediate dalle riproduzioni a stampa che ne circolavano in Europa<sup>42</sup>. L'osservazione di quella straordinaria collezione papale lo conduce alla formulazione delle sue considerazioni sull'arte greca in generale:

Ho in mente una grande opera sul gusto degli artisti greci; ma dato che richiede qualche anno e devo rileggermi molti autori antichi, [...], mi dedicherò intanto a una parte e tratterò delle statue del Belvedere. Ho già iniziato. [...] La descrizione dell'Apollo richiede uno stile altissimo, di elevarsi al di sopra di tutto quello che è umano. È indescrivibile quello che si prova vedendolo<sup>43</sup>.

L'interpretazione che ne (fig. 4b) propone Winckelmann rappresenta un vertice nella storia della ricezione della scultura greca, in particolare nell'ambito dell'elaborazione da lui operata e svolge un ruolo decisivo nel processo di trasmissione della figura di Apollo dall'antichità alla cultura moderna, aprendo la strada al gusto neoclassico. Riassume La Manna:

La descrizione colpisce per la modalità di scrittura e di narrazione ed è caratterizzata già all'inizio come l'ideale supremo dell'arte che supera tutte le altre rappresentazioni «allo stesso modo in cui l'Apollo di Omero supera quello tratteggiato dai poeti successivi». [...] Questo Apollo è descritto prima di tutto nella perfezione delle sue forme che trascina lo spettatore oltre l'umana imperfezione. Ma la descrizione va oltre la superficie marmorea della statua per delineare, attraversando i tratti del volto e la postura del corpo, quelle attitudini morali e di carattere del dio: «Dall'alto del suo appagamento lo sguardo sublime sembra perdersi come nell'infinito ben oltre la sua vittoria: il disprezzo è assiso sulle sue labbra e la rabbia che trattiene gonfia le sue narici e risale fino alla fronte orgogliosa» (I, 388). La pace che contraddistingue il volto è "imperturbata", la caratteristica che vi risiede, nella perfezione di forme e contorni, classifica ancora una volta, come nel caso del primissimo Laocoonte, quella qualità morale interiore del controllo delle passioni, ma allo stesso tempo, negli occhi forti e arcuati e nella bocca che «ispirò voluttà», si intravede il volere. La descrizione però è rilevante per la funzione dello spettatore, di chi la guarda, che ne subisce il fascino al punto di perdersi: «Alla vista di questo miracolo d'arte dimentico ogni altra cosa e io stesso assumo un atteggiamento ispirato per contemplare degnamente. Il mio petto sembra dilatarsi e sollevarsi in adorazione come quello che vedo turgido di spirito profetico [...] (I, 389)»<sup>44</sup>.

<sup>41</sup> Si veda Zeller 1955.

<sup>42</sup> Griffero 2019; Pfothenauer 2019.

<sup>43</sup> Winckelmann 1779, vol. I, p. 288.

<sup>44</sup> La Manna 2022, pp. 219-220.

Le parole piene di esaltata ammirazione di Winckelmann suonano quasi come un'anticipazione della retorica fascista e sembrano già delineare la reazione che il disegno della celebre statua sulla copertina del periodico ci si aspettava suscitasse nel lettore, immediatamente conquistato dall'evidenza della superiorità fisica e morale della razza bianca occidentale e disgustato da qualsiasi alternativa razziale. È evidente la consapevolezza in Interlandi e nei suoi collaboratori di far presa su un codice estetico e spirituale pienamente introiettato nel corso dei secoli<sup>45</sup>, come proverà dopo la Seconda guerra mondiale la critica radicale al progetto culturale e politico razionalista dell'Illuminismo delineata da Adorno e Horkheimer ne *La dialettica dell'Illuminismo* (*Dialektik der Aufklärung*, 1944/1947).

Nel corredo iconografico qui ricostruito non poteva mancare il gruppo scultoreo a cui il nome di Winckelmann è maggiormente legato, il *Laocoonte*. Dal 1939 al 1942 il gruppo, o dettagli ad esso riconducibili, compaiono di sovente nei fotomontaggi ad effetto de «La difesa della razza», a riprova che il percorso winckelmanniano, sotto-traccia nel suo dispositivo visuale e ideologico, è pienamente consapevole e intenzionale.

Ritrovata il 14 gennaio del 1506 dal funzionario pontificio Felice de Fredis nella sua vigna a Colle Oppio, la statua del *Laocoonte* è notissima già nell'antichità, come attestano le osservazioni nella *Naturalis Historia* di Plinio:

Né sono molti altri [scil.: scultori in marmo] quelli che hanno meritato la fama: anche nel caso di opere eccelse, quando vi abbiano contribuito più artisti ciò nuoce alla celebrità dei singoli, poiché né uno solo di essi può prendere per sé tutta la gloria, né è possibile citarli tutti alla pari. È questo il caso del *Laocoonte* che è nella casa di Tito imperatore, opera da giudicarsi al di sopra d'ogni altra, della pittura come della statuaria (scultura in bronzo). Lo scolpirono in un sol blocco di marmo, coi figli e i mirabili viluppi dei serpenti, lavorando insieme di comune intesa, i sommi artisti Hagesandros, Polydoros e Athenodoros, Rodii<sup>46</sup>.

L'architetto Giuliano da Sangallo riferisce la notizia del ritrovamento a papa Giulio II che si offre di acquistare il gruppo scultoreo. Il 7 marzo 1506 già si trova già in Vaticano. Prima il papa lo fa collocare nella villa del Belvedere in un'apposita cappella, poi lo sposta nel cortile delle statue dove due anni dopo verrà

<sup>45</sup> La continuità della tradizione interpretativa nella cultura visuale passa anche attraverso Friedrich Nietzsche e Walter F. Otto, quest'ultimo nel suo fondamentale *Die Götter Griechenlands* (1929) insiste molto sul concetto di mascolinità e virilità incarnato da Apollo (si veda Gregorio 2014, p. 129).

