

Come interpretare i gesti della Vergine Maria nelle scene dell'*Annunciazione*

L'*Annunciazione* alla Vergine Maria è uno dei soggetti più rappresentati nella storia dell'arte europea. Esso fece la sua comparsa in età tardo-romana, si diffuse velocemente e a macchia d'olio nel corso del Medioevo e in età moderna, fino a quando, a partire dal XVIII secolo, la richiesta di dipinti e sculture con questo soggetto cominciò a rarefarsi, fino quasi ad esaurirsi¹. La bibliografia storico-artistica vanta molte analisi di singole *Annunciazioni* di questo o quell'artista, ma manca ancora, a mio giudizio, un saggio che prenda in esame le opere dal punto di vista degli autori: sia in grado, cioè, di analizzare e spiegare quali siano le modalità adottate dagli artisti per dar forma alle proprie idee sull'episodio che andavano rappresentando. Un effetto di tale mancanza è che oggi regna una certa confusione su come vadano interpretati i vari gesti e comportamenti assunti dalla Vergine annunciata nelle scene che rappresentano tale evento. Confusione che nella maggior parte dei casi, a mio avviso, dipende da fraintendimenti e imprecisioni nell'interpretarne i gesti².

Per rimediare a questa carenza, sono partita dalla constatazione che il punto di partenza per rappresentare la Vergine 'piena di grazia' è stato, quasi sempre, il testo del Vangelo di san Luca, ovvero l'unica fonte che ci offra un minuzioso resoconto dell'evento. Un racconto dettagliato, che ci fa capire come la visita dell'arcangelo Gabriele abbia avuto un suo svolgimento, nel corso del quale la

Vergine è stata esposta a diverse emozioni e a forti turbamenti. Di qui, la creazione di posture e gesti più o meno fissi, per raffigurare la Vergine nei diversi momenti da cui è composto il tema iconografico dell'*Annunciazione*.

Prima di esaminare una selezione di opere esemplificative dei differenti modi d'interpretare le reazioni della protagonista dell'episodio tramite i gesti³, conviene quindi riportare qui per esteso il testo del Vangelo di san Luca (I, 26-38):

Fu mandato da Dio l'angelo Gabriele in una città della Galilea di nome, Nazareth, a una vergine fidanzata a un uomo che aveva nome Giuseppe, della casa di Davide, e il nome della vergine era Maria. Entrato da lei, disse: «Ti saluto, o piena di grazia, il Signore è con te, benedetta tu fra le donne». Ma essa a queste parole rimase turbata e si chiedeva che senso avesse un tale saluto. L'angelo le disse: «Non temere, Maria, perché hai trovato grazia presso Dio. Ed ecco concepirai e partorirai un figlio, che chiamerai Gesù. Egli sarà grande e sarà chiamato Figlio dell'Altissimo. Il Signore Iddio gli darà il trono di Davide suo padre e regnerà sulla casa di Giacobbe in eterno e il suo regno non avrà fine». Maria però disse all'angelo: «Come avverrà ciò, poiché non conosco uomo?». Rispondendo l'angelo le disse: «Lo Spirito Santo scenderà sopra di te, e la potenza dell'Altissimo stenderà su te la sua ombra, perciò il santo che nascerà da te sarà chiamato Figlio di Dio. Vedi: anche Elisabetta, tua parente, nella sua vecchiaia ha concepito un figlio e questo è il sesto mese per lei, che tutti dicevano sterile: nulla è impossibile a Dio».

Allora Maria disse: «Ecco la serva del Signore, si faccia di me secondo la tua parola». E l'angelo si partì da lei.

Il testo è formale e non lascia spazio a lunghe meditazioni o a molte discussioni tra i due personaggi. Un paio di spiegazioni da parte dell'arcangelo: giusto lo stretto necessario per convincere la giovane donna. Un dialogo che si svolge in un tempo davvero breve, considerando la gravità e la drammaticità della situazione, e che sembra procedere in veloci sequenze da una fase all'altra. Fasi che si possono elencare come segue:

1. Gabriele appare.
2. Maria se ne accorge e Gabriele la saluta.
3. Maria rimane 'turbata'.
4. Gabriele spiega il suo incarico.
5. Maria è scettica e domanda come sia possibile concepire un figlio essendo vergine.
6. Gabriele spiega come lei diventerà incinta.
7. Maria accetta, la colomba parte per la terra e l'arcangelo se ne torna in cielo⁴.

