

Iconologia e Critica

von Roberto Salvini

Intendo per «iconologia», secondo quanto è stato più volte esposto ed esemplificato da Erwin Panofsky, lo studio dei valori simbolici che stanno a fondamento dell'aspetto iconografico di un'opera d'arte e che possono far luce su atteggiamenti ideologici dell'artista stesso, dei suoi committenti o dell'ambiente di cui fa parte. Intendo per «critica», richiamandomi anche al significato etimologico del termine, l'arte di giudicare e distinguere, ossia quella operazione, quanto si vuole complessa, che conduce lo studioso a dichiarare se il tale manufatto rientri o non rientri nella categoria delle «opere d'arte» e come e perché vi appartenga, vale a dire di quali valori espressivi, e con quanta coerenza, esso sia portatore. A parte le indagini «filologiche» volte ad accertare l'autenticità dei testi figurativi, le datazioni e attribuzioni etc., appartengono evidentemente alla «critica» anche svariate altre operazioni, quali ad esempio lo studio delle manifestazioni artistiche di un'epoca come documento della civiltà, del pensiero, della religione di un determinato ambiente, o l'indagine delle medesime quali esponenti culturali delle stratificazioni sociali di una comunità o della politica delle classi dominanti. Ma tutte queste, e consimili altre, operazioni – utili sempre ai fini della ricostruzione storica – appartengono alla «critica» nel senso di sopra adombrato solo in quanto fornicano materia e strumenti utili alla fase culminante del giudizio e della definizione della sostanza espressiva dell'opera: al chiarimento di un contenuto cioè tale da non potere per sua natura trovare altra espressione, ossia altra forma se non quella che per l'appunto esso ha ricevuto nell'opera d'arte in esame¹.

Il problema che mi propongo di trattare qui brevemente è quello del rapporto fra indagine iconologica e giudizio critico: cioè, ferma restando l'utilità degli studi iconologici per la Kultur- und Geistesgeschichte, se, e in quale misura, l'iconologia possa servire alla «critica»: ciò che d'altra parte significa porsi il problema dell'importanza del contenuto simbolico dell'opera d'arte rispetto ai suoi valori espressivi². Il problema non è ozioso. Una notevole incertezza a questo riguardo si coglie già negli scritti del padre dell'iconologia. Piuttosto ambiguo è, a guardar bene, il significato di questo enunciato, nonostante la sua apparenza di definizione emblematica: «In un'opera d'arte la forma

zione emblematica: »In un'opera d'arte la forma non può essere disgiunta dal contenuto: la disposizione delle linee e del colore, della luce e dell'ombra, dei volumi e dei piani, per quanto incantevole come spettacolo, dev'essere anche intesa come portatrice di un significato che va al di là del valore visivo«. Solo in apparenza ciò può essere inteso come asserzione dell'unità di forma e contenuto. Vi si oppongono da un lato l'ammissione che gli elementi formali possano costituire un «incantevole spettacolo», dall'altro l'affermazione che il significato inerente alla forma «va al di là del valore visivo», ossia della forma stessa. In sostanza il Panofsky vede qui l'opera d'arte in modo dualistico: essa ha un valore estetico che si esprime nello «spettacolo» della forma, ma possiede *anche* un significato che va oltre i valori formali. Né, a ben riflettere, l'insigne studioso avrebbe potuto intendere diversamente, dacché – come risulta dal largo contesto di tutta la sua attività critica – forma e contenuto non sono per lui i due concetti strettamente uniti della tradizione De Sanctis-Croce. In accordo con la sua educazione culturale, egli intende per forma la forma astratta del Wölfflin e della critica «visibilistica», mentre il contenuto non è per lui l'aspetto interno della forma ma il tema dell'opera, oggetto di descrizione da parte dell'iconografia e di interpretazione da parte dell'iconologia. Non sempre è mancata, per verità, al Panofsky la coscienza dell'importanza che l'indagine iconologica può rivestire per la definizione estetica dell'opera d'arte. Ma non è mai andato al di là di alcune rapide affermazioni di principio, che, già apparse in una più antica esposizione metodologica, si sono poi indebolite nella più recente redazione della medesima. Nel 1932, a proposito di una Giuditta del Maffei, talvolta erroneamente interpretata come Salome, osserva «quanto essenziale sia l'elemento iconografico (anche per la comprensione dei valori puramente estetici: perché chi concepisce il quadro del Maffei come la rappresentazione di una ragazza dedita ai piaceri con in mano la testa di un santo, dovrà giudicare anche esteticamente in modo molto diverso da quello secondo cui giudicherà colui che vede nella ragazza un'eroina protetta da Dio con in mano la testa di un sacrilego»³. Ma questa ineccepibile osservazione scompare nello scritto del 1939, dove pure è riportato per esteso l'esempio della Giuditta-Salome del Maffei⁴. Ancora: nel saggio del 1932 dalla definizione (per me accet-

tabile solo sub conditione, ma di ciò non è qui luogo a discutere) che «la grandezza di una creazione artistica dipende in ultima analisi dalla quantità di »energia di quella concezione del mondo« che si è introdotta nella materia plasmata e da quello che di essa irradia sullo spettatore» il Panofsky trae la conseguenza che l'interpretazione giungerà a cogliere il »senso essenziale« quando riuscirà »a rilevare la totalità dei momenti della sua emanazione (e quindi non solo il momento oggettuale e iconografico, ma anche i fattori puramente »formali« della distribuzione delle luci e delle ombre, dell'articolazione delle superfici, persino del modo di usare il pennello, la spatola o il bulino) quali »documenti« del senso unitario della concezione del mondo contenuta nell'opera». Tale esplicita inclusione del momento formale nel raggio dell'indagine interpretativa ritorna tuttavia molto indebolita nell'articolo del 1939, dove si parla soltanto di »principi fondamentali che presiedono alla scelta e alla presentazione di motivi, nonché alla creazione e interpretazione di immagini, storie, allegorie, e che danno un significato anche alle soluzioni formali e ai procedimenti tecnici impiegati«. Così non sorprende più tanto che in testa allo stesso saggio l'iconologia sia definita come »quel ramo della storia dell'arte che si occupa del soggetto o significato delle opere d'arte contrapposto a quelli che sono i loro valori formali«⁵.

