

## **Il mistero dei segni cela i segni del Mistero Introduzione alla lettura iconologica di un'opera d'arte cristiana**

L'accostarsi ad un'opera d'arte è un lusso che tutti possono permettersi: il giovane come l'anziano, il colto come il semplice. Persino un bambino, digiuno di qualsiasi competenza artistica, esprime come può tutto il suo stupore dinanzi a un capolavoro. Ogni essere umano possiede in sé un innato senso del bello che permette di distinguere, a primo impatto, ciò che è gradevole alla vista e ciò che non lo è.

Quando ci si accosta ad un'opera d'arte, però, la si può contemplare da diversi punti di vista. Il primo è il *livello preiconografico*<sup>1</sup>, lo stadio in cui si riconosce il soggetto primario o naturale, attraverso il ricorso alla “banca dati” della nostra esperienza pratica e al vasto panorama dei motivi artistici universalmente configurati. Un'aureola, per esempio, indica chiaramente che il soggetto in questione è un santo.

Segue il *livello iconografico*<sup>2</sup>, quello in cui si risale al soggetto artistico attraverso l'individuazione di quegli elementi o attributi che lo caratterizzano in modo universale. Le frecce e l'albero, per esempio, rimanderanno immediatamente a san Sebastiano.

Ultimo dei tre è il *livello iconologico*, in cui viene svelato il significato nascosto dell'opera in oggetto, attraverso la comprensione di quei principi di fondo incarnati in un dato periodo storico da una nazione, da un gruppo di persone, da una concezione religiosa o filosofica.<sup>3</sup> Si comprenderà allora che in quel luogo, in quell'anno e in quel modo san Sebastiano è stato raffigurato perchè protettore dalla peste, che proprio lì, allora e per sua intercessione è stata debellata.

Nell'analisi di un'opera d'arte, dunque, gli approcci fondamentali sono due: *iconografia* e *iconologia*. È lo stesso etimo a far comprendere le differenze tra i due metodi critici. Iconografia deriva da *e,,kèn* (immagine) e *grēfein* (descrivere). Il termine, dunque, indica una mera descrizione dell'immagine e, tutt'al più, una sua iniziale catalogazione. Iconologia, grazie al suffisso, comunica una sfumatura diversa e di più ampio significato. È chiaro il rimando al vocabolo greco *lògoj*, che tra le sue innumerevoli accezioni ne contempla alcune che appaiono fondamentali per l'esame di un'immagine: ragione delle cose, causa, analogia, discorso, spiegazione. L'iconologia costituisce il vero salto di qualità nella critica artistica, sostituendo al semplice esame dell'opera in quanto tale lo studio del significato criptico che essa contiene, attraverso simboli o allegorie, e l'individuazione dei motivi che hanno portato alla sua realizzazione. Quasi una piacevole discussione da salotto, un nobile “pettegolezzo” sull'opera in questione che permette di studiarla a fondo, in tutte le sue particolarità e sfaccettature, andando al di là di ciò che appare ad occhio nudo. Ha pienamente ragione Réau<sup>4</sup> nel ritenere che l'iconografia abbia in sé l'ambizione, oltre che di descrivere, anche di classificare e interpretare. Ecco, allora, una doverosa predilezione verso il termine *iconologia*. Ciò non può che confermare come, in realtà, iconografia e iconologia non siano affatto da ritenersi in contrapposizione tra loro, quanto piuttosto

---

<sup>1</sup> Cf E. PANOFKY, *Il significato nelle arti visive*, Einaudi, Torino 1962, 33.

<sup>2</sup> Cf *Ivi*, 34.

<sup>3</sup> Cf *Ivi*, 35.

<sup>4</sup> È ormai un classico l'opera di L. RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, P.U.F., Paris 1955-1959.

costituiscono approcci complementari allo studio di un'opera d'arte, unitamente alla ricerca documentaria e all'esame dei materiali e della tecnica impiegati<sup>5</sup>.

