

Destra e sinistra nello spazio iconico tra iconografia cristiana e antropologia¹

Sigrid Weigel

Il significato simbolico della destra e della sinistra viene solitamente ricondotto all'iconografia cristiana incentrata sulla figura della *dextera*, la mano destra di Dio che simboleggia la potenza, la protezione e l'amore divini. Se Cristo viene inteso come la sua personificazione, allora il corrispondente simbolismo dei lati si estende all'intera cristologia (esemplari, a questo proposito, le raffigurazioni della Crocifissione), nonché alla letteratura dei Padri della Chiesa e al connesso ordinamento morale fondato sulle coppie oppostive buono/cattivo, vizi/virtù, strada sinistra (perdizione)/strada destra (salvezza), *ecclesia/synagoga* ecc.

«È intorno al 1200 che la dottrina teologica relativa alla destra e alla sinistra viene trasposta nelle immagini e nelle forme dell'arte in quanto testimonianza dello spirito dell'epoca. Paradigmatica, per il modo in cui illustra i significati in questione, la Crocifissione dello *Hortus Deliciarum* di Herrad von Landsberg (1175 circa). La croce forma l'asse di simmetria e le figure posizionate alla sua destra e alla sua sinistra si contrappongono quindi come tipo e antitipo: Vecchio Testamento/Nuovo Testamento, prefigurazione/compimento, *synagoga/ecclesia*» (Deitmaring [1969]: 291).

Nel descrivere questa iconografia cristiana non si corre il rischio di confusione, dal momento che la prospettiva corretta è sempre istituita dal suo essere incentrata sulla figura di Dio o di Cristo. Quando per esempio si dice che Maria sta a destra, si intende

¹ [Traduzione di Pietro Conte. Il testo che qui si presenta è tratto da un saggio più ampio (Weigel 2001), poi ripubblicato – con modifiche – in Weigel (2004): 196-232. Le pagine tradotte corrispondono ai paragrafi «Universalisierung und Normierung. Die Methoden von Symboldeutung und Anthropologie» e «Richtungswechsel auf dem Schauplatz der Verkündigungsszene» (Weigel 2004: 215-225). Il titolo in italiano è stato appositamente modificato su indicazione dell'Autrice. N.d.T.]

sempre «a destra di Cristo». La storia dell'arte e la descrizione delle immagini si atten-
gono a questa logica che prende le mosse dalla figura rappresentata non quando si
tratta di motivi cristiani, ma anche in tutti quei casi in cui sono singole figure o corpi a
dominare l'immagine, di modo che il discorso verte sulla destra e sulla sinistra «rispetto
a lui (o a lei)» – mentre lo spazio iconico retrocede letteralmente sullo sfondo. [...]

La faccenda si complica quando entra in gioco lo spazio, cioè quando lo spazio iconico
guadagna un proprio significato e la raffigurazione non è determinata da una figura o da
un corpo centrali. Ciò vale tanto per lo spazio iconico architettonico quanto per quello
narrativo. Per lungo tempo, nel costruire le chiese cristiane, furono date per scontate
due cose: l'orientamento verso Oriente e l'ordinamento laterale, con il lato sinistro e
settentrionale riservato alle donne e alla lettura dei Vangeli e il lato destro e meridionale
riservato agli uomini e alla lettura delle Epistole. Dalla visuale del sacerdote che si rivolge
ai fedeli, però, i lati si invertono, di modo che «l'ordinamento che domina nello spazio
dell'altare si trova contrapposto a quello della navata» (Deitmaring [1969]: 291), ed è
quindi necessario esplicitare di volta in volta quale sia il punto di vista adottato. Lo
stesso dicasi per lo spazio iconico delle raffigurazioni narrative o sceniche, strutturate
secondo una chiara simmetria (o ripartizione) laterale: soltanto una chiara convenzione
può regolare l'uso linguistico senza che si ingenerino fraintendimenti – a maggior ragio-
ne nei casi in cui è la stessa drammaturgia iconografica ad aver invertito i lati. L'esempio
più lampante ce lo offre la storia delle raffigurazioni dell'Annunciazione.