A parte le aperture contenute in tali enunciazioni metodologiche, la prassi dell'indagine iconologica ha ampiamente dimostrato come gli studiosi di questo orientamento considerino assolto il loro compito con la elucidazione del contenuto simbolico e delle implicazioni ideologiche di opere d'arte di soggetto inconsueto o di complessi programmi relativi a grandi cicli. Le conseguenze che dai risultati di quelle laboriose indagini si possano trarre in vista di una più approfondita definizione della sostanza espressiva dell'opera quale è dichiarata dalla forma non interessano quegli studiosi: i quali o sembrano lasciare questo compito ad altri, o, più spesso ancora, propongono i risultati raggiunti col loro metodo come alternativi, e pertanto esclusivi, di quanto potesse risultare da un'analisi formale dell'opera d'arte. Lo dimostra, tanto per richiamare alcuni ben noti esempi, quanto è stato, anche molto acutamente, detto sull'interpretazione della allegorie mitologiche del Botticelli, sui motivi ispiratori della volta della Sistina o delle tombe medicee di Michelangelo, sulla Malinconia del Dürer, sul contenuto di pensiero delle demonografie del Bosch o delle moralità del Bruegel. Nella massima parte dei casi l'indagine viene abbandonata

nel momento in cui si è raggiunta l'interpretazione del contenuto simbolico, oppure – e questo accade nelle monografie che si propongono una trattazione completa dell'artista studiato – vi si accompagnano osservazioni sulla forma e magari sulla tecnica che non hanno alcuno stretto rapporto con i risultati raggiunti dall'indagine sul contenuto. Tra le poche felici eccezioni è un vecchio saggio di Wolfgang Krönig, l'amico cui sono dedicate queste pagine, sulla Resurrezione di Piero della Francesca⁶. Ed è questo, appunto, che mi ha suggerito di prendere questo problema ad argomento del mio contributo agli scritti in suo onore.

In quel saggio il Krönig identifica il messaggio della Resurrezione affrescata a Sansepolcro nell'affermazione »del carattere pasquale dell'eucarestia, della viva presenza non soltanto della passione ma anche e specialmente dell'evento pasquale nella messa«. La forma del sarcofago, privo di coperchio, è infatti tale da contenere una chiara allusione all'altare, sicché »l'immagine del Risorto sull'altare e al disopra di esso è la presenza sacramentale del Cristo«. L'attenta descrizione del quadro in tutti i suoi particolari iconografici conferma e precisa questa interpretazione del suo contenuto. Ma al tempo stesso lo studioso prende in esame la struttura compositiva del quadro, la sua compagine prospettica, la sua luminosità, la distribuzione e la qualità dei colori. La perentoria severità della composizione, la sua architettonica compattezza fanno sì che, nonostante la chiarezza e la storicità dell'evento, l'elemento temporale appaja bloccato e proiettato nell'eterno. Sicché, conclude l'a., »qui non si narra soltanto una storia evangelica, ma se ne estrae e se ne rende visibile il vero significato«. Così l'autore può concludere che »qui forma artistica e contenuto spirituale sono divenuti unità, compenetrandosi ed esaltandosi a vicenda«. La sensibile analisi del Krönig ha pertanto mostrato come il significato attribuito alla scena della Resurrezione dall'artista stesso o da chi commise l'affresco sia divenuto profondo motivo di ispirazione della fantasia del pittore, si sia per così dire travasato nel sentimento dell'artista, determinando per questo tramite la forma stessa – forma espressiva – dell'opera⁷.

È dunque tempo di abbandonare definitivamente una concezione propria non soltanto ai critici di tendenza »visibilistica« alla Wölfflin ma anche a quelli di tendenza crociana, per i quali la forma non è astratta predilezione per determinati schemi visivi ma concreto linguaggio espressivo: che il soggetto

dell'opera d'arte sia per l'artista non più di un »pre-testo« o nel migliore dei casi uno »spunto«. È certamente vero che la scelta di un soggetto, spesso dettata dai committenti o comunque da circostanze esterne, significa spesso assai poco, specialmente nelle epoche di più ferree tradizioni iconografiche, e che uno stesso soggetto, anche trattato secondo la medesima iconografia, può dar luogo ad opere profondamente diverse nei loro valori espressivi. Ma ciò non vuol dire che di fronte a soggetti inconsueti o ad innovazioni o a particolari scelte iconografiche non si debba indagarne il significato: e non soltanto per arricchire le nostre conoscenze sulla cultura e la civiltà di un determinato ambiente, ma anche e proprio per venire in possesso di un'altra chiave che possa schiuderci il mondo poetico dell'artista. Un classico esempio varrà a chiarire quanto qui si accennava. Due grandi studiosi, fra molti altri, si sono occupati della famosa stampa del Dürer nota col titolo »il cavaliere, la morte e il diavolo«. Heinrich Wölfflin non ignorava che la critica aveva, specialmente ad opera del Grimm e del Weber, messo in rapporto questa figurazione con l'»Enchiridion militis christiani« di Erasmo e con le tradizioni figurative popolari del »cavaliere di Cristo« e del pellegrino minacciato dalla Morte e dal Diavolo, e ne accetta la conseguenze esegetiche⁸. Ritene tuttavia che l'intenzione prima dell'artista fosse la raffigurazione chiara e proporzionata, all'italiana, di un uomo a cavallo e che solo il timore della futilità o inadeguatezza del soggetto lo abbia indotto a conferire a posteriori un significato morale alla composizione, aggiungendovi le immagini della Morte e del diavolo. Il risultato estetico sarebbe secondo il Wölfflin sensibilmente negativo perché solo a fatica sarebbe riuscito al Dürer di conferire un'evidenza almeno luministica alla spettrale figura della Morte, irrilevante per dimensioni, attraverso la serrata e torreggiante costruzione del paesaggio nello sfondo, mentre non avrebbe saputo in alcun modo rimediare allo spiacevole effetto di quell'intreccio di zampe nella parte inferiore del foglio. In diretta polemica contro questa interpretazione Erwin Panofsky assume la scelta del soggetto come costitutiva dell'effetto artistico, che egli giudica del tutto positivo⁹: è vero, egli osserva, che il Dürer era alla ricerca di un tema che gli permettesse di dar saggio dei risultati raggiunti nei suoi laboriosi studi sull'anatomia e le proporzioni del cavallo, »ma non sarebbe stato un grande artista se avesse concepito questo problema in termini di accessori separabili: una volta scoperto il suo tema nell'idea del »cavaliere cristiano«, l'immagine visiva del perfetto cavaliere venne a fondersi in un concetto artistico, vale a dire in un'unità integrale con