Proprio questa caratteristica – che l'incontro tra i due personaggi si lascia suddividere in vari momenti in successione, i quali, ognuno per conto proprio, provocano nuove reazioni nell'animo di Maria – non può non aver attirato l'interesse e stuzzicato la fantasia degli artisti e naturalmente anche dei religiosi e dei laici che commissionarono le *Annunciazioni*. Si tenga presente, inoltre, che solo una volta il testo di san Luca nomina la reazione della Vergine («a queste parole rimase turbata»), altra causa in grado di mettere in moto la fantasia, orientando la scelta della fase e dello stato d'animo rappresentati nell'opera.

Prendendo spunto da questa lista dei diversi momenti dell'incontro fatale tra l'Arcangelo e Maria per scegliere le nostre illustrazioni, cominciamo con un raro esempio della rappresentazione che, a mio parere, dovrebbe illustrare la primissima fase. Ovvero, più precisamente, quell'attimo in cui l'angelo è arrivato, ma Maria non si è ancora accorta della sua presenza. Il dipinto, che si trova nell'Ashmolean Museum of Art di Oxford, è attribuito a Paolo Uccello ed è databile intorno al 1425 (fig. 1). Già nell'iconografia e nella composizione la tavola è insolita, in quanto non descrive solo l'Annunciazione, ma include due altre scene, le quali – secondo l'immaginazione dell'autore o di chi ha commissionato l'opera – l'avrebbero preceduta. In alto, infatti, compare in cielo Dio Padre mentre incarica l'arcangelo, inginocchiato ai suoi piedi, di andare sulla Terra ad annunciare alla vergine Maria la propria volontà. Dietro al messaggero celeste, che riceve da Dio una ghirlanda sul capo e un ramo di gigli, schiere di angeli suonano diversi strumenti. Più sotto è rappresen-



1. Paolo Uccello, *Annunciazione*, ca. 1425, tavola, Oxford, Ashmolean Museum.

tato Gabriele in volo verso Nazareth e, in basso, ecco infine la scena principale con l'annuncio a Maria, che occupa la maggior parte della tavola⁵. Di solito tale scena è stata interpretata come la rappresentazione del momento in cui l'arcangelo si presenta alla Vergine che, accorgendosi di lui, sospende la sua lettura. Ma è un'interpretazione che non mi convince, perché Maria non sta guardando l'arcangelo: ha la testa inclinata in avanti e il suo sguardo meditabondo è indirizzato verso il pavimento. In effetti, non appare 'turbata', ma semplicemente immersa nei propri pensieri. In un certo senso, il suo atteggiamento potrebbe far pensare alla fase numero 5, ovvero a quel passo di tempo in cui Maria sta riflettendo sulle parole di Gabriele a proposito di una maternità senza aver conosciuto un uomo. Tuttavia, questa interpretazione è da respingere perché – com'è già stato osservato – la veste dell'arcangelo è gonfiata e in movimento, segno che egli è atterrato proprio in quell'istante ed ha appena alzato la destra, divaricando le dita in segno di saluto, prima ancora di aver aperto bocca. Anche lui, del resto, guarda a terra, come per raccogliersi e riflettere su come meglio cominciare a spiegare la sua missione alla fanciulla. I pensieri di Maria, quindi, possono solo

girare intorno alle parole che ha letto nel libricino ancora aperto di Sacre Scritture, che tiene tra le mani in grembo. Il suo atteggiamento, infatti, corrisponde precisamente a quello di una persona che, durante la lettura, è arrivata a un punto del testo che richiede delle riflessioni: interrompe la lettura e sposta lo sguardo altrove per meditare su quanto ha letto.