Nella sua monografia dedicata a questo motivo, Julia Liebrich ha inserito un excursus
su «Destra e sinistra» in cui sostiene che fino al VI secolo, nelle raffigurazioni italiane a
noi note, Maria è raffigurata a sinistra secondo il punto di vista di chi osserva, contra-
riamente alla scena che ci è familiare: «Possiamo assumere che le raffigurazioni dei
primi secoli si ispirino a modelli ebraico-arabi, e solo gradualmente si conformino alla
modalità di lettura – tanto dei testi quanto delle immagini – europea, che procede da
sinistra verso destra. Quella del saluto e dell'annunciazione di Gabriele è un'azione
rivolta al futuro, e deve quindi svolgersi da sinistra verso destra; Maria, fine dell'azione,
deve sedere sulla destra» (Liebrich [1997]: 68).

L'inversione laterale nella scena dell'Annunciazione può essere esemplificata dal con-
trasto tra il rilievo del cosiddetto sarcofago Pignatta a Ravenna riprodotto da Liebrich,
con l'angelo posizionato sulla destra (fig. 1), e due dei più famosi dipinti del Quattrocen-
to italiano, che hanno dato un contributo decisivo alla codificazione dell'iconografia
dell'Annunciazione: l'affresco di Beato Angelico nella chiesa di San Domenico a Cortona
(fig. 2) e il quadro di Filippo Lippi nella basilica di San Lorenzo a Firenze (fig. 3).

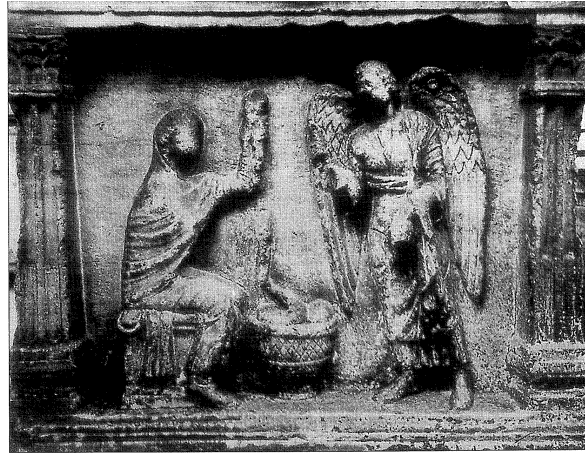


Fig. 1

Rilievo del sarcofago Pignatta, Ravenna, Museo Braccioforte



Fig. 2

Beato Angelico, *Annunciazione*,
1430 ca., Cortona, San Domenico



Fig. 3

Filippo Lippi, *Annunciazione Martelli*,
1440 ca., Firenze, San Lorenzo.

La tesi di Liebrich, che sottintende una visione univoca e unidirezionale dello sviluppo storico, inizia però a vacillare non appena si prendano in esame numerosi esempi – storicamente senz'altro più recenti – tratti principalmente dall'arte tedesca e olandese, come l'Annunciazione dipinta da Grünewald sul pannello sinistro dell'Altare di Isenheim (1512-1515), in cui l'angelo entra nello spazio iconico da destra (fig. 4).



Fig. 4

Mathias Gruenewald, *Annunciazione*, Altare di Isenheim, 1512-1515,
Colmar, Musée d'Unterlinden

Più che sfruttare questo fatto per elaborare una contotesi, però, ci interessa mostrare la problematicità di tutto il discorso, in cui l'argomento piuttosto comune della direzione della lettura viene applicato alla combinazione di logica narrativa e simbolismo (o valenza) dei due lati nella sfera delle immagini.

Tutta la difficoltà relativa alla direzione iconica emerge soltanto quando si comprende che la contemplazione delle immagini non è affatto organizzata in maniera analoga alla lettura di un testo scritto, e non è quindi descrivibile secondo il modello della direzione della lettura, culturalmente codificata. Un rapporto – tutto da approfondire – tra la narrazione iconica (e in particolare la direzione dell'azione) e il significato rappresentativo (e nello specifico la valenza simbolica) dei lati emerge solo col venir meno dell'orientamento incentrato sulla figura di Dio, visibile o immaginaria che sia. E questo momento viene spesso posto in relazione con il passaggio da una disposizione architettonico-spaziale della scena (cioè dall'integrazione della scena iconica nello spazio culturale o sacrale) alla raffigurazione iconica (cioè alla narrazione in quanto immagine) – detto

in altri termini, con il passaggio della storia iconica dal culto all'arte.