l'immagine mentale del perfetto »miles christianus«. L'iconografia del cavaliere cristiano prese forma in accordo con lo schema formale di un gruppo equestre ben equilibrato, mentre, all'inverso, questo schema formale assunse come tale un significato espressivo o addirittura simbolico«. D'altra parte il Panofsky, progredendo nella ricerca delle fonti ideologiche del tema, chiarisce che la fusione delle due tradizioni del »soldato cristiano« e del »pellegrino minacciato dalla Morte e dal diavolo« avviene al fuoco di un ben preciso passo di Erasmo, là dove questi esorta il milite cristiano a non lasciarsi deviare dal retto sentiero dai »terrifici et phantasmata« diabolici, vane parvenze come le ombre dell'Ade che si fecero incontro a Virgilio. Chiarisce pertanto come fatto inerente al contenuto stesso della figurazione quell'apparente incoerenza, che tanto turbava il Wölfflin, fra la solenne stabilità del cavaliere e l'aspetto fantomatico e sfuggente delle apparizioni diaboliche. A questo punto dobbiamo però osservare che se il giudizio limitativo del valore estetico dell'opera emesso dal Wölfflin discende in linea retta dall'impostazione formale del suo metodo critico, quello positivo del Panofsky deriva a sua volta dalla spiccata predilezione dello studioso per il contenuto simbolico, più che espressivo, dell'opera d'arte. Ciò che impedisce al Wölfflin di cogliere la sostanziale coerenza espressiva dell'incisione düreriana è la considerazione astratta della forma, la concezione cioè dei valori visivi in se stessi, quasi naturaliter provvisti di significato estetico indipendentemente da ogni loro contenuto sia ideologico che espressivo. Accade così che egli releghi in una sorta di ghetto tutti i possibili contenuti simbolici come qualcosa di estraneo o addirittura di nocivo, in quanto superimposto, all'ispirazione artistica, e che d'altra parte, constatata nell'opera la compresenza di valori di serrata plasticità e forma chiusa da un lato, di vibrazione lineare e pittorica dall'altro, ne proclami l'incoerenza stilistica, senza chiedersi se per avventura non si tratti invece di unità dialettica dettata da determinate necessità espressive. D'altro canto le giustissime osservazioni del Panofsky che il contrasto tra la ferma plasticità del gruppo equestre e l'aspetto crepuscolare spettrale della foresta e dei suoi fantasmi, tra la sicurezza del cavaliere e l'insinuante debolezza della Morte e del Diavolo traduce perfettamente il pensiero erasmiano del soldato di Cristo che non si lascia atterrire dalle ombre vane dell'inferno e procede tranquillo per la strada della virtù, aprono certamente la via alla comprensione del contenuto poetico dell'opera, ma non lo centrano ancora. Non è difficile infatti immaginare un'altra figurazione nella quale cavallo e cavaliere appaiano dotati di un

egual grado di realtà e i fantasmi appajano egualmente o ancor più evanescenti, e che tuttavia poco o nulla possieda della parentoria forza espressiva dell'incisione düreriana. Accettata la chiave offerta dall'indagine iconologica, è compito della critica giudicare se, e mostrare come, quel contenuto di pensiero si sia tradotto in immagine poetica. Occorre pertanto sottoporre ad esame il linguaggio figurativo dell'opera per controllare se esso sia semplicemente denotativo di quel pensiero erasmiano o anche, al tempo stesso, connotativo di un'emozione lirica germogliata su quel pensiero. Si potrà allora osservare, sulla linea di notazioni sparse già emerse nella critica, come non soltanto si assista nella composizione ad un vero e proprio contrappunto tra figure di profilo e figure di prospetto, fra direttrici compositive orizzontali, verticali e diagonali, ma anche al contrappunto fra due diversi tipi di visione: quello italianizzante e classico del gruppo equestre e quello di tradizione germanica e schongaueriana della Morte e del Diavolo¹⁰, mentre nel paesaggio si realizza quasi una sintesi fra l'intensità lineare di ascendenza gotica e la rinascimentale chiarezza delle distanze. Un fremito continuo si trasmette dalle immagini dei fantasmi al roccioso paese sormontato dal castello di Norimberga (la fortezza della Virtù) e animato da alberi spogli e sterpaglie trattati con estremo vigore di linea. Lo sfondo però è nel suo insieme composto per grandi blocchi in una saldezza di struttura consona con la saldezza formale del cavaliere sul suo destriero. Così assistiamo ad un drammatico contrasto fra l'intensa e magica vitalità della foresta e la tesa, eroica calma dell'uomo. Il moto stesso del cavallo, che da solo sembrerebbe uno studio accademico sugli esemplari del Verrocchio e di Leonardo, assume in questo contesto un aspetto profondamente diverso: esso appare teso nello sforzo di superare con decisione tenace l'intralcio dei fantasmi e l'ostacolo della stretta gola montana dalle rocce incumbenti. E se, dal punto di vista «illustrativo», il cavaliere, seguendo il monito di Erasmo, non presta attenzione alcuna alle diaboliche apparizioni, dal punto di vista figurativo la sua tranquillità è pur carica di tensione ed appare più conquistata che posseduta. Il pensiero erasmiano si è insomma tradotto, nella fantasia dell'artista, in un sentimento drammatico di lotta e di virile superamento, alla luce della coscienza e della fede, dell'irrazionalità e del terrore.

Possiamo dunque, anche sulla base di questi due soli esempi, considerare acquisito che l'indagine iconologica, lungi dal rivestire un interesse esclusivamente kulturgeschichtlich, è strumento utile, e talvolta indispensabile, come premessa alla cri-