<sup>46</sup> Trad. di Salvatore Settis, in Settis 2003, p. 289. Testo originale: «Nec deinde multo plurium fama est, quorundam claritati in operibus eximiis obstant numero artificum, quoniam nec unus occupat gloriam nec plures pariter nuncupari possunt, sicut in *Laocoonte*, qui est in Titi imperatoris domo, opus omnibus et picturae et statuariae artis praeferendum. Ex uno lapide eum ac liberos draconumque mirabiles nexu de consilii sententia fecere summi artifices Hagesander et Polydorus et Athenodorus Phodii» (XXXVI, 37).

posizionato anche l'Apollo. L'acquisizione del *Laocoonte* è di particolare importanza perché viene ritenuto l'atto fondativo dei Musei Vaticani. Papa Giulio II ricollega esplicitamente la scultura al mito di fondazione di Roma accentuando l'episodio descritto da Virgilio nell'*Eneide* sul monito di Laocoonte, sacerdote troiano di Poseidone o di Apollo, che invita i cittadini a non fare entrare nelle mura di Troia il cavallo lasciato dai greci sulla riva<sup>47</sup>. Il mito narra che Pallade Atena, schierata dalla parte dei Greci, punisce Laocoonte mandando Porcete e Caribea, due enormi serpenti marini, che uscendo dal mare avvinghiano i suoi due figli, Antifate e Tymbreus, stritolandoli per poi condurre loro padre all'altare per essere immolato. L'episodio prefigura una nuova storia all'indomani della caduta di Troia, poiché il troiano Enea, scampato alla distruzione della sua città, si reca nel Lazio e si ritiene che l'annuncio di Laocoonte anticipi implicitamente la fondazione di Roma da parte di Romolo e Remo, discendenti dell'eroe, e di conseguenza, la nascita dell'impero di Augusto, a cui succedono i papi in una linea di ideale continuità. Come ricorda Arnold Nesselrath, l'Apollo del Belvedere che scocca la freccia, trasportato in Vaticano nel 1508 per essere esposto nel cortile delle statue, incarna secondo Virgilio l'età dell'oro dell'Imperatore Augusto, al quale Giulio II amava ricollegarsi<sup>48</sup>.

Winckelmann dedica molto spazio alla riflessione sul gruppo scultoreo del *Laocoonte*<sup>49</sup>. Già nei *Pensieri (Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerei und Bildhauer-Kunst, 1755)* ne compare una prima trattazione, anche se aveva avuto modo di osservarlo solo attraverso riproduzioni. Durante il soggiorno romano ha modo invece di confrontarsi direttamente con la scultura e

Se là [nei *Pensieri* n.d.r.] l'accento era posto sulla grandezza dell'anima che si svelava nella compostezza del dolore, qui [nella *Storia dell'Arte e del Disegno presso gli Antichi* n.d.r.], proseguendo su quella meravigliosa intuizione, l'osservazione si fa più attenta, più ravvicinata. Laocoonte è osservato nei minimi dettagli del volto e del corpo, della «bocca piena di tristezza», nel labbro che tradisce dolore e rabbia «come per una sofferenza indegna» e «sale al naso, lo gonfia e si manifesta nelle narici dilatate, rivolte in alto». Ma ciò che di nuovo è presente nella descrizione è [...] una lettura intima del dolore rappresentato nella statua: «Laocoonte è una creatura nel colmo del dolore, fatta a immagine di un uomo che cerca di opporgli, raccogliendola, la forza cosciente dello spirito, e mentre la sofferenza gli gonfia i muscoli e contrae i nervi, lo spirito armato di forza risalta sulla fronte [...] reprimendo l'erompere del sentimento, per contenere e serrare il sé il dolore [...] (I, 402-203)»<sup>50</sup>.

Lo studio del *Laocoonte*, gruppo statuario che, seppur nella concitazione evidente, fissa in maniera composta, dignitosa – e finanche armoniosa – un

<sup>47</sup> Publio Virgilio Marone, *Eneide*, II, 46-49.

<sup>48</sup> Nesselrath 2006, p. 70.

<sup>49</sup> Décultot 2003, pp. 145-157.

<sup>50</sup> La Manna 2022, p. 223.



momento fortemente drammatico della vicenda del sacerdote troiano, conduce Winckelmann a intuire ed enunciare un principio normativo che ritiene appartenere a tutta la statuaria ellenica:

La generale e principale caratteristica dei capolavori greci è una nobile semplicità e quieta grandezza, sia nella posizione che nell'espressione. Come la profondità del mare che resta sempre immobile per quanto agitata ne sia la superficie, l'espressione delle figure greche, per quanto agitate da passioni, mostra sempre un'anima grande e posata<sup>51</sup>.