Si può sospettare che Paolo Uccello abbia avuto l'intenzione di insinuare che il libro di Maria contenga un testo sulle profezie bibliche sull'incarnazione⁶. Se si accetta questa teoria, le due scene superiori della composizione acquisterebbero una loro ragion d'essere. Detto con altre parole, esse scaturirebbero dall'immaginazione che la lettura del libro ha suscitato nella devota fanciulla. Con tale interpretazione sono poste le premesse per l'ulteriore e immediato svolgimento drammatico dell'evento, quando cioè Maria si renderà conto della presenza di Gabriele e sarà messa a conoscenza del messaggio divino che è venuto a portarle. Davanti a questo curioso dipinto, infatti, viene da chiedersi se non sia il caso di intitolarlo *La quiete prima della tempesta*.

D'altronde è proprio questa, in buona sostanza, l'atmosfera che caratterizza tutte le composizioni

di età tardomedievale e rinascimentale in cui Maria, all'arrivo di Gabriele, appare sprofondata nella lettura. In parecchi di questi casi è evidente che gli artisti hanno voluto intenzionalmente precisare che la donna non si è ancora accorta della venuta dell'arcangelo. Fra i tanti esempi, non si può non fare riferimento alla ben nota scena centrale del *Trittico di Mérode* di Robert Campin, in cui regna un'atmosfera silente e intima e l'arcangelo, appena arrivato, sembra quasi esitare a disturbare la dolce donna completamente immersa nella lettura. Ma il disturbo è necessario, e la Vergine, inevitabilmente, 'si turba'. Il testo di san Luca fa capire che il turbamento è motivato dalle prime parole dell'angelo. Ma in realtà esiste anche un'altra causa: lo *shock* che Maria subisce, trovandosi all'improvviso di fronte a un essere sconosciuto che ha fatto irruzione in casa sua; ed è uno sgomento che nasce indipendentemente da come il visitatore si è presentato: impetuosamente e con movenze molto animate, o più dolcemente, con deferenza e sottomissione.

Anche se alcuni esegeti hanno sostenuto che Maria era solita vedere gli angeli e che dunque non si sarebbe spaventata nel vedere apparire nientemeno che l'arcangelo Gabriele, parecchi artisti,

2. Sandro Botticelli, *Annunciazione di Cestello*, ca. 1490, tavola, Firenze, Gallerie degli Uffizi.





3. Filippo Lippi, *Annunciazione Martelli*, ca. 1440, tavola, Firenze, chiesa di San Lorenzo.

per drammatizzare al massimo la scena, hanno scelto di visualizzare quell'attimo di turbamento che la coglie prima di riconoscere il messaggero celeste e prima che egli cominci a parlare. Ritengo che così vada interpretata l'indimenticabile *Annunciazione di Cestello* di Sandro Botticelli, agli Uffizi (fig. 2), con quella Vergine dal volto affilato, aristocratico e con gli occhi semichiusi, snodata

4. Giotto, *Annunciazione*, tavola, scomparto centrale del *Polittico di Santa Reparata*, ca. 1310, Firenze, Galleria dell'Accademia.



in una posa quasi impossibile, le cui mani, con movenze elegantissime, esprimono l'incertezza tra l'accettazione e il rifiuto di quell'affascinante messaggero inginocchiato.

Ma ce ne sono diverse versioni altrettanto emozionanti di altri pittori, tra le quali, per esempio, quella di Filippo Lippi nella Cappella Martelli in san Lorenzo a Firenze (fig. 3), più antica di mezzo secolo, con una Vergine le cui movenze del corpo, delle braccia e delle mani sono più calme ed equilibrate. Va inoltre ricordato quello che fu il prototipo per i maestri fiorentini, l'*Annunciazione* di Giotto nel *Polittico di Santa Reparata*, che risale a oltre cento anni prima (fig. 4). In essa, la padrona di casa si ritrae, ma solo un poco, salutando l'angelo con una mano, mentre nell'altra tiene il libro, quasi a testimoniare di aver già aver capito tutto fin da quel primo momento.