Una sorta di proemio alla riflessione iconografica si rintraccia nelle *Eikónes* del retore e filosofo greco Filostrato di Lemno (sec. III d. C.), contenenti ben sessantaquattro descrizioni di dipinti affrescati in un portico napoletano. Bisognerà aspettare, invece, la prima metà dell'Ottocento perché l'iconografia si configuri come disciplina a sé stante. Tale interesse, almeno agli inizi, trova il terreno fertile nel contesto romantico francese, in un clima di crescente rivalutazione del medioevo. Nascono così le monumentali pubblicazioni di Seroux d'Agincourt, di Didron e di Mâle.

Un secolo più tardi, nel 1931, G. J. Hoogewerff (1884-1963) avrebbe evidenziato per primo in modo scientifico la distinzione tra iconografia e iconologia. In realtà il termine "iconologia" era comparso per la prima volta nel 1593 ad opera di Cesare Ripa<sup>6</sup>, che lo aveva impiegato nel titolo dell'innovativa opera *Iconologia ovvero Descrizione di diverse immagini cavate dall'antichità e di propria invenzione*<sup>7</sup>. Il dotto cavaliere di Perugia aveva avvertito la necessità di riunire in una sorta di catalogo, facilmente consultabile, tutte quelle «immagini fatte per significare una diversa cosa da quella che si vede con l'occhio»<sup>8</sup>.

L'inquadramento concettuale dell'iconologia come scienza vera e propria si deve senza dubbio ad Aby Warburg (1866-1929) e agli studiosi che ruotarono intorno al Warburg Institute, in modo particolare Fritz Saxl (1890-1948) ed Erwin Panofsky (1892-1968).<sup>9</sup> È quest'ultimo, però, il vero teorico dell'iconologia contemporanea. Egli la definisce come «quel ramo della storia dell'arte che si occupa del soggetto o del significato delle opere d'arte contrapposto a quelli che sono i loro valori formali»<sup>10</sup>. L'analisi iconologica si fonda su quella che viene definita *intuizione sintetica*, la cui natura è altamente soggettiva e spesso irrazionale. Per questo essa va continuamente aggiornata, in maniera direttamente proporzionale all'evolversi e al mutare delle condizioni storiche. Panofsky, con una certa ironia, afferma che tale intuizione può essere più presente «in un profano di talento che in un erudito specialista»<sup>11</sup>.

Mentre l'iconografia è una pura descrizione e catalogazione di un'opera d'arte, l'iconologia è una sua interpretazione alla luce delle scienze umane. Come ogni interpretazione, però, essa può incappare in abbagli e imprecisioni, oltre che nelle considerazioni soggettive di chi la formula. Fu questo il limite fondamentale della teoria di Panofsky e che gli procurò dure critiche e correzioni, specie da parte di E. H. Gombrich (1909-2001), M. Foucault (1926-1984) e M. Baxandall (1933-vivente).

Già il Ripa si rese conto di questo rischio e, per non cadere in errore, ritenne regola universale da seguire «l'imitatione delle memorie, che si trovano ne'Libri, nelle Medaglie, e ne'Marmi intagliate per industria de'Latini, de'Greci, ò di quei più antichi, che furono inventori di questo artificio. Però comunemente pare, che chi s'affatica fuori di questa imitatione, erri, ò per ignoranza, ò per troppo presumere»<sup>12</sup>.

---

<sup>5</sup> Una vastissima panoramica sull'argomento è in M. A. HOLLY, *Iconografia e Iconologia*, Jaca Book, Milano 1993. Si consulti pure J. BIALOSTOCKI, *Iconografia e iconologia*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, VII, Roma-Venezia 1958, 163-174 e M. DOLZ, *Iconografia, iconologia*, in AA. VV., *Iconografia e arte cristiana*, San Paolo, Cinisello Balsamo 2004, 765-768.

<sup>6</sup> Cesare Ripa, letterato perugino, nacque nel 1560 e morì nel 1645. La sua opera esercitò una notevole influenza sugli artisti e sui trattatisti del Seicento e del Settecento.