Nella ripresa strumentale del gruppo da parte de «La difesa della razza» l'accento, tuttavia, non è posto sul coraggio e sullo stoicismo di Laocoonte, che pure sarebbe stata in linea con la virtù “maschia” e intrepida esaltata dal fascismo, bensì, seguendo la consueta linea editoriale, sul contrasto, anche cromatico. Questa volta però l'accostamento visivo rimane nel perimetro del medesimo soggetto perché con un'operazione colta, che dimostra l'impalcatura intellettuale tutt'altro che sprovveduta della redazione, il campo in secondo piano della copertina presenta una riproduzione della celebre caricatura a stampa del gruppo scultoreo eseguita dall'intagliatore Niccolò Boldrini nel 1576 su invenzione di Tiziano Vecellio (fig. 5a). Questa incisione è stata al centro di una ampia *querelle* iconologica e Carlo Ridolfi, che nel 1648 per primo ha identificato l'opera come ispirata al celebre gruppo, la descrive come «Un gentil pensiero di tre bertucce sedenti, attorniate da serpi, nella guisa di Laocoonte e de' figliuoli posti in Belvedere di Roma»<sup>52</sup>. Fra le molteplici interpretazioni dell'incisione, nella quale è insita, nonostante la sua natura giocosa – sempre richiamata dal Ridolfi – una vena polemica che ben si attaglia al periodico fascista, quella più attinente al contesto qui ricostruito è la lettura scientifica proposta a metà Novecento da H.W. Janson, secondo la quale l'incisione di Boldrini sarebbe la satira visuale di una *querelle* medica fra Andrea Vesalio, fondatore della moderna anatomia e Galeno, rappresentante dell'antica anatomia, accusato di sezionare per motivi di studio i corpi delle scimmie equiparandole pienamente a quelli umani<sup>53</sup>. Questa lettura richiama ancora una volta la netta distinzione fra la razza “superiore”, quella bianca, e i neri, ritenuti dagli studi razziali l'anello mancante fra la scimmia e la razza ariana “eletta”. D'altronde, come ricorda Mosse, già lo stesso Camper sopra ricordato sulla base di misurazioni craniche antropometriche era convinto che il nero è più vicino alle scimmie del resto della razza umana e gli antropologi sette-ottocenteschi sposano a pieno questa idea, già basata su dicerie e stereotipi pregressi, immettendola nell'alveo delle teorie di inferiorità razziale<sup>54</sup>.

<sup>51</sup> Winckelmann 2019, pp. 24 e 25.

<sup>52</sup> Jatta in *Laocoonte* 2006, p. 153.

<sup>53</sup> Ivi, pp. 154.

<sup>54</sup> Mosse 2003, pp. 18-20.



Lo stato del gruppo del Laocoonte al momento del rinvenimento è noto attraverso un disegno e un'incisione precedente al 1523 di Marco Dente (fig. 5b). Da questa si evince che all'atto del dissotterramento nel fondo di de Fredis la statua era sconciata in più punti, in particolare Laocoonte era senza il braccio destro. Sarà poi Giovanni Angelo Montorsoli, un collaboratore di Michelangelo alle Cappelle medicee, incaricato da Clemente VII del restauro delle antichità del Belvedere, a integrarlo fra il 1531 e il 1532 con un arto di terracotta steso verso l'alto dalla posa veementemente teatrale di chiara ispirazione michelangiolesca<sup>55</sup>.

Il braccio del Laocoonte venne dunque integrato [...] non seguendo, dal punto di vista anatomico, la muscolatura evidenziata dalla schiena nuda del sacerdote in lotta contro i serpenti e la morte, bensì inventando il gesto del braccio steso verso l'alto, in linea con gli assi visivi del cortile e con gli accenti volutamente posti sull'*ensemble* delle sculture nel contesto architettonico<sup>56</sup>.

Il problema della posizione del braccio del sacerdote troiano se l'era posto intorno al 1525 già Baccio Bandinelli, esecutore di una copia in marmo del gruppo scultoreo per Francesco I di Francia commissionata da Leone X (fig. 6a). Nell'eseguire prove in cera dell'arto, che ne precedono l'esecuzione marmorea definitiva, egli si ispira al passo dell'*Eneide* in cui si narra l'episodio in cui Laocoonte cerca di liberarsi da un serpente che lo avvinghia. Il braccio realizzato da Bandinelli è piegato verso la testa del sacerdote troiano e la mano stringe il corpo del rettile. L'invenzione di Bandinelli è più vicina all'originale mancante, rinvenuto fortuitamente dall'antiquario Ludwig Pollack nel 1905 presso la bottega di uno scalpellino di via Labicana a Roma, la cui ricollocazione definitiva, dopo un tentativo nel 1906 da parte di Georg Treu, avvenne nel 1957 per mano di Filippo Magi (fig. 6b).

Winckelmann osserva dal vivo al Belvedere la statua, dotata dell'integrazione in terracotta del Montorsoli (fig. 7a); questa stessa versione è quella riprodotta ne «La difesa della razza» n. 16 del 20 giugno 1941 (fig. 7b)<sup>57</sup>, nonostante il ritrovamento del vero braccio di Laocoonte all'epoca fosse già avvenuto, anche se non era stato ancora ricongiunto al gruppo scultoreo. La scelta dell'immagine da pubblicare è certamente dovuta sia al fatto che nella ricezione la versione con il braccio teso e la mano stretta a pugno identifica la scultura molto di più che non l'arto originale, ma anche alla postura enfatica che esprime e che ricorre come un macro-dettaglio isolato e reinventato visivamente in varie forme su diverse copertine del periodico. Il braccio teso fra l'altro evoca vagamente il saluto fascista e nazista ed è il tratto che cattura maggiormente la sensibilità

<sup>55</sup> Musei Vaticani. "Braccio del Laocoonte" (Inventario MV.1067.0.0). *Museo Pio Clementino, Cortile Ottagono*, datato 1532-1533, attribuito a Giovanni Angelo Montorsoli. Catalogo online, Musei Vaticani.

<sup>56</sup> Nesselrath 2006, p. 71.

<sup>57</sup> Anno IV, n. 16, 20 giugno XIX (1941).