Sono soprattutto i pittori fiorentini a prediligere il tipo d'interpretazione della Vergine 'turbata', ma una simile raffigurazione dell'evento trova accoglienza anche fuori Firenze. Si muove infatti nella scia del prototipo di Giotto anche la celebre *Annunciazione* che occupa la tavola centrale del pittore senese Simone Martini conservata agli Uffizi, nonostante la figura di Maria si allontani parecchio dal modello giottesco (fig. 5). Simone ha scelto di abbandonare la tradizionale postura in piedi della donna, ma di conservare l'atteggiamento del torso indietreggiante, che esprime l'istinto di proteggersi da quel personaggio invadente che si è introdotto nella sua intimità. Si tratta di una piccola ma incisiva invenzione di grande effetto, tanto da essere imitata da molti altri artisti: Maria che sembra volersi nascondere sotto i panni e con mano leggera stringe la chiusura della cappa sul collo. Ricordiamo qui anche la versione parallela che compare nel Trittico dell'*Annunciazione* attribuito al maestro ligure Carlo Braccresco, databile ca. 1490-1500 e conservato al Louvre (fig. 6). Maria vi è raffigurata nel momento in cui si accorge del messaggero divino che sta scendendo in volo dal cielo e la saluta con una mano alzata. Maria, sbalordita e in forte squilibrio, si aggrappa alla colonna vicina e anche lei alza una mano, ma il suo non è un saluto, bensì un segno della sua immediata reazione di ripulsa. Braccresco non è il solo pittore che si è servito dell'idea di rappresentare Maria che si appoggia a una colonna per mostrare il suo 'turbamento'; un'idea che molto probabilmente è da mettere in relazione con la colonna centrale che in molte composizioni antiche separava la scena e i due protagonisti.

Questa interessante soluzione dal punto di vista iconografico, adottata anche in molte altre *Annunciazioni* tra Quattro e Cinquecento, non



5. Simone Martini, *Annunciazione*, 1333, tavola, Firenze, Gallerie degli Uffizi.



6. Carlo Braccresco, *Annunciazione*, ca. 1490-1500, tavola, scomparto centrale di un *Trittico dell'Annunciazione*, Parigi, Musée du Louvre.

sembra aver creato particolari problemi interpretativi, perché gli artisti, oltre ad aver scelto gesti delle braccia e delle mani eloquenti, sono ricorsi anche al linguaggio espressivo del corpo: è proprio in queste scene di 'turbamento', infatti, che si riscontra il più intenso uso del linguaggio dell'intero corpo nell'immagine della Vergine. Di solito, invece, gli artisti si sono serviti quasi esclusivamente dei gesti di braccia e mani per esprimere lo stato d'animo di Maria. Una scelta che introduce inevitabilmente problemi d'interpretazione, perché certi gesti non si usano più, oppure oggi hanno altri significati, o si usano solo in specifiche occasioni tra persone che frequentano cerchie più o meno ristrette.

Per stabilire il significato del linguaggio gestuale della figura di Maria nelle raffigurazioni medievali e rinascimentali dell'Annunciazione conviene pertanto risalire alle primissime opere europee che mostrano tale soggetto e che si trovano in alcune catacombe romane⁷. Qui ci s'imbatte nella nota figura dell'orante, raffigurato in piedi, immobile, con le braccia alzate e allargate e con le palme delle mani rivolte verso l'alto. La posa era già conosciuta nel mondo pagano come atteggiamento di preghiera, o meglio, di richiesta

di un intervento divino. E con lo stesso significato entra nell'iconografia cristiana⁸. La trasmissione del gesto dell'orante dall'arte pagana all'iconografia cristiana è importante, prima di tutto perché entra in uso nelle rappresentazioni di alcuni personaggi biblici e della madre di Gesù, soprattutto nelle chiese d'Oriente; ma anche perché è da quel modello che si sviluppano nuove pose delle braccia e delle mani per indicare che una persona sta pregando. E sono proprio queste pose che incontriamo spesso nelle rappresentazioni di Maria nelle immagini dell'Annunciazione. Una variante dell'orante mostra la figura con le braccia non più alzate in aria, ma piegate e con le mani – sempre aperte – davanti al busto o allargate ai lati. Si tratta di un gesto che mantiene il significato di preghiera e non di un gesto di ripulsa, come molte volte è stato interpretato.