tica volta a cogliere e definire i valori artistici dell'opera. Sarebbe tuttavia un errore credere che i contenuti simbolici del tema abbiano sempre e in egual misura contribuito a determinare i valori espressivi dell'opera d'arte. Sono anzi frequenti i casi nei quali tali contenuti, imposti dal committente, hanno lasciato indifferente l'artista o sono stati addirittura di ostacolo alla sua libertà espressiva. Esempi di questa situazione si colgono a piene mani nella decorazione pittorica quattrocentesca delle pareti della Cappella Sistina. Secondo lo Steinmann, il tema prescelto da Sisto IV del parallelismo tipologico fra la vita di Mosè e la vita di Cristo, in luogo delle più antiche tipologie che ponevano in parallelo con Cristo, fondatore della Legge nuova, Nuovo Testamento, a cominciare, per l'A.T. dalla Creazione o dall'Arca di Noè, sarebbe da attribuire alla profonda cultura teologica di quel pontefice e al «culto dell'eroe» proprio alla mentalità rinascimentale, Mosè ponendosi come la figura più alta dell'A.T. come Cristo è il protagonista del N.T.¹¹. Ma è chiaro – e quanto ebbi a scrivere a questo proposito trovò subito conferma, nella sostanza, nella dottissima indagine iconologica dell'Ettlinger¹² che la prima intenzione di papa Sisto fu quella di proclamare dalle pareti della sua cappella privata la legittimità incrollabile dell'autorità del pontefice: più ancora infatti che come salvatore del popolo ebraico, in parallelo con Cristo come redentore dell'umanità, la figura di Mosè è presentata in quel ciclo come quella del fondatore della Legge antica in parallelo con Cristo, fondatore della Legge nuova. E di questa legge è assoluto depositario il papa, com'è dimostrato dalla serie dei papi da Pietro, investito direttamente da Cristo, fino a Marcello I, l'ultimo papa martirizzato alla vigilia dell'editto (e della supposta donazione) di Costantino. Ho potuto dimostrare in quella occasione che fra tutti i pittori che operarono nella cappella soltanto il Perugino creò un'opera che avesse legami non soltanto estrinseci col tema del quadro e col programma del ciclo. La maggior parte degli altri si trovò anzi piuttosto in difficoltà, costretta a rappresentare in unità spaziale una molteplicità di scene, assai ben connesse ideologicamente fra loro ma incongrue talvolta dal punto di vista delle occasioni figurative che erano capaci di offrire. Pittori come il Ghirlandajo, il Pinturicchio, Cosimo Rosselli e lo stesso Luca Signorelli mostrano di non essersi neppure posti il problema di un adeguamento espressivo al significato simbolico delle storie che erano chiamati a dipingere. Perfino il Botticelli, dal quale era lecito attendersi una profonda penetrazione del tema, se riuscì a superare brillantemente nelle Prove di Mosè le difficoltà compositive grazie

alla propria tendenza a identificare la costruzione spaziale con lo svolgimento temporale, non dà prova, né in questo né tanto meno negli altri due affreschi, per quanto ricchi di felici proposte espressive, di avere tratto ispirazione dal contenuto ideologico dei temi che era chiamato ad illustrare. Soltanto della Consegna delle Chiavi si può affermare che esprima un'emozione poetica sorta dallo humus stesso del significato ideologico del tema. Vi si colgono al primo sguardo una perentoria chiarezza e una quasi solenne sostenutezza di eloquio che perfettamente si adeguano al contenuto generale del ciclo e a quello specifico del quadro: l'affermazione recisa ed ammonitrice dell'autorità della Chiesa e del suo unico capo – Leitmotiv dell'intera decorazione della capella – e la legittimità del potere assoluto del papa per investitura divina – tema specifico di questo affresco. Chiarissima è anzitutto l'organizzazione compositiva in rapporto col soggetto: dominante nel modo più assoluto la scena, piena di gravità cerimoniale, del Cristo che consegna al protopapa S. Pietro le chiavi del potere, relegate lontano nello sfondo le scene della tentata lapidazione di Gesù secondo Giovanni (X, 24–39) e del tributo a Cesare, cioè – secondo quella che mi pare l'interpretazione più probabile – la premessa e la conseguenza del principio fondamentale dell'autorità del pontefice. All'interpretazione dell'Ettlinger¹³, secondo il quale la lapidazione di Gesù, in parallelo tipologico con quella di Mosè nell'affresco a fronte, alluderebbe alle opposizioni incontrate dalla predicazione di Cristo come da quella di Mosè, mentre il tributo a Cesare sarebbe stato ivi rappresentato per mostrare, con le sue piccolissime dimensioni in confronto alla dominante scena della Consegna, la supremazia del potere spirituale del papa sul potere politico, ne preferisco un'altra, che mi sembra legare meglio col tema centrale. Io ritengo che la Lapidazione di Gesù intenda alludere alla natura divina del Cristo, poiché gli ebrei lo vogliono uccidere come blasfemo («quia tu homo cum sis, facis te ipsum Deum») dopo che Gesù aveva affermato, chiamando a testimoni le buone opere fatte in nome del Padre, la propria natura di Cristo e la propria unità con Dio («Ego et Pater unum sumus», Jo. X, 30). E penso che il tributo a Cesare vada inteso non soltanto come esortazione all'obbedienza all'autorità civile, ma anche come riaffermazione della legittimità del potere temporale del papa: infatti nell'affresco a fronte, la Punizione dei ribelli, un castigo particolare è riservato (seguendo la bibbia, Numeri XVI, 31–32) a Datan e ad Abiram, i quali, oltre a contestare, come Core e i suoi seguaci, il sacerdozio di Aronne, avevano anche disubbidito a Mosè, capo

civile degli ebrei, rifiutando di presentarsi alla prova dei turiboli. Se è così, il richiamo alla divinità di Gesù nella Lapidazione e l'allusione al potere temporale del papa nel Tributo a Cesare rappresenterebbero rispettivamente la premessa e la conseguenza dell'investitura divina del pontefice simboleggiata nella Consegna delle chiavi a Pietro. È ora il momento di sostare a rilevare la piena rispondenza dello stile alla chiarezza e alla gerarchia di valori che presiede alla concezione illustrativa della composizione. L'incoerenza prospettica rilevata dal Cavalcaselle e da altri studiosi fra i personaggi in primo piano e lo sfondo a causa del rialzamento del punto di vista è in realtà un importante e positivo accorgimento stilistico inteso a presentare in due zone distinte, quasi in due mondi diversi, la dominante raffigurazione della Consegna delle chiavi – che incombe sull'osservatore, quasi si svolgesse sul proscenio, al di qua dello spazio del quadro – e le scenette secondarie (l'antefatto giustificativo e il corollario inevitabile), proiettate invece lontano nello spazio rigorosamente prospettico sullo sfondo del tempio – simbolo della Chiesa – e dei due archi di trionfo costantiniani – certo rinnovato richiamo alla donazione e pertanto al potere temporale del papa. La vastità dello spazio e la tranquilla immersione del paesaggio nell'alta luce indicano nel Perugino il discepolo di Piero della Francesca, ma la veduta, di un'eccezionale estensione in larghezza, che l'occhio immobile presupposto dalla prospettiva albertiana non riuscirebbe ad abbracciare intero (quasi foto al grandangolo) e la convergenza delle lunghe strisce del lastricato verso l'edificio poligonale e cupolato del tempio introducono un senso di circolarità dello spazio, preludio alla cosmica spazialità delle Stanze. La costruzione prospettica cioè, superando la concezione quattrocentesca della rigorosa sezione geometrica ritagliata dall'infinito, tende ad assumere un aspetto di totalità, che punta ormai decisamente verso quella visione microcosmica dello spazio che sarà di lì a poco del Bramante e di Raffaello. Ciò che è in perfetto accordo col carattere non già storico, ma simbolico e metatemporale della scena rappresentata. Non si deve dimenticare infatti che la Consegna delle Chiavi non è la narrazione di una storia ma il traslato figurativo delle parole di Gesù in Matteo XVI, 19 »et tibi dabo claves regni caelorum«. Le figure del primo piano, costruite e panneggiate con fiorentina saldezza e animate da un soffio di émpito melozzesco, vivono d'altronde nella rarefatta atmosfera creata dalla lenta, assaporata pienezza del ritmo che le collega fra loro e dalla modulazione intensamente musicale dei volumi. Ne nasce, col contributo dell'intensità del colore e della luminosi-