estetica mussoliniana che, oltre a guardare al Laocoonte come a un ideale di perfezione secondo i canoni sopra ricordati, ne apprezza – proprio come Aby Warburg – «la dirompente forza patetica espressa attraverso una gestualità enfatica»<sup>58</sup>. Warburg definisce il braccio di Laocoonte una vera e propria «Pathosformel»<sup>59</sup>, di cui – secondo la mia lettura – «La difesa della razza» mette in risalto anche il pugno chiuso proposto nel periodico nell’atto di stritolare i serpenti<sup>60</sup>, rimando simbolico alle varie insidie di razze inferiori che minacciano il regime. Nel nr. 10 del 21 febbraio 1939<sup>61</sup> i serpenti con l’intreccio dei loro corpi contorti formano una stella di Davide (fig. 8a); nella copertina del numero 23 del 5 ottobre 1942<sup>62</sup>, invece, in una sovrapposizione delle vicende mitiche le serpi si fondono con la capigliatura di Medusa sconfitta da Perseo, di cui qui è mostrato solo il dettaglio metonimico, anch’esso chiaramente ispirato alla «Pathosformel» laocoontiana, del braccio verticale, proposto in maniera capovolta (fig. 8b), che, sostituendosi ai consueti attributi iconografici di Perseo (il cappello che conferisce invisibilità, i sandali alati, lo scudo riflettente fornito da Atena o la falce adamantina), viene effigiato nell’atto violento di schiacciare a terra la gorgone. Oltre a rimarcare la vittoria simbolica sul Male, incarnato dalle minacce razziali ampiamente esorcizzate per tutto l’arco della pubblicazione del periodico, il pugno richiama visivamente la percezione popolare della Duce, ritenuto un *leader* energico e risoluto dal “pugno di ferro”. La sua politica, che esibiva forza e determinazione, è ben rappresentata dal gesto ricorrente del pugno chiuso che Mussolini spesso brandiva con enfasi nella sua retorica gestuale (fig. 8c) a sottolineatura delle posizioni decise e “irrevocabili”<sup>63</sup> veico-

<sup>58</sup> Forti 2006, p. 84.

<sup>59</sup> Warburg dedica al Laocoonte anche una tavola del suo *Atlante della memoria* (Warburg 2000, pp. 74-75 e tav. 41a) sulla quale accosta immagini che seguono e precedono la riscoperta del gruppo scultoreo. Warburg, sulla scia della lettura di Goethe, «vede in Laocoonte una delle forme più estreme dell’espressività barocca, nella gestualità enfatica e nella drammatizzazione fisionomica» (Forti 2006, p. 85)

<sup>60</sup> Warburg tiene nel 1923 una lezione dal titolo *Il rituale del serpente* prendendo le mosse dal celebre gruppo scultoreo. Il testo venne pubblicato in inglese «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes» proprio nel 1939 (vol. 2 n. 4, pp. 277-292), l’anno in cui «La difesa della razza» mette in copertina il dettaglio del pugno laocoontiano che stritola i serpenti (anno II, n. 10, 21 febbraio XVII [1939]). Secondo lo studioso il serpente è un simbolo polisemico che nella tradizione mitologica incarna la vendetta degli dèi, ma anche la salute, essendo attribuito ad Asclepio, dio della medicina. La sua presenza nel gruppo farebbe del Laocoonte, così Forti, «non [...] dunque solo un modello della classicità, ma anche la sintesi di un sistema di riti e credenze che permane nella sopravvivenza delle forme» (Forti 2006, p. 85). Nella rifunzionalizzazione fascista sia il discorso apotropaico del risanamento che il tratto minaccioso della vendetta divina si prestano perfettamente alla retorica visuale della campagna razziale.

<sup>61</sup> Anno II, n. 10, 21 febbraio XVII (1939).

<sup>62</sup> Anno V, n. 23, 5 ottobre XX (1942).

<sup>63</sup> Si veda il filmato dell’Istituto Luce dell’annuncio di Mussolini alla folla italiana della dichiarazione di guerra del 1940 dell’Italia: <<https://www.youtube.com/watch?v=QxdmfsgNaf0>> (6’:29”-7’:47”), 09.03.2025.

late dal suo linguaggio verbale energico, incisivo e magniloquente impiegato con perizia per indurre nella popolazione un consenso emotivo e un'adesione incondizionata<sup>64</sup>. Il sistema semiotico qui illustrato, che insiste sul braccio e sul pugno che lo sovrasta, si accentua ulteriormente ne «La difesa della razza» nel richiamo traslato del tratto iconografico attraverso il ricorso alla verticalità della colonna di Traiano, ulteriore grande simbolo del fascismo che richiama disciplina, forza e trionfo militare e, soprattutto, memoria della potenza imperiale romana. La copertina del nr. 13 del 1942<sup>65</sup>, dove campeggia la colonna traiana, che svetta su un nido di serpenti posto alla sua base (fig. 9a), viene riproposta nel grande fotomontaggio del nr. 24 dello stesso anno<sup>66</sup>, nella quale le immagini di contorno illustrano la natura delle «serpi» che attentano a quel programma culturale trionfalistico (fig. 9b).

L'ideale percorso culturale visivo che le copertine del periodico propongono ai lettori consente di riconoscere in «La difesa della razza» un'operazione – *mutatis mutandis* – simile a quella realizzata dal Cortile del Belvedere. Quest'ultimo infatti nacque per suggerire ed enfatizzare una genealogia e una linea di continuità costruita a tavolino e proiettata verso il futuro. Non è dunque un caso che la redazione scegliesse proprio opere (o dettagli di esse) esposte nel Cortile vaticano, riproponendole nel loro corrispettivo cartaceo e foto-montato: uno spazio costruito come luogo ideale di propaganda dove grecità e romanità si fondono in un progetto razziale comune, fondato su modelli condivisi. L'indagine che ha portato a ricostruire questa genealogia e a indagare il significato profondo delle tracce visuali winckelmanniane nel periodico analizzato si ispira metodologicamente anche agli studi di Germano Maifreda, che dimostrano ampiamente come le immagini non siano mai neutrali, bensì come «ognuna emerg[a] da un intreccio di rapporti di potere (non per forza dall'alto verso il basso) nel tempo e nello spazio» e come i documenti figurativi, che ogni epoca o cultura hanno creato e affidato all'avvenire, «[debbano] perciò [...] essere esaminati non solo nella loro atemporale struttura formale, ma anche come *monumenta*: ovvero ricollocandoli fra i lasciti che Jacques Le Goff definì “il risultato dello sforzo compiuto dalle società storiche per imporre al futuro – volenti o nolenti – quella data immagine di se stesse”»<sup>67</sup>. La metodologia che Maifreda propone nel passare queste immagini “a contrappelo” prevede un approccio morfologico, ovvero una ricognizione su come sono fatte e su cosa esprimono nei loro significati anche occulti, spesso da decifrare. Questa ricognizione mira a far emergere anche la loro manipolazione, la «lunga tradizione asincrona» che tende a forme di costruttivismo, ovvero a creare relazioni culturali – fra occultamento e

<sup>64</sup> Sul linguaggio di Mussolini vedi Simonini 1978; Golino 1994,

<sup>65</sup> Anno V, n. 13, 5 maggio XX (1942).