In un saggio dedicato al «Saluto dell'Angelo» di Veit Stoß (1517), nella chiesa di San Lorenzo di Norimberga (fig. 5), Heinz Stafski segue un'argomentazione che ricorda quella di Liebrich, combinando simbolismo dei lati e referenza architettonica della raffigurazione. Stafski definisce l'opera «Annunciazione da sinistra» e la considera un'eccezione all'interno della produzione di Stoß, perché in questo caso «l'arcangelo si accosta alla Vergine da sinistra (dal punto di vista dello spettatore)», mentre «tutte le Annunciazioni eseguite a intaglio dallo stesso maestro» presenterebbero una disposizione opposta (Stafski [1985]: 65). La posizione dell'angelo alla destra di Dio si spiega tenendo conto che egli è il Suo «portavoce» e incarna «la Sua autorità davanti alla Vergine»; rispetto a lui, Maria è secondaria (Stafski [1985]: 72). Un'altra linea argomentativa seguita da Stafski riconduce la drammaturgia dell'«Annunciazione da sinistra» alla collocazione all'interno dello spazio della chiesa. In tutte le Annunciazioni sugli archi di trionfo, l'arcangelo sarebbe posizionato a sinistra: «Ecco trovata la fonte d'ispirazione dell'«Annunciazione da sinistra»» (Stafski [1985]: 84).



Fig. 5

Veit Stoß, *Saluto dell'angelo*, 1517-1518, Nürnberg, St. Lorenz

Anche se questa genealogia non è forse così univoca, l'esempio resta comunque interessante. Un'Annunciazione posta su un arco che funge da contrassegno architettonico dell'ingresso al coro è collocata esattamente al confine che separa il significato simbolico della navata laterale nello spazio della chiesa dallo spazio sacrale del coro, orientato all'ordinamento divino: dal punto di vista del coro l'angelo si trova *dextera*, mentre dal punto di vista dei fedeli a sinistra nell'immagine. Anche il «Saluto dell'Angelo» di Veit Stoß, scultura lignea liberamente sospesa nello spazio in cui la scena di Maria e Gabriele è incorniciata da una corona di rose che culmina, in alto al centro, nella figura di Dio, si trova al punto di equilibrio tra due direzioni dello sguardo: da dietro, analogamente all'ordinamento della *dextera* divina, si osserva la coppia e si vede l'angelo sulla destra; da davanti, invece, ci si trova in quella posizione che la letteratura specialistica definisce «sguardo dello spettatore». Il concetto di «spettatore», quindi, presuppone già il passaggio dal culto all'immagine, dalla partecipazione all'avvenimento religioso alla ricezione della sua narrazione.

Nella concorrenza tra i modelli esplicativi della logica narrativa e la simbolica dei lati di destra e sinistra nell'immagine cristiana ritorna l'inversione di questo passaggio – tra il culto e l'immagine in quanto medium – nel discorso storico-artistico: se l'interpretazione teologico-simbolica prende univocamente spunto dalla valenza gerarchica dei lati in dipendenza dal centro divino, allora la descrizione deve seguire questo orientamento. Allo sguardo dello studioso, disposto sempre davanti all'immagine, all'esterno dello spazio iconico – e della provenienza cultuale dell'immagine (cfr. Belting [1990]) – si richiede quindi un'inversione dei lati, se non vuole seguire la direzione dello spazio iconico e argomentare a partire dall'evento raffigurato. L'espressione «a destra nell'immagine» già presuppone questa inversione. [...] La considerazione scientifica dell'arte nasce con la secolarizzazione dello sguardo.