<sup>7</sup> Nella Biblioteca Diocesana "A. Sanfelice" di Nardò è presente una preziosa edizione dell'opera del Ripa, l'ottava, stampata in Padova nel 1630 con ampliamenti di Giovanni Zarantino Castellini. Un'altra edizione precedente, del 1618, è invece conservata nella biblioteca Comunale di Nardò "A. Vergari".

<sup>8</sup> C. RIPA, *Della più che novissima Iconologia*, per Donato Pasquardi, Padova 1630, 1.

<sup>9</sup> Erwin Panofsky nacque ad Hannover nel 1892. Docente all'Università di Amburgo dal 1926 al 1933, si trasferì poi negli Stati Uniti, insegnando a Princeton dal 1935 al 1962. Critico e storico dell'Arte, nelle sue opere mette a confronto l'opera d'arte con l'insieme delle attività umane che le sono contemporanee, sviluppando un metodo concreto di ricerca sul carattere "significativo" delle forme artistiche. È morto a Princeton nel 1968.

<sup>10</sup> E. PANOFSKY, *Il significato nelle arti visive*, cit., 31.

<sup>11</sup> *Ivi*, 42.

<sup>12</sup> C. RIPA, *Della più che novissima Iconologia*, cit., 1.

Per una corretta interpretazione iconologica di un'opera d'arte, dunque, è necessario attingere ad un bagaglio culturale quanto più ampio e variegato possibile, scansando la tentazione di elevare fantasie personali a dogmi di fede. Impresa tutt'altro che scontata! Unico rimedio, almeno per i soggetti a carattere religioso cristiano, il ricorso incondizionato alle fonti: la Sacra Scrittura, i commenti allegorici dei Padri della Chiesa e, di non minore importanza, la mitologia classica.

Anche dopo il tramonto del paganesimo, infatti, l'arte cristiana fu per lungo tempo intrisa di reminiscenze mitologiche; una compenetrazione tutt'altro che spiacevole, atta ad ipostatizzare in allegorie cristiane tutti quegli elementi derivati dal mondo classico. Per usare le parole di Mario Praz, «Ovidio e Virgilio fecero testo per i pittori e gli scultori non meno dei profeti e degli apostoli»<sup>13</sup>. Sant'Agostino non avrebbe indugiato a definire tale atteggiamento come *furto sacro*<sup>14</sup>, intendendo con tale espressione la cristianizzazione di tutti quegli elementi pagani "riciclabili" e il loro reimpiego al servizio della nuova fede e della catechesi<sup>15</sup>. Non solo il mondo greco e romano, ma anche quello egizio e dei culti orientali misterici fornirono materia prima per la nascente iconografia cristiana.

Si andarono così componendo i *bestiari*, gli *erbari* e i *lapidari*, veri e propri cataloghi allegorizzati e moralizzati di animali, piante e pietre. Il loro significato nascosto o le proprietà taumaturgiche di cui godevano sarebbero stati reinterpretati in chiave cristologica. E se l'origine di tali raccolte può essere rintracciata in Filone (sec. I d.C.) o nel *Protreptico* di Clemente Alessandrino (sec. II d.C.), i presupposti si leggono proprio nei geroglifici egizi, espressione di una primordiale esegesi simbolica della natura. La loro importanza fu intuita dal democriteo Bolo di Mendes, da Manetone, Cheremone e Horapollo, fino ad arrivare all'enciclopedica letteratura riportata alla penna del cosiddetto Ermete Trismegisto<sup>16</sup>.