<sup>66</sup> Anno V, n. 24, 20 ottobre XX (1942).

<sup>67</sup> Maifreda 2022, pp. 12-13.

appropriazione – nel segno di una determinata epoca. Lo storico della cultura deve essere in grado di andare oltre l'alibi del contesto e di intercettare anche processi di occultamento e di cancellazione, mettendo in luce quello che nell'impiego dell'immagine non c'è o per insipienza o per precisa volontà. La consapevolezza che le forme visuali sono un palinsesto complesso e stratificato consente anche di cogliere le contraddizioni insite nel loro impiego, che spesso conducono a esiti comunicativi diversi, se non persino opposti, per chi li sa 'leggere', da quelli intenzionali della cultura che ne fa uso. È questo il caso di Antinoo, per esempio. La sua vicenda è inscindibile dal legame che aveva con l'imperatore Adriano, di cui era il favorito, aspetto che la cultura occidentale ha tramandato tanto nella letteratura quanto nelle arti visive<sup>68</sup>, spesso romanzandolo, come un'aperta relazione omosessuale. L'omoerotismo fra gli antichi, greci e romani, era culturalmente accettato nella misura in cui l'uomo più anziano svolgeva il ruolo sessuale attivo nei confronti del più giovane, con funzioni pedagogiche. Durante il fascismo questa 'attenuante' permane, seppur all'interno della generale condanna dei così detti "invertiti", che il regime perseguitava, schedava e spesso mandava al confino, soprattutto se, come Antinoo, erano rei di pederastia, ovvero di pratiche omosessuali passive. Come riporta uno studio di Goretti e Giartosio sull'omosessualità durante il periodo di Mussolini, dall'osservazione delle innumerevoli foto segnaletiche degli omosessuali schedati emerge una descrizione tipologica che individua una fattispecie fisiognomica che coincide perfettamente con il ritratto di Antinoo scelto per la copertina sopra commentata de «La difesa»: «Dal viso scarno agli occhi infossati, dalle narici larghe alle labbra grosse»<sup>69</sup>. L'ignoranza di questo contraddittorio risolto iconografico, sedimentato nei secoli nell'immagine di Antinoo, probabilmente motiva la sua scelta da parte della redazione fascista, che trascura anche il fatto che lo stesso Winckelmann fosse attratto da quel soggetto anche per la sua valenza omoerotica; molteplici studi infatti ricostruiscono questo aspetto della sua "grecomania"<sup>70</sup>. Altra immagine insospettabile, che nella storia della sua ricezione si carica di significati radicalmente opposti a quelli graditi al fascismo è proprio il gruppo ellenistico del *Laocoonte*. Si deve al poeta e pittore William Blake una rilettura del gruppo tutta sotto il segno teologicamente positivo dell'ebraismo. Fra il 1826 e il 1827 Blake ne realizza un'incisione (fig. 10) dal titolo *Laocoön [sic!]* a metà fra segno grafico e testo scritto, a cui al di sotto della riproduzione del basamento della statua appone la didascalia: «[Yahweh] and his two Sons Satan

<sup>68</sup> La tematica omoerotica legata ad Antinoo per esempio riaffiora spesso anche nella storia nei documenti sia letterari che storico artistici della cultura tedesca. Cfr. Derks 1990; Waters 1995; Fischbacher 2011.

<sup>69</sup> Goretti, Giartosio 2022.

<sup>70</sup> La bibliografia sul tema è molto vasta. Si veda fra gli altri: Ettlinger 1981; Sweet 1988; Morrison 1999; Richter, McGrath 1994.

& Adam as they were copied from the Cherubim of the Solomons Temple by three Rhodians & applied to natural Fact or History of Ilium»<sup>71</sup>. Anche al di sopra della testa del sacerdote troiano, così come in altri punti del foglio, sono riportate lettere ebraiche, fra cui il tetragramma biblico che rimanda alla divinità veterotestamentaria. Indipendentemente dalla complessa interpretazione del foglio sibillino, che molto probabilmente è un testo chiave per gettare luce sulla concezione dell'arte e della religione di Blake, l'incisione così concepita, che parte dal cuore dell'ebraismo e della Mistica moderna (che di tale ebraismo si era ampiamente appropriata) e sposta l'attenzione sull'asse immanente-trascendente, da un lato sgombra il campo dall'idea che l'aspetto esteriore rifletta la natura interiore dell'individuo che ha nutrito le speculazioni fisiognomiche e dall'altro immette nella storia della trasmissione di questa icona un messaggio ambivalente e contraddittorio, una "macchia" che la rende non più "irrepreensibile" dal punto di vista dell'ideologia razzista che ne ha fatto ampio uso proprio per legittimarsi esteticamente: una ulteriore testimonianza di come le immagini, warburghianamente, "trasmigrino" di senso in senso, spesso finendo per assumere significati radicalmente contrapposti.