La Vergine Maria può essere mostrata in questo modo soprattutto in due fasi dell'Annunciazione: nel momento in cui il visitatore celeste le si presenta dinanzi, oppure quando mostra di aver accettato il messaggio del Signore. Per quanto riguarda il primo momento, l'idea non è tanto quella di una donna turbata, ma di una donna disorientata che si rifugia nella preghiera. Spesso la

figura esprime calma, perfino sagacia (fig. 7). Non è una donna qualsiasi che si abbandona passivamente all'implorazione, ma un personaggio che si sforza di capire cosa sta succedendo e, di conseguenza, come debba comportarsi. È una posa generata per durare un certo lasso di tempo, quindi contrasta con l'atteggiamento sopra menzionato, in cui la Vergine, in un primo momento, si ritira bruscamente dall'invasore, per poi recuperare ben presto il dominio di sé.

A questo punto occorre fare una puntata nel Cinquecento, un secolo in cui i pittori avevano

7. Ignoto pittore (Germana meridionale?), *Annunciazione*, tavola, ca. 1480, Bologna, Pinacoteca Nazionale.



un approccio meno rispettoso della tradizione rispetto all'iconografia delle immagini che trattavano il tema dell'Annunciazione. Intorno al 1530-1535 Lorenzo Lotto dipinse l'*Annunciazione* di Recanati (fig. 8), che rappresenta la prima fase dell'incontro nella casa di Maria. Ciò emerge da vari particolari: i capelli e il vestito di Gabriele mossi dalla velocità con la quale il messaggero celeste è arrivato; il comportamento del gatto che, spaventato, sta scappando via. In alto appare stranamente il Padreterno che, secondo l'iconografia tradizionale, non dovrebbe entrare in questa scena ma solo in quella finale, dopo che la protagonista ha pronunciato la frase *Fiat mihi secundum verbum tuum*. Un'altra singolare idea del maestro veneziano è quella di coinvolgere noi spettatori nell'evento tramite l'intenso sguardo con il quale la donna ci fissa. Tutto sommato l'*Annunciazione* di Recanati è un dipinto non facile da decifrare, come dimostra il fatto che spesso il suo significato è stato equivocato, proprio perché la postura della Vergine è stata male interpretata. È vero, infatti, che Maria si è inginocchiata e ha le mani aperte davanti al corpo, ma questo non significa – come hanno creduto molti studiosi – che tenti di proteggersi o di respingere il visitatore o che faccia appello a noi per farci capire la sua paura, la sua disperazione, la sua confusione. O, detto in altri termini, che Lotto volesse suggerire a chi guarda il dipinto di identificarsi in Maria (e di imitarne la virtù). Il gesto delle mani, come abbiamo spiegato, è una posa di preghiera, e ritengo che Lotto abbia voluto mostrare che la Vergine si è inginocchiata per supplicare il Signore di darle una spiegazione di questa visita inconsueta. In altre parole, l'invito dell'arcangelo, che con il gesto di una mano rinvia al Cielo come muto chiarimento della sua inaspettata presenza, ha indotto in Maria il desiderio di entrare in contatto diretto con il Divino. E la figura del Padre Eterno, con la sua energica gesticolazione, fa intendere che il desiderio della donna è stato esaudito⁹. Per quanto riguarda invece il tentativo di Maria di stabilire un contatto con noi mentre prega, ritengo che il devoto Lorenzo Lotto – e certamente anche chi ha ordinato il quadro, e cioè la Confraternita dei Mercanti di Recanati – parli a noi spettatori tramite l'immagine della Madonna: il messaggio, dunque, sarebbe che chi guarda il dipinto deve, se non inginocchiarsi, almeno rivolgere una preghiera al Signore, come fa la Vergine. Infine l'arcangelo Gabriele che accenna alla sfera celeste, compiendo il cosiddetto gesto della 'mano parlante' – un gesto che per altro può avere diverse varianti¹⁰ –, è un motivo ricorrente nelle immagini dell'Annunciazione e non è difficile da comprendere. Ma di solito è durante le sue



8. Lorenzo Lotto, *Annunciazione*, ca. 1534, olio su tela, Recanati, Museo Civico di Villa Colloredo Mels.

9. *Annunciazione*, miniatura, ca. 1050, Pontificale Cameracense, Köln, Erzbischöfliche Diözesan und Dombibliothek, Cod. 141, fol. 77v.



spiegazioni alla Vergine – cioè nella fase più lunga dell'evento – che Gabriele si atteggia in questa maniera, per dare più peso alle parole che pronuncia a proposito della sua missione.