tà della composizione, quasi l'equivalente pittorico di un canto lento, soavemente armonioso e leggermente morbido che si levasse da una dolce e solenne cerimonia di chiesa. Il Perugino ha dunque pienamente assorbito e reso il significato ideologico del tema secondo le intenzioni del pontefice committente, pur conferendogli una personale connotazione di mitigata solennità e di contenuta e tuttavia assaporata dolcezza. Non sarebbe assurdo ammettere che la critica possa pervenire alla definizione di questo timbro espressivo ed alla penetrazione del valore poetico dell'opera anche muovendo soltanto dalla lettura del linguaggio figurativo, nella totale ignoranza, al limite, del soggetto dell'opera. Ma è altrettanto certo che la comprensione sarà più piena, più storica e più profondamente motivata se potrà giovare di un'approfondita conoscenza del tema e delle sue implicazioni, quale appunto soltanto l'indagine iconologica è in grado di fornire.

La critica dunque, intesa come definizione del valore artistico e degli accenti espressivi e come storia interna della loro genesi, può trarre indubbi, e talvolta indispensabili, vantaggi dalla ricerca iconologica. Ma per converso anche l'iconologia può trovare sostegno nella critica. Mi spiego. Non di rado le indagini sulle fonti letterarie e filosofiche di un tema o anche sulla semplice identificazione di un soggetto portano a risultati incerti o contrastanti. Ritengo metodologicamente corretto, in questi casi, di scegliere, fra le possibili alternative offerte dall'indagine iconologica quelle interpretazioni che meglio appaiano conciliabili col tono lirico, ossia con la sostanza poetica dell'opera d'arte, quale emerge dall'analisi della forma intesa come linguaggio espressivo. Qualche esempio. La ben nota incisione del 1497 con la sigla del Dürer che presenta quattro donne nude reca per tradizione il titolo «le quattro streghe», ma ha finora resistito ai più vari tentativi di precisarne ulteriormente il soggetto, l'occasione e il significato. Davanti a queste difficoltà qualche studioso ha cercato una diversa strada e, di fronte all'evidente richiamo iconografico al tipo classico e rinascimentale delle Tre Grazie, ha supposto che non di streghe si tratti, ma appunto di Grazie, in numero di quattro come esse comparirebbero nei distici *De Charitibus* composti nel 1494 da Willibald Pirckheimer¹⁴. Ho potuto dimostrare che il riferimento ai versi latini dell'amico di Albrecht non regge perché da essi, se correttamente interpretati, emergono tre e non quattro figure¹⁵. E che di femmine diaboliche si tratti e non di Grazie – e sia pure, come taluno vorrebbe, identificate con le Ore, ministre della vita e della morte (a ciò alluderebbero la supposta melagrana,

simbolo di generazione, e le ossa col teschio) – è chiaramente indicato dall'affacciarsi a sinistra di un diavoleto tra le fiamme infernali. Ma ciò che vorrei qui sottolineare è che, quand'anche i dati iconografici consentissero di identificare quelle figure come immagini delle Grazie o delle Ore, questa interpretazione risulterebbe del tutto incongrua col tono espressivo dell'opera. Vero è che essa si inquadra, insieme con altre opere di questo momento, quali la xilografia del Bagno di uomini, il disegno del Bagno di donne a Brema, l'incisione c. d. del Sogno del Dottore, etc., in un determinato aspetto della poetica giovanile del Dürer, quello rivolto allo studio del nudo in gara, ed in certo senso in polemica, col genere dei «nackete Bilder» degli italiani. Ma già nel legno del Bagno e nel disegno di Brema all'equilibrio e alla chiarezza delle forme ispirati al Mantegna si accompagnano, nutriti dall'esperienza del naturalismo «tardogotico»¹⁶, un turgore plastico ed un'estrema energia del segno portatori di un tono di intensità vitale e di vigorosa pienezza dei sensi. In questa carica di sanguigna vitalità è la risposta del maestro tedesco al nudo eroico degli italiani, che conosceva dai rami del Mantegna ed anche del Pollajolo. Ma nelle Streghe il Dürer va oltre. A parte qualche impaccio compositivo (notoriamente, la donna frontale in terzo piano si inserisce alquanto a fatica nella composizione), che appena incrina la coerenza dell'opera, il foglio si presenta assai ricco di valori stilistici ed unitario nel timbro espressivo. Quella «oscillazione tra forma italiana e natura tedesca sentita con spirito tardogotico» che tanto turbava il Wölfflin¹⁷ si risolve invece, a mio parere, in un originale accento espressivo, per cui, in consapevole ambiguità, l'esaltazione del corpo umano secondo un tipo di bellezza marcato da uno spirito di franca sensualità si colora di alcunché di sinistro e di un sentore di maleficio. La sostanza poetica stessa dell'opera impone dunque, o almeno consiglia, di cercarne il tema nel mondo della magia nera piuttosto che in quello della mitologia antica.

Un altro esempio, e solennissimo, per concludere. Ma la sua enorme complessità non consente, in questa sede, che rapidissimi cenni¹⁸. Nell'appassionata ricerca di un'interpretazione del contenuto della volta sistina, gli studiosi più recenti hanno seguito due opposte vie, orientandosi ora verso sistemi ideologici di impronta e tradizione medioevali, ora verso le teorie neoplatoniche care al tardo Quattrocento fiorentino. Ambedue le vie appaiono in sé praticabili, dal momento che Michelangelo fu assiduo lettore della Bibbia e di Dante e si sentì vicino, in gioventù, al Savonarola, mentre d'altro lato intrattenne rapporti con gli ambienti