#### *Riferimenti bibliografici / References*

- Bignami S. (2009), *Il fotomontaggio nelle riviste illustrate degli anni Trenta tra ricerche d'avanguardia e cultura visiva di massa*, in *Forme e modelli del rotocalco italiano tra fascismo e guerra*, a cura di R. De Berti, I. Piazzoni, Milano: Cisalpino, pp. 591-624.
- Bonazzi M. (2011), *L'ideale greco e la nostalgia dell'Assoluto: Winckelmann e l'invenzione della classicità*, «Rivista di estetica», 47, pp. 45-62.
- Burgio A. (2000), *Nel nome della razza. Il razzismo nella storia d'Italia: 1870-1945*, Bologna: Il Mulino.
- Chastel A. (1993), *Introduction à l'histoire de l'art français*, Paris: Flammarion.
- Cassata F. (2008), «*La difesa della razza*». *Politica, ideologia e immagine del razzismo fascista*, Torino: Einaudi.
- Canali M. (2004), *Interlandi, Telesio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 62, Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, pp. 519-521.
- Décultot É. (2003), *Le Laocoon de Winckelmann*, in *Le Laocoon: histoire et réception*, «Revue germanique internationale», 19, pp. 145-157.
- De Napoli O. (2009), *La prova della razza. Cultura giuridica e razzismo in Italia negli anni Trenta*, Firenze: Le Monnier.

<sup>71</sup> Per una trascrizione del testo completo dell'incisione a cura dei due studiosi Essick e Viscomi cfr. Bindmann 2000, p. 480.

- Derks, P. (1990), *Die Schande der heiligen Päderastie: Homosexualität und Öffentlichkeit in der deutschen Literatur 1750-1850*, Berlin: Verlag Rosa Winkel.
- Ettlinger, L.D. (1981), *Winckelmann, or marble boys are better*, in *Art the ape of nature: Studies in honor of H. W. Janson*, New York: Harry N. Abrams, pp. 505-511.
- Fischietti P. (2018), *La Difesa della razza. Genesi e analisi di una rivista del razzismo fascista*, Lecce: Youcanprint.
- Fischbacher T. (2011), *Des Königs Knabe – Friedrich der Große und Antinous*, Weimar: VD&G.
- Forti M. (2006), *Le spire della memoria. Riflessioni intorno al ruolo della classicità nella cultura artistica del Novecento*, in *Laocoonte. Alle origini dei Musei Vaticani*, catalogo della mostra, Città del Vaticano: Musei Vaticani, pp. 83-97.
- Friedrichs C. (1863), *Der Doryphoros des Polyklet*, Berlin: Hertz.
- Gentile E. (1993), *Il culto del littorio. La sacralizzazione della politica nell'Italia fascista*, Roma-Bari: Laterza.
- Gentile E. (2007), *Fascismo di pietra*, Roma-Bari: Laterza.
- Giardina A., Vauchez A. (2008), *Il mito di Roma. Da Carlo Magno a Mussolini*, Roma-Bari: Laterza.
- Giuman M. (2011), *La difesa della razza: come educare all'odio per immagini*, in *Nigra subucula induti. Immagine, classicità e questione della razza nella propaganda dell'Italia fascista*, a cura di M. Giuman, C. Parodo, Padova: Cleup, pp. 165-196.
- Golino E. (1994), *Parola di Duce. Il linguaggio totalitario del fascismo*, Milano: Rizzoli.
- Goretti G., Giartosio T. (2022), *La città e l'isola. Omosessuali al confino nell'Italia fascista*, con una intr. di V. Lingiardi, Milano: Donzelli.
- Gregorio G. (2014), *Apollonia e la simmetria*, in *L'eco delle immagini e il dominio della forma. Ernst e Friedrich Jünger e la visual culture*, a cura di S. Gorgone, G. Guerra, Milano: Mimesis, pp. 119-142.
- Griffero T. (2019), *Winckelmann neofenomenologo? Ékphrasis e percezione leiblich*, in *Johann Joachim Winckelmann e l'estetica della percezione*, a cura di F. Cambi, G. Catalano, Roma: Istituto di Studi Germanici, pp. 31-48.
- Haskell F., Penny N. (1981), *Taste and the Antique: The Lure of Classical Sculpture 1500–1900*, New Haven: Yale University Press.
- Kant I. (1784), *Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?*, in «Berlinische Monatsschrift», 4, pp. 481-494.
- Kaufmann S. (2015), *Klassizistische Anthropometrie: idealschöne Griechen vs. „entlegene Völker“ in Winckelmanns „Geschichte der Kunst des Altertums“*, «Aufklärung: interdisziplinäres Jahrbuch zur Erforschung des 18. Jahrhunderts und seiner Wirkungsgeschichte», 27, pp. 7-29.