Nel monastero benedettino di San Vaast, ad Arras, un miniaturista anonimo dell'XI secolo, in una delle illustrazioni di un manoscritto oggi conservato a Colonia, ha rappresentato l'Annunciazione in una maniera piuttosto particolare, puntando sull'aspetto della 'disputa' tra Gabriele e Maria (fig. 9). I due protagonisti esibiscono entrambi la 'mano parlante': la scena, quindi, va interpretata come la fase in cui la Vergine, scettica, pone la sua domanda e l'arcangelo le risponde, specificando il messaggio divino. La cosa veramente notevole di questa miniatura è che in una sola immagine il pittore è riuscito a rappresentare ben due momenti del colloquio – domanda e risposta – mentre di norma gli artisti hanno concentrato il dialogo raffigurando il solo Gabriele con la 'mano parlante', mentre Maria lo ascolta immersa nei propri pensieri.

Secondo l'evangelista Luca, Maria aprì la bocca per parlare un paio di volte durante l'Annunciazione, la prima delle quali fu per chiedere: «Come è possibile? Non conosco uomo». Questa dichia-

10. Lorenzo Monaco, *Annunciazione*, 1423-1424, tavola, Newark (USA), collezione Alana.





11. Domenico Ghirlandaio, *Annunciazione*, affresco, ca. 1486-1490, Firenze, chiesa di Santa Maria Novella, Cappella Tornabuoni.

razione riveste una grande importanza teologica, perché testimonia in primo luogo la verginità della fanciulla e in secondo luogo la sua *cogitatione*¹¹. Ed è proprio questa caratteristica che parecchi artisti hanno messo in evidenza nelle loro opere, come nel caso del miniaturista di Arras.

Lorenzo Monaco, da parte sua, nell'*Annunciazione* della collezione Alana (fig. 10) volle raffigurare Maria in atteggiamento pensoso: con la

testa leggermente inclinata in avanti e con una mano sotto il mento, mentre guarda verso di noi con uno sguardo assente che ci fa capire che non si è neppure accorta della nostra presenza. Anche Domenico Ghirlandaio, nella sua *Annunciazione* della Cappella Tornabuoni in Santa Maria Novella (fig. 11), ha esaltato la sagacia della Vergine. La sua soluzione è imperniata sulla mossa dell'elegantissima mano destra, alzata e vista dalla parte del palmo, con le cinque dita a formare un gesto estremamente eloquente, che non lascia il minimo dubbio che la donna stia parlando; e per di più, l'atteggiamento grazioso del corpo e gli occhi timidamente rivolti verso il suolo svelano un delicato senso di pudore (per via della domanda che si sente costretta a fare?).

Tutto sommato, è significativo che la maggior parte degli artisti abbiano trovato questo atteggiamento adatto a rappresentare la fase numero cinque, che in effetti, a mio avviso, è composta da due momenti che si svolgono in contemporanea, la *cogitatione* e l'*interrogatione*, come le ha denominate fra Roberto Caracciolo da Lecce¹². Si osservi anche l'*Annunciazione* di G.B. Salvi detto il Sassoferrato, nella chiesa della Ss. Annunziata di Casperia (fig. 12), una versione seicentesca del soggetto, quindi meno ortodossa dal punto di vista iconografico (la colomba è già in volo, sebbene la fase rappresentata dell'evento non sia quella conclusiva). Per alludere alla sagacia della Vergine, l'artista opta per una soluzione originale, che non implica la gesticolazione. La tela mostra una giovane ragazza, seduta tranquillamente con le mani in grembo e un viso attentissimo, rivolto verso il nunzio celeste in attesa che lui finisca di parlare. Nessun movimento, e neppure un libro: solo una fanciulla, quieta ma vigile, che sembra una scolara intenta ad ascoltare ciò che le viene insegnato.