umanistici intorno a Lorenzo, impregnati di neoplatonismo, e nelle Rime abbondano i motivi platonici. Ma se si parte dalla premessa che Michelangelo – al quale, com'è ben noto, riuscì di far cambiare al papa il primitivo progetto e di ottenerne «un'altra allogazione . . . e che io facessi nella volta quello che io volevo» – abbia preso parte attiva alla formulazione del programma, risulteranno accettabili soltanto quelle interpretazioni che portino alla rivelazione di un concetto animato sì da vigore di pensiero e da fervore morale, ma semplice e chiaro nella sua grandiosità ed atto ad integrarsi nella sua visione artistica. Ora, è difficile vedere che cosa avrebbe potuto suscitare l'interesse dell'artista nelle concezioni della volta come «albero di Jesse» sulla scorta del teologo domenicano Sante Pagnini (Wind) o come «albero della vita» nel senso di S. Bonaventura e del *Deachordum* pubblicato proprio alla vigilia dell'impresa pittorica dal teologo francescano cardinal Vigerio (Hartt)¹⁹. Assai maggiore probabilità di cogliere nel vero presentano a mio parere le interpretazioni in chiave neoplatonica culminanti in quella del Tolnay²⁰, specie se opportunamente semplificate. Pensieri di stampo neoplatonico relativi all'identità del Bene e del Bello e all'irradiarsi della luce di Dio nell'anima dell'uomo e della luce dell'anima sul corpo riecheggiano dal primo all'ultimo verso delle Rime. Ciò rende altamente probabile che il concetto neoplatonico del riflettersi di Dio nell'uomo in diversi gradi (che è il nucleo dell'esegesi del Tolnay) abbia potuto trovare espressione nella pittura della volta sistina. Se la decorazione voluta da Sisto IV ad esaltazione dell'autorità del pontefice conteneva la storia antica dell'umanità a partire da Mosè, ossia dalla fondazione della Legge, e la storia nuova dell'uomo a cominciare dall'emanazione della Nuova Legge col battesimo e la predicazione di Cristo, quella programmata da papa Giulio, dai suoi dotti consiglieri e da Michelangelo stesso doveva trasformare la capella in una sintesi di storia universale dell'uomo, che troverà conclusione infatti, al tempo di Paolo III, nell'affresco del Giudizio. Veniva naturale pertanto dedicare la sommità della volta alla storia del mondo e dell'umanità dalla Creazione fino a Noè. Ma il significato anagogico dell'intera figurazione doveva essere la rigenerazione dell'uomo attraverso la Redenzione. Per questo le storie bibliche sono affiancate dai due lati, scendendo dal sommo della botte verso le pareti, da figurazioni allusive all'attesa della redenzione cristiana. Questo è il significato delle quattro «Miracolose salvazioni di Israele» nei pennacchi angolari, che tutta la teologia aveva sempre inteso come prefigurazioni della redenzione, questo signifi-

ficano i Profeti dell'A.T. e le Sibille dell'antichità (cui dai c. d. Libri Sibillini e da Agostino si attribuivano presentimenti del cristianesimo), questo significano anche gli Antenati di Cristo nelle sottostanti lunette. Ma questi ultimi si trovano nella zona più remota dalla sommità della volta perché prepararono, inconsapevoli, la redenzione nel corpo anziché, come Profeti e Sibille, nello spirito. Così trova applicazione il concetto platonico del riflettersi della luce divina per gradi. La presenza delle Sibille significava d'altra parte l'inclusione del mondo classico nella preistoria del cristianesimo, e come allusione all'umanità dei gentili, al mondo greco-romano sentito come depositario di un insuperato ideale di bellezza (platonicamente identificata col Bene) vanno probabilmente interpretati anche gli Ignudi. Se si tiene conto che le storie coprono il tempo dalla creazione al peccato e dalla riconciliazione dopo il diluvio alla nuova caduta nella colpa con la derisione di Noè, è chiaro che il concetto fondamentale del programma è l'attesa e l'aspirazione dell'uomo alla redenzione. Ma questo concetto, articolato nelle grandi linee come s'è accennato qui sopra, ed arricchito di significativi riferimenti al pensiero neoplatonico, si trasformò nella fantasia di Michelangelo in una grandiosa visione della storia, nella quale gli ideali religiosi e morali della tradizione giudaico-cristiana vengono a coincidere con i valori estetico-morali dell'antichità classica. Tale interpretazione – suggerita non soltanto dall'indagine iconografica ma anche dall'osservazione della forma artistica nella quale quelle premesse si concretano – e il riconoscimento della coincidenza per Michelangelo dei valori morali ebraico-cristiani con i valori estetici del mondo classico – tramite il pensiero neoplatonico – rendono ragione di quell'apparente contrasto e di quella tensione dialettica che colpiscono ogni osservatore al primo sguardo gettato sulla volta: da un lato l'agitazione drammatica, la straordinaria animazione di tutte le forme e di tutte le immagini, dall'altra l'elevata rassereneante bellezza, l'ordine saldo che argina e serra quel sublime tumulto.

A conclusione di queste rapide osservazioni si ribadirà che ogni ben condotta indagine iconologica, oltre a soddisfare la legittima curiosità di chi si trovi di fronte ad un'opera d'arte dal tema inconsueto o inconsuetamente presentato, non può mancare di arricchire il quadro storico della civiltà cui si riferisce. Ma al di là di questo, se l'autore dell'indagine abbia anche mentalità di critico, dovrà porsi il problema del rapporto fra l'artista e il programma a lui offerto o da lui stesso elaborato. In

molti casi il contenuto simbolico del tema si dimostrerà indifferente all'artista o magari di intralcio al libero esplicarsi della sua fantasia. Sarà il caso di personalità modeste o di artisti anche notevoli ma per così dire istintivi o, nel miglior senso del termine, ingenui. Ma nel caso di quegli artisti che con termine vasariano potremmo chiamare «sofistici» (così appunto il biografo definì il Botticelli), ossia di maestri che furono anche, in modo più o meno esplicito, uomini di pensiero, sarà lavoro fecondo cercare di utilizzare le conoscenze acquisite attraverso lo studio del tema e dei suoi significati per penetrare più a fondo nella qualità individua della poesia dell'artista. L'esercizio della critica di orientamento formale ci ha insegnato che alla formazione dell'artista contribuisce in primo luogo la tradizione figurativa: ed è infatti del tutto naturale che l'artista sia prima di tutto sensibile ai suggerimenti che gli vengono da opere concretate nella sua stessa lingua,

che è quella delle forme. Ma ci ha fatto anche troppo spesso dimenticare che l'artista è, in maggiore o minor grado, anche un uomo di cultura e come tale non solo è capace di leggere, o almeno di intuire, nelle opere figurative oltre ai dati stilistici i significati simbolici, ma è capace altresì di schiudere la propria mente a sollecitazioni culturali di altro tipo.