- Keyzers R. (2012), *Der Stürmer, Instrument de l'Idéologie nazie. Une analyse des caricatures d'intoxication*, con una prefaz. di Y. Benguigui, Paris: Editions L'Harmattan.
- Kocziszky, E. (2018), *Ilion Und Hierosolyma: Winckelmann – Lavater – Füssli*, in *Winckelmann und Die Schweiz. Akten Der Tagung Winckelmann Und Die Schweiz*, Petersberg: Imhof Verlag, pp. 87-98.
- La Manna F. (2022), *Winckelmann. L'uomo che ha cambiato il modo di vedere l'arte antica*, Milano: La Nave di Teseo.
- Laocoonte. *Alle origini dei Musei Vaticani* (2006), Catalogo della mostra, Città del Vaticano: Musei Vaticani.
- Le Antichità di Ercolano* (1757-1792), 8 voll., Napoli: Regia Stamperia.
- Leonetti A. (2019), *Oltre "La Difesa della razza". L'editoria razzista e antisemita in Italia (1938-1945)*, Milano: CRELEB.
- Linsler C.-E. (2015), *Stürmer-Karikaturen*, in *Handbuch des Antisemitismus. Judenfeindschaft in Geschichte und Gegenwart*, vol. 7, hrsg. von W. Benz, Berlin, München, Boston: De Gruyter Oldenbourg, pp. 477-480.
- Loré M. (2008), *Antisemitismo e razzismo ne «La Difesa della Razza» (1938-1943)*, Soveria Mannelli: Rubbettino.
- Maifreda G. (2022), *Immagini contese. Storia politica delle figure dal Rinascimento alla cancel culture*, Milano: Feltrinelli
- Morrison J. (1999), *The discreet charm of the Belvedere: submerged homosexuality in Eighteenth-century writing on art*, «German Life and Letters», 52, n. 2, pp. 123-135.
- Mosse G.L. (2003 [1978<sup>1</sup>]), *Il razzismo europeo dalle origini all'Olocausto*, Bologna: Il Mulino.
- Mughini G. (1990), *A via della Mercedes c'era un razzista*, Milano: Rizzoli.
- Nesselrath A. (2006), *Laocoonte vive*, in *Laocoonte. Alle origini dei Musei Vaticani* (2006), Catalogo della mostra, Città del Vaticano: Musei Vaticani, pp. 67-78.
- Pfotenhauer H. (2019), *Inneres Sehen. Winckelmanns Statuenbeschreibungen und einige Konzepte ästhetischer Wahrnehmung seit dem 18. Jahrhundert*, in *Johann Joachim Winckelmann e l'estetica della percezione*, a cura di F. Cambi, G. Catalano, Roma: Istituto di Studi Germanici, pp. 143-156.
- Piccioni L. (2022), *Images of black faces in Italian colonialism: Mobile essentialisms*, «Modern Italy», 27, n. 4, pp. 375-396.
- Pisanty V. (2007), *La Difesa della razza. Antologia 1938-1943*, Milano: Bompiani.
- Richter S.J., McGrath P. (1994), *Representing homosexuality: Winckelmann and the aesthetics of friendship*, «Monatshefte», 86, pp. 45-58.
- Sarfatti M., *Telesio Interlandi*, in *Dizionario del fascismo*, a cura di S. Luzzatto, V. De Grazia, 2 voll., qui vol. 1, Torino: Einaudi, pp. 673-674.
- Johann Schudt (1715), *Jüdische Merkwürdigkeiten*, 3 voll., Frankfurt a.M., Leipzig: Samuel Tobais Hocker.

- Settis S. (2003), *La fortune de Laocoon au XXe siècle*, in *Le Laocoon: histoire et réception*, «Revue germanique internationale», 19, pp. 269–301.
- Simonini A. (1978), *Il linguaggio di Mussolini*, Milano: Bompiani.
- Stone M. (2012), *Italian Fascism's Wartime Enemy and the Politics of Fear*, in *Facing Fear. The History of an Emotion in Global Perspective*, edited by M. Laffan, M. Weiss, Princeton: Princeton University Press, pp. 114-132.
- Sweet D. M. (1988), *The personal, the political and the aesthetic: J. J. Winckelmann's German enlightenment life*, in *The pursuit of sodomy: male homosexuality in Renaissance and Enlightenment Europe*, edited by K. Gerard, G. Hekma, New York and London: Harrington Park Press, pp. 147-162.
- Tarantino G. (2020), *Feeling White. Beneath and Beyond*, in *The Routledge History of Emotions in Europe*, edited by A. Lynch, S. Boomhall, London: Routledge, pp. 303-319.
- Verde S. (2019), *Le belle arti e i selvaggi. La scoperta dell'altro, la storia dell'arte e l'invenzione del patrimonio culturale*, Venezia: Marsilio.
- Vogt C. (1863), *Die Vorlesungen über den Menschen, seine Stellung in der Schöpfung und in der Geschichte der Erde*, 2 voll., [?]: J. Ricker.
- Warburg A. (2000 [1929<sup>1</sup>]), *Der Bilderatlas Mnemosyne*, hrsg. von M. Warnke, C. Brink, in Idem, *Gesammelte Schriften*, 2. Abt., Bd. II.1, Berlin: Akademie Verlag (trad. it. [2002]: *Mnemosyne. L'Atlante delle immagini*, a cura di M. Warnke, con la collab. di C. Brink, ed. it. a cura di M. Ghelardi, Torino: N. Aragno).
- Warburg A. (1938/1939), *A Lecture on Serpent Ritual*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 2, n. 4, pp. 277–292 (trad. it. [2025]: *Il rituale del serpente. Una relazione di viaggio*, con postfazione di U. Raulff, trad. G. Carchia e F. Cuniberto, Milano: Adelphi).
- Waters S. (1995), *The most famous fairy in history: Antinous and homosexual fantasy*, «Journal of the History of Sexuality», 6, n. 2, pp. 164-230.
- Winckelmann, J.J. (1779), *Storia delle Arti e del Disegno presso gli Antichi*, trad. it. Di C. Amoretti, A. Fumagalli, F. Venini, 2 voll., Milano: Imperial Monistero di S. Ambrogio Maggiore.
- Winckelmann, J.J. (1783-1784), *Storia delle arti del disegno presso gli antichi di Giovanni Winckelmann tradotta dal tedesco e in questa edizione corretta e aumentata dall'abate Carlo Fea giureconsulto*, 3 voll., Roma: Stamperia Pagliarini.
- Winckelmann, J.J. (2019), *Il bello nell'arte. Scritti sull'arte antica*, a cura di F. Pfister, con uno scritto di D. Irwin, Milano: Abscondita.
- Zeller H. (1955), *Winckelmanns Beschreibung des Apollo im Belvedere*, Zürich: Atlantis Verlag.