Certo è che un particolare interesse, fin dall'alba dei tempi, fu rivolto al mondo animale, da sempre ritenuto in rapporto più stretto con l'uomo. Commentando i sei giorni della creazione, Ambrogio di Milano deduce che l'originaria impronta divina vada sbiadendosi progressivamente nelle creature più tardive. Perciò nell'*Hexaemeron* egli ritiene i pesci come esemplari degli uccelli, gli uccelli come esemplari degli animali terrestri e gli animali terrestri come esemplari dell'uomo. Seguendo tale cronologia genesiaca, i volatili imiterebbero in cielo la tecnica natatoria dei pesci e l'uomo, a sua volta, porterebbe in sé numerose caratteristiche proprie del mondo animale. Il peccato originale, offuscando la memoria del giardino dell'Eden, avrebbe cancellato nell'uomo ogni traccia della sua primordialità. Alcuni di tali tratti sarebbero sopravvissuti in modo criptico solo nelle proprietà di piante e pietre e, soprattutto, in quelle degli animali. Da qui la simbologia dei *bestiari*, primo fra tutti il *Physiologus* (secc. II-IV d.C.), in cui uomo e animali sono accomunati dai medesimi vizi e da analoghe virtù<sup>17</sup>.

L'interesse della cultura tardo antica verso il variegato mondo animale risentì di due tendenze ben distinte fra loro: la filosofia scientifica e razionalizzante di impianto aristotelico<sup>18</sup> e le dottrine magico-astrologiche di origine gnostica. I *bestiari* furono spesso capaci di fonderle e di operare una sintesi tra le conoscenze scientifico-zoologiche del tempo e quelle deduzioni cosmiche atte a rintracciare collegamenti occulti tra le diverse nature e specie degli esseri viventi. Essi, inoltre, accolsero tutte quelle figure esotiche, mostruose o fantastiche che già Plinio il Vecchio

---

<sup>13</sup> Cf la Prefazione del Praz in C. RIPA, *Iconologia*, a cura di P. BUSCAROLI, TEA, Milano 2005, XIV.

<sup>14</sup> Tale immagine è impiegata dall'Ipponate nel trattato *De Doctrina Christiana*.

<sup>15</sup> Può risultare assai interessante, in merito, l'opera di R. WITTKOWER, *Allegoria e migrazione di simboli*, Einaudi, Torino 1960.

<sup>16</sup> F. ZAMBON (a cura di), *Il Fisiologo*, Adelphi, Milano 1975, 11-30.

<sup>17</sup> Circa l'agone allegorizzato e moralizzato tra vizi e virtù, risulta fondamentale la *Psychomachia* dello spagnolo Prudenzio.

<sup>18</sup> Aristotele, già nel sec. IV a.C., aveva avviato uno studio scientifico del mondo animale, procedendo ad una classificazione zoologica che avrebbe dato origine a opere assai significative quali *Storia degli animali*, *Parti degli animali*, *Generazione degli animali*, *Movimento degli animali*. Una ripresa, in area latina, dell'impostazione aristotelica fu data dalla *Naturalis historia* di Plinio il Vecchio (sec. I d.C.) che alla zoologia dedicò i libri VIII-XI del suo trattato.

aveva descritto e che Caio Giulio Solino (secc. III-IV d.C.) aveva più tardi inserito nella sua *Collectanea rerum memorabilium*.

Basandosi su tali fonti, sull'esegesi biblica, sulle ben note favole di Esopo e di Fedro e sui commenti allegorici dei Padri greci e latini, gli artisti medievali codificarono una vera e propria enciclopedia iconografica cristiana. Per interpretare tali catechesi visive bastava applicare il sistema esegetico dei quattro sensi della scrittura: letterale, morale, allegorico e anagogico. Un ulteriore ausilio, poi, veniva dalle *Etymologiae* di Isidoro di Siviglia (sec. VII d.C.), dal *De rerum natura* di Beda il Venerabile (sec. VIII) e dal *De universo* di Rabano Mauro (sec. IX d.C.). I successivi trattati duecenteschi e trecenteschi di Ugo di San Vittore, di Ugo di Fouilloy, di Vincenzo di Beauvais, di Ruggero Bacone, di Alberto Magno, di Tommaso di Cantimprè e persino il *De arte venandi cum avibus* dell'imperatore Federico II saranno l'espressione di un interesse mai intiepiditosi verso il mondo animale e del desiderio di scoprirne sempre più a fondo l'insito legame con l'uomo, in chiave scientifica, religiosa o artistica che sia.