La ricerca iconologica esercitata non come fine a se stessa ma in funzione critica dimostrerebbe come anche un contenuto di pensiero (o di altre istanze culturali ed umane) possa, trasfondendosi e colorando di sé la liricità dell'artista, farsi poesia. Dopo aver reso, e continuando a rendere, servizi insigni alla storia della civiltà, l'iconologia contribuirebbe validamente al progresso della storia e della critica dell'arte.

NOTE

¹ Tale contenuto è definito lirico dall'estetica crociana: si tratterebbe di un moto dell'animo sciolto da qualsiasi interesse pratico, di una emozione o sentimento proiettato per così dire su di uno schermo e fatto oggetto di distaccata contemplazione: tale pertanto da poter prender corpo soltanto in una immagine (verbale, sonora, figurativa etc., a seconda dei casi). Senza entrare nel merito della definizione crociana dell'arte e del posto che essa occupa nello spirito umano – problemi che riguardano l'estetica come ramo della filosofia – sono ancora convinto della fecondità di tale posizione almeno per quanto concerne il suo valore euristico. Soltanto un contenuto lirico appare infatti tale da poter dar luogo ad una forma e ad una sola, mentre ogni altro tipo di contenuto (di pensiero, esortativo, edonistico etc.) può preder corpo in più modi equivalenti: per esempio, un medesimo pensiero critico o filosofico può essere enunciato con parole diverse, può essere esposto più volte in redazioni diverse tali da illuminarsi a vicenda, mentre il contenuto di un componimento poetico non potrebbe trovare espressione in parole diverse – o anche soltanto diversamente disposte (Ruh ist – über allen Gipfeln 'non sarebbe la stessa cosa che »Über allen Gipfeln – ist Ruh«!) – da quelle nelle quali lo ha fissato il poeta; un saggio critico o filosofico può essere agevolmente tradotto in altra lingua, mentre una poesia non troverà mai l'equivalente esatto in una lingua diversa; un disegno artistico è quello e non altro, mentre un disegno pubblicitario (a meno che non sia anche un'opera d'arte) può essere sostituito da un'altra figurazione o magari da uno slogan verbale senza perdere di efficacia. Soltanto il contenuto (quello vero e profondo, non il soggetto) di un'opera d'arte è legato in modo indissolubile, o meglio fa tutt'uno, con la forma nella quale si concreta.

² Mi sia consentito di precisare, a scanso di possibili equivoci, che nel corso di questo saggio termini come «valori espressivi» e simili sono costantemente usati come sinonimi di «valori poetici», «artistici» o che dir si voglia, senza riferimento alle espressioni psicologiche dei personaggi raffigurati o all'espressione (più propriamente dovrebbe dirsi «manifestazione») di un pensiero.

³ E. Panofsky – La descrizione e l'interpretazione del contenuto, in: La prospettiva come forma simbolica ed altri scritti, Milano 1961, p. 223 (l'originale, in: Logos, 21, 1932, (2), p. 103 sgg.).

⁴ E. Panofsky – Iconografia e Iconologia. Introduzione allo studio dell'arte del Rinascimento, in: Il significato nelle arti visive, Torino 1962, p. 40 sgg. (l'originale in: Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance, Oxford University Press, New York 1939).

⁵ E. Panofsky, 1962, p. 31. D'altronde in un saggio del 1940 incluso nel volume curato da T. M. Greene, dal titolo The Meaning of the Humanities, Princeton 1940, p. 89 sgg. (in italiano in: Il Significato nelle Arti Visive, cit., p. 5 sgg.), dopo aver definito l'opera d'arte come un oggetto

provvisto della intentio (talvolta anche inconscia nell'autore) di essere esperito esteticamente, e tale pertanto da caratterizzarsi prevalentemente per la forma, ne definisce il contenuto «come ciò che l'opera lascia trasparire ma non ostenta. E' cioè l'atteggiamento di fondo di un popolo, di un periodo, di una classe, una convinzione religiosa o filosofica: tutto questo inconsapevolmente qualificato da una personalità e condensato in un'opera». Abbiamo dunque da una parte la forma, dall'altra un contenuto sostanzialmente gnoseologico ed etico. Il Panofsky avverte tuttavia l'esigenza che tale contenuto sia qualificato da una personalità. Per parte mia – ed è quanto cercherò di chiarire nel corso di queste pagine – intenderei questa qualificazione come una sorta di distillazione di quel contenuto al filtro del sentimento (in senso distaccato e non pratico, come accennato alla nota 1) dell'artista. Questo distillato, e non i materiali che lo precedono e lo nutrono, è, secondo me, il contenuto in senso proprio dell'opera d'arte.

⁶ W. Krönig – Das Auferstehungsbild des Piero della Francesca, in: Das Münster, 4, 1951, p. 71 sgg. Cfr. anche K. Tolnay – La «Resurrezione di Cristo» di Piero della Francesca, in: Corvina, 26, 1955, (2), p. 99 sgg., il quale, pur dando un'interpretazione alquanto diversa (ma non opposta) – significato cosmico della Resurrezione, quasi celebrazione rituale del risveglio pasquale della natura – pone anch'egli l'accento sul carattere storico ed universale della figurazione.

⁷ La tendenza, in vari gradi e con maggiore o minore impegno perseguita, a far concorrere i risultati delle indagini iconologiche anche al chiarimento dei valori espressivi dell'opera d'arte è spesso presente anche nei ben noti studi di iconografia e di interpretazione di Millard Meiss.

⁸ H. Wölfflin – Die Kunst Albrecht Dürers, 6. Aufl., bearb. K. Gerstenberg, München 1943, p. 241 sgg. (1. Aufl. 1905).

⁹ E. Panofsky – The Life and Art of Albrecht Dürer, 4. ed., Princeton 1955 (1. ed. 1943), p. 151 sgg.

¹⁰ Non so se sia stato osservato che il rapporto compositivo fra il gruppo equestre di perfetto profilo, la frontalità della figura della Morte e la linea obliqua del suo ronzone pare suggerito, con tutta la diversità delle proporzioni, da un analogo aggruppamento di figure nella metà destra dell'incisione della «grande Ascesa al Calvario» (die grosse Kreuztragung) di Martin Schongauer.

¹¹ E. Steinmann – Die Sixtinische Kapelle, 1, München 1901, p. 225 sgg.

¹² R. Salvini – La Cappella Sistina in Vaticano, con un'appendice di E. Camasasca e una lettera artistica di C. L. Raghianti, Milano 1965, p. 26 sgg. L. D. Ettlinger – The Sistine Chapel before Michelangelo, Oxford 1965.