Una delle posture ricorrenti cui hanno fatto ricorso molti artisti è una mano appoggiata sul petto. Si tratta di un gesto adatto a più di una situazione dell'incontro tra Gabriele e Maria: quando lei legge, quando ascolta le parole dell'angelo (fig. 13) e anche quando è in attesa dell'arrivo della colomba. Anche se ogni tanto – ma per quale ragione? – la mano è posata sulla parte opposta al cuore, questo gesto ha sempre il medesimo significato; ma quale, esattamente? Il gesto è divenuto popolare grazie a un dipinto di El Greco nel Museo di Prado, *Il cavaliere con la mano sul petto* (fig. 14)¹³, nel quale è ritratto un notaio di Toledo. Il problema è che non esiste unanimità sul suo significato: è un giuramento? una promessa? una manifestazione di pentimento? esprime la volontà di essere creduto? È un attestato di sincerità? E quando è Maria a fare questo gesto nell'Annun-



12. Giovanni Battista Salvi detto il Sassoferrato, *Annunciazione*, ca 1649, tela, Casperia (Rieti), chiesa della Ss. Annunciata.



13. *Annunciazione*, avorio, particolare della *Cattedra di Massimiano*, metà del VI secolo, Ravenna, Museo Arcivescovile.

ciazione, che cosa intende comunicare? In ogni caso, mi sembra davvero difficile poter credere che questo gesto solenne e retorico vada interpretato, secondo la proposta di Baxandall, come manifestazione di *cogitatione*¹⁴. A mio parere, questa posa non è tanto un riferimento a un'attività mentale, quanto un'espressione di apertura spirituale; esso sembra manifestare una benevola disposizione all'ascolto, un atteggiamento sincero e onesto. Sono sottili sfumature di significato, che per essere manifestate presuppongono – lo concedo – un minimo di attività mentale, che è altra cosa, però, dalla *cogitatione*.

Più complicata ancora è un'altra posa, anch'essa molto amata dagli artisti, ma – a mio giudizio – spesso fraintesa o, comunque, mai ben chiarita dagli studi. Mi riferisco al gesto delle braccia incrociate sopra il petto. Per chiarire a fondo il complesso significato di questo gesto, però, occorre una breve digressione. Sgombriamo prima il campo da una confusione molto diffusa tra due pose – le 'braccia incrociate' e le 'braccia conserte' – che vengono spesso erroneamente scambiate l'una per l'altra, quasi si trattasse di gesti con identico signifi-

ficato. In realtà si tratta di due pose diverse, dal differente significato. La prima, in cui le braccia sono ripiegate a croce 'sul' petto, è quella che ci interessa nel contesto di questo mostro discorso sulle Annunciazioni, mentre la seconda, con le braccia incrociate 'sotto' il petto, compare in tempi relativamente più recenti ed è molto comune tuttora, ma è priva d'interesse in questa sede¹⁵.

Il significato originario delle braccia incrociate sul petto è quello di un saluto che esprime soggezione, forse nato e inizialmente conosciuto nel mondo delle corti come atteggiamento di deferenza e cortigianeria. In ogni caso è nel senso di 'soggezione' e di 'riverenza' che bisogna interpretare la posa, quando gli artisti, in moltissime scene di *Annunciazione*, raffigurano l'arcangelo in questa posa. Trovandosi nella veste di messaggero, è ovvio e anche naturale che egli mostri riverenza nei confronti della donna scelta dall'Altissimo per divenire madre del proprio Figlio. Questa relazione tra i due protagonisti dell'Annunciazione è ancor più accentuata nelle opere dei primi secoli cristiani – e in particolare in quelle eseguite per la chiesa dell'Impero Romano d'Oriente – in cui si mostra



14. Domínikos Theotokópoulos detto El Greco, *Cavaliere con la mano sul petto*, tela, ca. 1575-1580, Madrid, Museo del Prado.