Nell'interpretazione narrativa, che concepisce lo spazio iconico come spazio narrativo di un avvenimento raffigurato, il simbolismo teologico perde invece terreno a favore della prospettiva. Per fare un ultimo esempio di Annunciazione, prendiamo l'*Annunciazione con Sant'Emidio* di Carlo Crivelli (1486). In questo dipinto il pittore porta avanti un gioco sottile con l'esigenza – dovuta all'adozione della prospettiva centrale – di una raffigurazione perfetta e immaginaria dello spazio. La dimensione spaziale della profondità guadagna terreno rispetto alla rilevanza del simbolismo dei lati esattamente come l'angelo dell'Annunciazione, in quanto mediatore, pare messo ai margini dal messaggio divino immediatamente trasmesso dal raggio che, passando attraverso i muri, si dirige

sul corpo di Maria (fig. 6)². Nello spazio dell'Annunciazione raffigurato in prospettiva centrale, il messaggero non è più posizionato alla *dextera*, ma è invece letteralmente subordinato al raggio divino. Diversamente da questa riflessione sull'iconografia della prospettiva centrale come derivata da una disposizione cristiana dei personaggi, la descrizione panofskyana della prospettiva centrale in termini di forma simbolica prende le mosse dalla convinzione che in essa «lo spazio psico-fisiologico» si trasformi «in quello matematico».



Fig. 6

Carlo Crivelli, *Annunciazione con Sant'Emidio*, 1486, London, National Gallery

Panofsky sostiene che la prospettiva centrale neghi «la differenza tra davanti e dietro, tra destra e sinistra, tra il corpo e il medium interposto (“spazio libero”), per risolvere tutte le parti e i contenuti dello spazio in un unico *quantum continuum*» e livellare la

² Arasse (2003) ha recentemente sostenuto che lo sproorzionato cetriolo che oltrepassa la cornice dell'immagine debba essere considerato come un dettaglio che spezza letteralmente l'ermetismo della prospettiva centrale, palesandone così la chimerica pretesa di una perfetta raffigurazione spaziale.

differenza tra «immagine visiva» e «immagine retinica» (Panofsky [1927]: 14). Questa tesi, però, vale soltanto per la tecnica raffigurativa, mentre la tecnica culturale della descrizione dell'immagine deve riconvertire le cose rese omogenee dall'immagine matematica nella loro direzionalità motoria, in ossequio al dettato albertiano relativo all'immagine della prospettiva centrale secondo cui «qualunque cosa si muove da luogo può fare sette vie: in su, uno; in giù, l'altro; in destra, il terzo; in sinistra, il quarto; colà lunge movendosi di qui, o di là venendo in qua; il settimo, andando attorno» (Alberti [1435]: § 43). La descrizione di immagini in prospettiva centrale deve fare i conti con una duplice traduzione: la traduzione dello spazio psicofisiologico in quello matematico e la traduzione dello spazio iconico in un immaginario spazio dell'azione. E nel corso delle due traduzioni può subentrare un'inversione dei lati.

Le spiegazioni antropologiche relative al paradigma destra-sinistra si situano invece sempre al di qua di tali traduzioni, in un modello direzionale regolato da norme univoche. Nel saggio che ha dedicato a questi temi, *Destra e sinistra nell'immagine*, Wölfflin ha interpretato la direzione delle raffigurazioni iconiche come problema della composizione e del valore della sua «atmosfera», della sua «tonalità affettiva» (Wölfflin [1928]: 181, 183), cercando di dar solido fondamento a queste categorie – comprensibili solo attraverso la composizione – tramite il ricorso a esempi in cui un'inversione dei lati implica la dissoluzione del ritmo iconico: è il caso della *Madonna Sistina* di Raffaello o dell'incisione di Rembrandt intitolata *I tre alberi* (1643; fig. 7). Wölfflin prende le mosse dall'idea per cui «possiamo parlare, in generale, di diagonali ascendenti e discendenti. Il movimento da sinistra a destra viene avvertito come ascendente, quello da sinistra a destra come discendente» (Wölfflin [1928]: 180); e ancora una volta si sfrutta l'argomento della direzione della lettura. L'ipotesi di una corrispondenza tra raffigurazioni artistiche e «movimento oggettivo (soldati in marcia, cavalli al galoppo) da sinistra a destra» (Wölfflin [1928]: 181) viene però relativizzata dalla tesi del «valore atmosferico», secondo cui, nell'immagine, al lato destro e a quello sinistro spettano semplicemente valori diversi. Nel caso dei *Tre alberi* di Rembrandt, per esempio, quello destro viene descritto come il lato dell'«attività». Collocato sulla destra dell'immagine, il gruppo di alberi conferirebbe «all'insieme un accento energetico che va significativamente perduto nel rovesciamento» (Wölfflin [1928]: 181).