¹³ L. D. Ettlinger, 1965, p. 92. Cfr. anche R. Salvini, 1965, p. 62 sg.

¹⁴ H. Rupprich – Willibald Pirckheimer und die erste Reise Dürers nach Italien, Wien 1930, p. 77 sgg. Cfr. anche K. Gerstenberg nelle note da lui redatte in appendice alla 6. edizione del Dürer di H. Wölfflin, 1943, a nota 8, p. 384.

¹⁵ R. Salvini – Dürer: Incisioni scelte e annotate. Firenze 1964, nota alla tavola XII. Si riportano qui, per comodità del lettore, i distici inclusi nel taccuino di viaggio del Pirckheimer: »Stant pariter nudae, sed stat conversa duabus – Altera, quum duae nos bene conspiciunt. – Pinguntur nudae: communi velamine debet – Nullo infecta bonis gracia adesse viris. – Pinguntur nexae, quod mutua foedera iungunt – Et duret cunctis gracia temporibus. – Nosque duae spectant, sed versa est altera nobis – Gracia, quae simplex dupla redire solet«. La traduzione esatta è la seguente: »Si presentano [tutte] ugualmente nude, ma la seconda è rivolta verso le [altre] due, mentre due guardano verso di noi. Si dipingono nude: incontaminata da qualsiasi volgare velo deve infatti la Grazia assistere gli uomini dabbene. Si dipingono allacciate perché stringono patti reciproci e perché la grazia dura per tutti i tempi (o meglio, emendando et in ut: affinché la grazia duri per tutti i tempi; secondo l'altra interpretazione bisognerebbe correggere duret in durat). E due ci guardano, ma ci volge il tergo l'altra (o la seconda) Grazia, la quale, singola, suole tornare a noi raddoppiata«. E' chiarissimo che il Pirckheimer descrive (e fornisce in certo senso un'interpretazione iconologica!) una raffigurazione classica o rinascimentale (non è detto che si tratti di un dipinto: il verbo pingere può essere stato usato in senso generico) delle tre Grazie del tipo del ben noto gruppo statuario del Duomo di Siena, dove appunto due delle figure sono rappresentate frontalmente e guardano pertanto verso l'osservatore, mentre la terza

(che l'autore dei distici designa con altera, sia che intendesse semplicemente, e non proprio correttamente secondo il latino classico, »l'altra«, sia che correttamente intendesse »la seconda«, e infatti, occupando il centro del gruppo, è la seconda contando da sinistra o da destra) volge le spalle all'osservatore e la fronte alle due compagne: il significato di questa iconografia sta per il Pirckheimer in questo concetto: la grazia, che parte da noi una, torna a noi doppia, come dire che chi dispensa grazia riceve a sua volta grazia in doppia misura.

¹⁶ Sui limiti della validità del termine »Spätgotik« solitamente applicato all'arte tedesca del secolo XV cfr. R. Salvini – La Pittura Tedesca, Milano 1959, p. 51 sgg.

¹⁷ H. Wölfflin, 1943, p. 122.

¹⁸ Per una più distesa discussione di questi problemi cfr. i miei scritti, in: Michelangelo Artista Pensatore Scrittore, Novara 1965, vol. I, p. 200 sgg. e in: La Cappella Sistina, 1965, p. 72 sgg., 119.

¹⁹ E. Wind – Sante Pagnini and Michelangelo, in: Gazette des Beaux-Arts, 1944, II, p. 211; Typology in the Sistine Ceiling, in: Art Bulletin, 33, 1951, p. 41. F. Hartt – Lignum Vitae in medio Paradisi, in: Art Bulletin, 32, 1950, p. 115, p. 181.

²⁰ C. de Tolnay – Michelangelo, II, The Sistine Ceiling, Princeton 1945 e 1949; Werk und Weltbild des Michelangelo, Zürich 1949; Michelangelo Firenze 1951; voce Michelangelo, in: Enciclopedia Universale dell'Arte, 9, Venezia-Roma 1963.

Einige Bemerkungen zur Ikonographie der christlichen Kunst

von H. C. v. Haebler

Die Ikonographie der christlichen Kunst hat es mit Bildern zu tun, die zu verschiedenen Zeiten und für verschiedene Zwecke geschaffen wurden und deshalb, auch wenn sie dieselben Themen behandeln, nicht ohne weiteres vergleichbar sind.

Wir pflegen diese Bilder in der Reihenfolge der biblischen Geschichte zu ordnen und zu beschreiben. In dieser Reihenfolge finden wir sie ja auch oft im Schiff der Kirche dargestellt, gleichsam als lectio continua für das des Lesens unkundige Kirchenvolk. Das Bildprogramm lieferte aber nicht unmittelbar die Heilige Schrift, sondern der Gottesdienst. Deshalb sind die Bildwerke auch mehr als Illustrationen zur Bibel, nämlich Niederschlag der gottesdienstlichen Lesungen und Gebete. Als ein frühes Beispiel dafür seien die das Kanongebet *Supra quae* veranschaulichenden Bilder Abels, Abrahams und Melchisedeks in den ravenatischen Kirchen S. Vitale und S. Apollinare in Classe angeführt. Es wäre also sachgerechter, wenn man die Ikonographie der christlichen Kunst nicht nach der biblischen Geschichte, sondern nach den gottesdienstlichen Stücken gliedern und dann zwischen den Bildern unterscheiden würde,

die dem Ordinarium der Messe mit Credo und Kanon und den Proprien mit ihren Lesungen und mit dem Gedächtnis der Heiligen zugeordnet sind.

Die Bildwerke, mit denen wir es zu tun haben, sind aber auch Zeugnisse ihrer Zeit und der ihr eigenen Frömmigkeit, die in der Auswahl und Behandlung der Bildthemen zum Ausdruck kommt. Die Ikonographie muß also auch der Frage nachgehen, wann ein Thema in das Bildprogramm der Kirche aufgenommen wurde, wann es sich besonderer Beliebtheit erfreute und wann es wieder in Vergessenheit geriet oder durch neue Bilder verdrängt wurde. Sie fragt ferner nach den Veränderungen, die ein Bild im Lauf der Zeit erfahren hat. Sie fragt, kurz gesagt, nach der Bildgeschichte.

Damit sagen wir nichts Neues. Aber die übliche Methode und Systematik der Ikonographie, die vom einzelnen Bildthema ausgeht, läßt diese Zusammenhänge oft nicht deutlich genug hervortreten. Deshalb soll hier an Hand einiger Beispiele gezeigt werden, wie man andere Wege beschreiten kann. Wir wollen 1. vom Kirchenraum ausgehend,