## Appendice



Fig. 1a. Copertina del primo numero del periodico «La difesa della razza», anno I, n. 1, 5 agosto XVI (1938)



Fig. 1b. Copia romana della testa del Doriforo di Policletto



Fig. 1c. Vignetta „Rassenschutz“ di Philipp Ruprecht (Fips), «Der Stürmer», 25 giugno (1938)



Fig. 2a. Copertina de «La difesa della razza», anno I, n. 4, 20 settembre XVI (1938)



Fig. 2b. L'Antinoos di Ecoen, copia settecentesca di un busto di Antinoos rinvenuto a Villa Adriana Tivoli, Museo del Prado



Fig. 3a. Ritratto di Johann Joachim Winckelmann, Anton von Maron, 1768



Fig. 3b. Dettaglio con Antinoo del ritratto di Johann Joachim Winckelmann, Anton von Maron, 1768



Fig. 4a. Copertina de «La difesa della razza», anno III, n. 4, 20 dicembre XVIII (1940)



Fig. 4b. Apollo del Belvedere, tavola, Johann Joachim Winckelmann, *Storia delle arti del disegno presso gli antichi*, 1783





Fig. 5a (sopra). Caricatura del *Laocoonte*, xilografia, Niccolò Boldrini, sec. XVI, Fondo Pio



Fig. 5b (a sinistra). *Laocoonte*, bulino, Marco Dente, XVI sec., Fondo Corsini

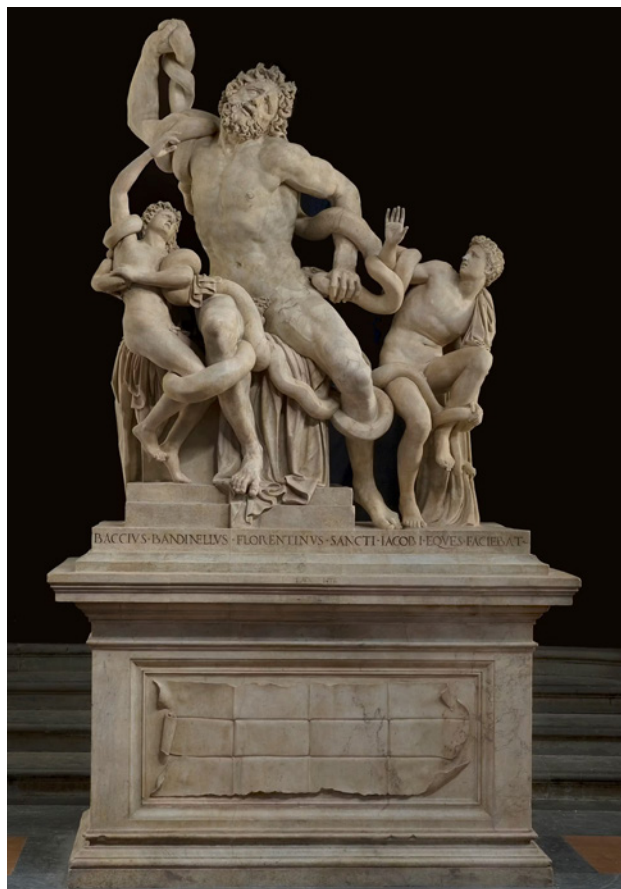


Fig. 6a (a sinistra). *Laocoonte*, marmo, Baccio Bandinelli, 1522-1523, Museo degli Uffizi

Fig. 6b (sotto). *Il gruppo del Laocoonte*, Musei Vaticani







Fig. 7a. Il gruppo del Laocöonte, tavola, Johann Joachim Winckelmann, *Storia delle arti del disegno presso gli antichi*, 1783



Fig. 7b. Copertina de «La difesa della razza», anno IV, n. 16, 20 giugno XIX (1941)

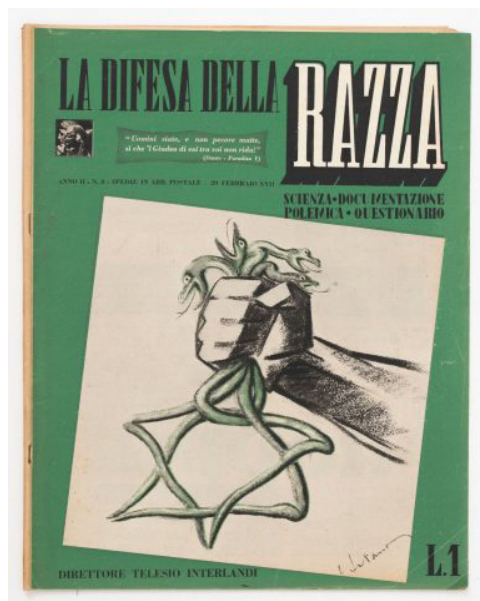


Fig. 8a. Copertina de «La difesa della razza», anno II, n. 10, 21 febbraio XVII (1939)



Fig. 8b. Copertina de «La difesa della razza», anno V, n. 23, 5 ottobre XX (1942)



Fig. 8c. Benito Mussolini





Fig. 9a. Copertina de «La difesa della razza», anno V, n. 13, 5 maggio XX (1942)



Fig. 9b. Copertina de «La difesa della razza», anno V, n. 24, 20 ottobre XX (1942)



Fig. 10. Laocöon, William Blake, 1820

JOURNAL OF THE DIVISION OF CULTURAL HERITAGE  
Department of Education, Cultural Heritage and Tourism  
University of Macerata

*Direttori / Editors in chief*

Patrizia Dragoni, Pietro Petrarola

*Co-direttori / Co-editors*

Nadia Barrella, Fulvio Cervini, Alexander Debono, Stefano Della Torre,  
Giovan Battista Fidanza, Pierpaolo Forte, Borja Franco Llopis, Angelo  
Miglietta, Christian Ost, Tonino Pencarelli, Giuliano Volpe

*A cura di / Edited by*

Giuseppe Capriotti, Alice Devecchi

*Testi di / Texts by*

Francesca Astarita, Giulia Avanza, Anna Biagetti, Michela Cannone,  
Ivana Čapeta Rakić, Giuseppe Capriotti, Wanyenda Leonard Chilimo,  
Miriam Cuccu, Rosita Deluigi, Alice Devecchi, Mariaceleste Di Meo,  
Luca Domizio, Patrizia Dragoni, Stephen Muoki Joshua, Axel Klausmeier,  
Sara Lorenzetti, Germano Maifreda, Francesca Mondin, Tatiana Petrovich  
Njegosh, Maria Luisa Ricci, Paolo Ronzoni, Maria Paola Scialdone,  
Laura Stagno, Marta Vitullo

<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult/index>

**eum** edizioni università di macerata



ISSN 2039-2362