

## *Presentazione Roberto Russo*

L'interesse per la nostra cattedrale è sempre stato grande. Particolarmente da qualche anno gli studi per approfondirne le vicende diventano sempre più qualificati e come uno scrigno il sacro edificio, cuore della città e della diocesi, rivela ogni volta preziosi gioielli, meritevoli di conoscenza e valorizzazione.

Una storia millenaria che forse ancora tanto ha da rivelare e che comincia addirittura con i monaci basiliani i quali pensarono di fissarvi dimora e realizzarvi un tempio, forma e testimonianza della loro sublime avventura terrena. Lo posero al centro e pur nella sua essenzialità costituì il perno per la grande abbazia che avrebbero costruito qualche secolo dopo i benedettini, che furono invitati in questa fortunata terra dai colonizzatori Normanni. A dare l'assetto definitivo, ancora oggi visibile, ci pensarono vescovi illuminati, tra i quali certamente fondamentali i contributi di mons. Antonio Sanfelice e di mons. Giuseppe Ricciardi, che riuscì a salvare la chiesa dalla demolizione.

Impossibile elencare quanto in essa è contenuto, ma gli occhi dei meno attenti non possono trascurare le volte angioine, l'originale diversità degli archi della navata centrale, il bellissimo crocifisso medievale, gli affreschi tre-quattrocenteschi, i numerosi dipinti e la statuaria di scuola napoletana del 6-700. Non meno importanti i marmi policromi degli altari, la stessa facciata e i più recenti affreschi del grande Cesare Maccari che decorano meravigliosamente il coro.

Motivi questi più che validi per giustificare le numerose pubblicazioni ad essa dedicate e il notevole numero di turisti che ogni anno giungono da ogni parte d'Italia, ma anche dall'estero, per ammirarne la complessa stratificazione e la sovrapposizione dei diversi stili che si sono aggiunti nel corso del suo divenire.

In una simile metamorfosi storica dell'arte ecco che ben si inseriscono due importanti tasselli su cui hanno lavorato due amici, autori di questo saggio, il misconosciuto bestiario medievale dipinto sulle capriate, in parte ancora visibile, e il maestoso altare delle Anime, pregevole opera del più grande lapicida di Terra d'Otranto, Placido Buffelli da Alessano.

Ancora una volta si colma una pagina lacunosa dell'arte cittadina e ben vengano simili iniziative che contribuiscono a far risaltare il ricco patrimonio culturale e storico della vetusta Nardò. L'Amministrazione Comunale è attenta e sensibile a promuoverlo, con l'obiettivo di dare il giusto slancio per la sua valorizzazione e promozione.

Esprimiamo perciò pieno riconoscimento agli autori di questo pregevole lavoro, il dott. Marcello Gaballo e don Francesco Danieli, che hanno contribuito ancora una volta alla conoscenza di un "mondo che non è poi tanto medievale" e meno "barocco" di quanto si pensi.

*Roberto Russo*  
*Presidente del Consiglio Comunale di Nardò*

## PREFAZIONE

Nella sua *Lettera agli artisti* (4.04.1999), n° 12, Giovanni Paolo II spiega che «la Chiesa ha bisogno dell'arte» proprio per «trasmettere il messaggio da Cristo». E continua affermando che la Chiesa «deve, infatti, rendere percepibile e, anzi, per quanto possibile, affascinante il mondo dello spirito, dell'invisibile, di Dio. Deve dunque trasferire in formule significative ciò che è in se stesso ineffabile». Una funzione mediatrice dunque che, come esprimono i due saggi principali di quest'opera, operi *per visibilia ad invisibilia, de profundis ad caelestia*. L'arte cristiana «ha una capacità tutta sua di cogliere l'uno o l'altro aspetto [del messaggio evangelico] traducendolo in colori, forme, suoni che assecondano l'intuizione di chi guarda o ascolta. E questo senza privare il messaggio stesso del suo valore trascendente e del suo alone di mistero». Necessariamente, dunque, «la Chiesa ha bisogno, in particolare, di chi sappia realizzare tutto ciò sul piano letterario e figurativo, operando con le infinite possibilità delle immagini e delle loro valenze simboliche».