Fig. 7

Rembrandt, *I tre alberi*, 1643, London, British Museum

Alla tesi avanzata da Wölfflin in relazione al valore atmosferico – tesi che presuppone l'esistenza di universali affettivi nella considerazione dell'immagine – hanno fatto seguito soprattutto le indagini che si rifanno alla psicologia della percezione e cercano di dimostrare la validità delle sue intuizioni per via sperimentale. Tali studi hanno via via messo insieme tutta una serie di esempi e una fenomenologia di considerazioni sull'immagine specularmente rovesciata, nonché tutto un registro di valori affettivi a esse ascrivibili. Si chiamano in causa spiegazioni che fanno riferimento alla medicina, alla fisica o alla cultura, si fa ricorso al senso dell'equilibrio, all'emisfero cerebrale destro e a quello sinistro, e si mettono sul piatto della bilancia le esternazioni di piacere o dispiacere comunicate durante gli esperimenti incentrati sull'osservazione di raffigurazioni speculari³. A conti fatti, però, tutte queste riflessioni finiscono per assumere l'esistenza di universali antropologici che sottendono un senso dello spazio e dell'orientamento «dell'uomo» organizzato in modo binario: l'attuale canone degli spazi iconici prodotti tramite media e delle considerazioni sull'immagine culturalmente codificate e convenzionalizzate sarebbe quello giusto, mentre le immagini organizzate in senso speculare sarebbero disturbanti, invertite o addirittura anormali.

³ A tal proposito si vedano soprattutto Arnheim (1954) ed Ennenbach (1996), in cui l'autore sfrutta gli argomenti della psicologia della percezione e riconduce la coscienza della lateralità e della spazialità a un miscuglio di «disuguaglianza presente sin dalla nascita (manualità)» e «influsso dell'educazione».

Bibliografia

- Alberti, L.B., 1435: *De Pictura*, a cura di L. Bertolini, Polistampa, Firenze, 2011.
- Arasse, D., 2003: *Gott im Detail. Über einige italienische Verkündigungsszenen*, in W. Schäffner, S. Weigel, T. Macho (a cura di), «*Der liebe Gott steckt im Detail*». *Mikrostrukturen des Wissens*, Fink, München, 2003, pp. 73-90.
- Arnheim, R., 1954: *Arte e percezione visiva*, a cura di G. Dorfles, Feltrinelli, Milano, 1994.
- Belting, H., 1990: *Il culto delle immagini. Storia dell'icona dall'età imperiale al tardo Medioevo*, trad. it. di B. Maj, Carocci, Roma, 2001.
- Deitmaring, U., 1969: *Die Bedeutung von Rechts und Links in theologischen und literarischen Texten bis um 1200*, "Zeitschrift für Deutsches Altertum und Deutsche Literatur", 98, 4, pp. 265-292.
- Ennenbach, W., 1996: *Über das Rechts und Links im Bilde*, "Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft", 4, 1, pp. 5-57.
- Liebrich, J., 1997: *Die Verkündigung an Maria. Die Ikonographie der italienischen Darstellungen von den Anfängen bis 1500*, Böhlau, Köln.
- Panofsky, E., 1927: *La prospettiva come forma simbolica*, trad. it. di E. Filippini, con uno scritto di M. Dalai Emiliani, Abscondita, Milano, 2007.
- Stafski, H., 1985: *Das Thema der Verkündigung im Werk des Veit Stoß. Die «Verkündigung von links»*, "Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft", 34, 1-4 (1985), pp. 70-97.
- Weigel, S., 2001: *Die Richtung des Bildes. Zum Links-Rechts von Bilderzahlungen und Bildbeschreibungen in kultur- und mediengeschichtlicher Perspektive*, "Zeitschrift für Kunstgeschichte", 64, 4, pp. 449-474.
- Weigel, S., 2004: *Literatur als Voraussetzung der Kulturgeschichte. Schauplätze von Shakespeare bis Benjamin*, Fink, München.
- Wölfflin, H., 1928: *Destra e sinistra nell'immagine*, trad. it. di P. Conte, in A. Pinotti, *Il rovescio dell'immagine. Destra e sinistra nell'arte*, Tre Lune, Mantova, 2010, pp. 179-185.