Ogni uomo è di per sé *homo theologicus*, bisognoso di rispondere costantemente alle proprie domande intime sul trascendente. Egli, però, sa bene di non potersi rapportare a Dio in modo diretto. Se i popoli di ceppo semitico, ancora ai nostri giorni, non concepiscono la raffigurazione del divino nelle arti visive e plastiche è perché continuano ad interpretare alla lettera uno dei passi fondamentali di tutto il Pentateuco e ad esserne profondamente influenzati. Nel libro dell'Esodo, infatti, l'Altissimo si rivolge a Mosè con queste parole: «Farò passare davanti a te tutto il mio splendore [...]. Ma tu non potrai vedere il mio volto, perché nessun uomo può vedermi e restare vivo [...]. Tu starai sopra la rupe: quando passerà la mia Gloria, io ti porrò nella cavità della rupe e ti coprirò con la mano finché sarò passato. Poi toglierò la mano e vedrai le mie spalle, ma il mio volto non lo si può vedere» (Es 33, 19-23). Quasi una metafora dell'anelito dell'uomo che cerca l'incontro con Dio! L'Onnipotente si manifesta ma mai interamente, riservando alla propria divinità tutta la sacralità e l'intangibilità che le sono dovute. L'uomo, vincendo ogni suo timore, può solo aspettare l'occasione propizia per sfidare Dio nell'agone della fede e cercare di vederlo faccia a faccia, anche solo per un attimo. È la singolare esperienza di Giacobbe che, dopo la misteriosa lotta al guado dello Iabbok, poté gridare: «*Vidi Deum facie ad faciem, et salva facta est anima mea*» (Gen 32, 31).

Per questo l'uomo ha bisogno di filtrare la luce divina, di contemplare il trascendente attraverso altre realtà che indirettamente si rimandino ad esso. Ecco il motivo del ricorso al simbolismo per fissare nell'arte l'ineccepibile sete di Dio, insita nel cuore di ogni uomo. Nella vastissima schiera dei repertori semiologici cristiani il *simbolo* ha sempre occupato il posto d'onore.<sup>19</sup> Per sua natura, infatti, esso è un fenomeno linguistico e visivo che non solo rimanda a ciò che significa ma, attuando una sorta di mediazione, rende addirittura presente la realtà significata. Il ricorso alla simbologia ha contribuito all'elaborazione di un linguaggio teologico-misterico, ricolmo della sacramentalità propria dei segni efficaci dell'alleanza tra Dio e l'uomo. In tal senso il simbolo teologico, liturgico e artistico diviene una vera e propria estetica misterico-sacramentale che si fa poetica, memoria e memoriale. L'uomo, nella totalità dei suoi sensi, può così elevarsi fino a

---

<sup>19</sup> I simboli cristologici e non solo sono riportati nella monumentale opera di L. CHARBONNEAU-LASSAY, *Il Bestiario del Cristo. La misteriosa emblematica di Gesù Cristo*, I-II, Ed. Arkeios, Roma 1994. In merito al simbolismo nell'arte, specie in quella cristiana, è fiorita un'amplessissima letteratura. Alcuni tra gli ultimi testi più significativi sono M. M. DAVY, *Il simbolismo medievale*, Edizioni Mediterranee, Roma 1988; H. BIEDERMANN, *Il libro dei segni e dei simboli*, Gruppo Editoriale Brancato, Siracusa 1993; R. GILLES, *Il simbolismo nell'arte religiosa*, Ed. Arkeios, Roma 1993; O. BEIGBEDER, *Lessico dei simboli medievali*, Jaca Book, Milano 1997; G. DE CHAMPEAUX, *I simboli del Medioevo*, Jaca Book, Milano 1998; A. GROSSATO, *Il libro dei simboli*, Mondadori, Milano 1999; R. GUENON, *Simboli della scienza sacra*, Adelphi, Milano 2000. Tra i dizionari, invece, meritano una particolare attenzione E. URECH, *Dizionario dei simboli cristiani*, Ed. Arkeios, Roma 1995; J. E. CIRLOT, *Dizionario dei simboli. Come interpretare la natura e il valore dei simboli per comprenderne il significato nascosto*, Eco-Gruppo Editoriale Armenia, Milano 1996; H. BIEDERMANN, *Enciclopedia dei simboli*, Garzanti, Milano 1999; J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT, *Dizionario dei simboli*, Rizzoli, Milano 1999.