Rileggere questi brani del venerabile Papa Wojtyła serve per inquadrare adeguatamente l'opera di Marcello Gaballo e Francesco Danieli, *Il mistero dei segni*, riguardante alcuni aspetti iconologici della cattedrale di Nardò. I due autori intendono, e ne rende testimonianza la stupenda introduzione, illustrare al lettore di questa monografia, fedele o visitatore che sia, una parte della ricchezza artistica della cattedrale neretina. Si arriva così a un superamento della fase “preiconografica”, che suppone il semplice riconoscimento dell'oggetto artistico (molti turisti, ahimé, non ci riescono), per passare alla fase “iconografica” nella quale si giunge al riconoscimento del significato dei simboli, fino al livello “iconologico”, ove si giunge ai perché di fondo, alle linee di pensiero.

Come dicevo, nella sezione introduttiva *Il mistero dei segni cela i segni del Mistero*, gli autori preparano il lettore a decodificare le ricchezze nascoste nella chiesa madre di Nardò. Di seguito si esamina il ricco bestiario medievale che decorava la copertura lignea del tempio, come apparve dopo il 1892, tempo in cui la chiesa tornò al suo originario aspetto romanico. Si ricorda che le capriate presentano tale quantità di pitture che, «al dire del Maccari, forse in nessun altro monumento si presentano così copiose, svariate, ed in alcune travi-catene capricciose». Gli autori hanno saputo evidenziare, con un inoppugnabile ricorso alle fonti, la ricchezza iconologica di questo originalissimo bestiario medievale. L'ampio corredo fotografico, fondamentale, è degno strumento di valorizzazione dell'opera. Segue un interessante saggio tecnico su *La distrutta travatura della basilica cattedrale di Nardò*, di Maria Vittoria Mastrangelo con disegni dell'arch. Fabio Fiorito. L'ultimo scritto si consacra a uno dei pochi elementi superstiti del periodo barocco della chiesa: l'altare delle Anime, di competenza del sodalizio dell'Orazione e Morte, noto come confraternita delle Anime Purganti. Nel 1668 la congrega aveva commissionato un altare all'artista di Alessano Placido Buffelli (1635-1693). Questi elaborò un'opera che continua a destare meraviglia in chi la contempla. Inoltre, la pala fu commissionata al noto pittore Paolo De Matteis (1662-1728), che ultimò il lavoro nel 1698. La grandissima ricchezza iconografica dell'altare viene posta in evidenza dagli autori con competenza tecnica sia in campo storico-artistico che teologico. Si scopre, particolarmente nell'altare, un autentico programma iconografico sulla verità del Purgatorio e la necessità di pregare e offrire sacrifici per le Anime della Chiesa purgante. Il tema, molto presente nelle chiese medievali, non poteva non svilupparsi ulteriormente in seguito alla controversia protestante. Trento aveva riproposto la dottrina sul Purgatorio, negata dai riformati. Una verità che, contemplata nell'altare di Nardò, porta non soltanto a pregare per i defunti ma a sforzarsi per arrivare al giudizio particolare non soltanto in grazia di Dio, ma con abbondanza di buone opere.

Quando oggi ci accostiamo a tante opere d'arte sacra nei piccoli o grandi centri dell'Italia, non sempre portiamo con noi gli strumenti mentali adatti per decifrare il loro messaggio. Gli artisti della cattedrale di Nardò hanno saputo senz'altro cogliere aspetti del messaggio cristiano e trasmetterli plasticamente alle generazioni. L'opera di Gaballo e Danieli suppone, in qualche

misura, una partecipazione a questa delicata operazione dell'artista sacro, *per visibilia ad invisibilia*. Gli Autori hanno saputo, con rigore e con amore, aiutarci a comprendere e contemplare il messaggio della venerabile cattedrale di Nardò: *De profundis ad caelestia*. Grazie!

Roma, 8 dicembre 2006

Prof. Luis Martínez Ferrer  
Pontificia Università della Santa Croce, Roma

## 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 perché 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 *gr̥fein* (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 costituiscano 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

---

<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.

<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.

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 communemente pare, che chi s'affatica fuori di questa imitatione, erri, ò per ignoranza, ò per troppo presumere»<sup>12</sup>.

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

---

<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.

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'enciclopedia letteraria 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 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

---

<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 Prudenno.

<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.

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'inestinguibile 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 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>.

---

<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'amplissima 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.

<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.

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