cogliere la sovrumana bellezza della realtà, riflesso della bellezza infinita di Dio<sup>20</sup>. In questa considerazione si nasconde pure la garanzia di validità di un simbolo: esso è mediazione della bellezza salvifica nella misura in cui i sensi dell'uomo siano in grado di percepirlo, di coglierne la portata. D'altro canto, il simbolo teologico può essere pienamente godibile solo in seguito al dono della "divinizzazione dei sensi"<sup>21</sup>.

Al medesimo valore sacramentale e ad un innalzamento dei sensi e della materialità rimandano certamente anche altre manifestazioni artistiche successive al medioevo. La cura degli elementi iconografici nei templi cristiani, infatti, non si esaurisce con l'avvento dei tempi nuovi. Le epoche successive, il rinascimento come il periodo barocco, saranno altrettanto ricche di simbologia. Una vera *restrictio mentalis*, allora, quella contro l'arte del Seicento e del Settecento. Un luogo comune, purtroppo assai diffuso, per cui il barocco sarebbe uno stile insignificante e pacchiano, una sorta di accozzaglia di gusti e moduli artistici di dubbia finezza.

In realtà ogni stile, ogni artista, ogni opera d'arte rispondono a un preciso intento, in qualsiasi epoca si collochino. Ogni espressione artistica, presa in se stessa, non avrebbe senso di esistere. Essa ha valore per ciò che comunica, per il messaggio che attraverso di essa viene lanciato. Allo stesso modo, molti dei temi elaborati nelle decorazioni degli edifici sacri, almeno fino al periodo barocco, risultano una chiara evoluzione di soggetti propri dell'iconologia medievale. Un identico messaggio, invariabile nella sostanza, adattato nella forma alla nuova capacità interpretativa dei fedeli. Ciò, naturalmente, aveva un senso quando l'arte costituiva la forma privilegiata per l'evangelizzazione e la catechesi, ma soprattutto quando i fedeli erano disponibili ad accoglierla e a meditarla come fosse una predica.

Oggi tutto appare in balia della superficialità e della frenesia. L'ansia e le nevrosi costringono a penosi automatismi che privano sempre più l'uomo della capacità di rapportarsi a se stesso e ai suoi simili, figuriamoci a Dio! Manca il tempo persino per le esigenze più sacrosante dell'animo umano e nelle famiglie si vanno dimenticando ogni giorno di più quei gesti semplici che davano senso alla giornata. È sempre più difficile andare al di là della mera fattualità, riuscire a "trascendere", ad elevarsi oltre ciò che appare ad occhio nudo. Richiamare l'attenzione sull'incomparabile valore dei simboli può indubbiamente aiutare a ritrovare il giusto senso delle cose, a dare un tocco di colore all'ordinarietà ingrignata, a vivere meglio, insomma. Può essere la prima pillola di una salutare cura di disintossicazione.

È proprio vero, allora, che la bellezza salverà il mondo!!!<sup>22</sup>

---

<sup>20</sup> Per una sintesi della *teologia della bellezza*, di chiara impronta orientale, cf T. ŠPIDLÍK, *Miscellanea II. Alle Fonti dell'Europa. In principio era l'arte*, Lipa, Roma 2006.

<sup>21</sup> C. VALENZIANO, *Simboli e simbolismo*, in AA. VV., *Iconografia e arte cristiana*, San Paolo, Cinisello Balsamo 2004, 1296-1301.

<sup>22</sup> F. DOSTOEVSKIJ, *L'idiota*, ed. russa, Berlino 1920, 85.