Maria seduta su un trono elevato alla stregua di una regina, mentre Gabriele è in piedi, davanti a lei, ma poggia su un piano inferiore.

Il problema nasce quando è Maria che viene raffigurata con le braccia incrociate sul petto. Possiamo interpretare la sua posa in modo analogo? Ho i miei dubbi. Anche se Gabriele è un messaggero celeste, sempre un messaggero è, e quindi un individuo non degno di questo genere di saluto reverente da parte di una donna di cui è prevista la glorificazione come regina cielo, se vogliamo attenerci alla mentalità che nasce nei primi secoli cristiani e si perpetua per secoli, e non a quella del nostro mondo moderno. Se si bada bene, infatti, nelle raffigurazioni della prima fase dell'incontro – e cioè quando Gabriele ha fatto la sua apparizione e Maria si è accorta della sua presenza – lei non lo saluta con le braccia incrociate sul petto. Nelle opere che conosciamo, Maria assume questa posa in un'altra fase, quella in cui dichiara di essere pronta ad accettare l'ordine dell'Altissimo: si tratta della fase conclusiva e in moltissimi casi già si vede la colomba che è partita dal cielo per compiere la sua missione. Detto in altri termini, Maria assume questa posa nel momento in cui ha preso la decisione di dare il proprio consenso, dopo di che, secondo la formulazione di molti artisti, la Vergine mantiene tale posa e attende che si

compia la sua sorte. Il che ci porta inevitabilmente a sospettare che la posa stessa possa indicare la sua approvazione. Anche se ammettiamo che ella accetti la missione con riverenza e soggezione verso il Signore, da un punto di vista dogmatico ciò non è di grande importanza rispetto alla dichiarazione del proprio consenso: il punto essenziale è sempre la sua accettazione, non soltanto nel testo evangelico, ma per la dottrina teologica del Cristianesimo. Questo commovente culmine dell'Annunciazione scatta con la frase *fiat mihi secundum Verbum tuum* e – in ultima analisi – la maggior parte delle opere d'arte è proprio quest'ultima fase che ci mostrano.

Ma come esprimere nella figura dell'Annunciata questo momento così importante? Dandole un *rotulus*, come si usava in certi periodi? Ma è una soluzione di ripiego. Con una mano sul petto, come si vede talvolta nelle immagini? Ma, come abbiamo visto, il gesto di una sola mano non ha il significato di approvazione, ma solo quello di attestare la sincerità della decisione. Il fatto è che in passato non esisteva un gesto specifico per questo concetto, qualcosa di simile al nostro curioso ma efficace segno di OK, espresso con un pollice rivolto verso l'alto, e per mancanza di meglio, si è fatto ricorso alla posa delle 'braccia incrociate' sul petto. Una soluzione logica – a ben vedere –, dato che questo gesto non aveva un'interpretazione univoca, ma un significato talmente complesso da non poter essere spiegato con poche parole, perché richiede una sintesi di tutta una gamma di sfumature semantiche, per poterne esprimere a fondo il concetto sotteso. A cominciare dal nocciolo del significato, per alludere al quale abbiamo usato i termini 'soggezione' e 'riverenza', per poi proseguire con 'rispetto', 'ossequio', 'deferenza', 'umiltà' e concludere con 'docilità', 'condiscenza', 'acquiescenza' e 'remissività'. Com'è evidente, fra i termini 'remissività' e 'approvazione' lo scarto è minimo: essere propensi a venire incontro ai desideri di qualcuno o essere pronti ad ubbidire a un ordine significa, in realtà, che già si è deciso di approvare il desiderio o l'ordine che ci è stato trasmesso.

Quindi è difficile non dare retta a tutti gli artisti che si sono riferiti alla postura delle 'braccia incrociate' sul petto per illustrare l'approvazione della Vergine Maria. Com'è anche difficile non dare retta ai relativamente pochi conoscitori che si sono serviti di uno o tutt'al più di un paio di termini suddetti nel tentativo di spiegare il senso della posa. Se da parte nostra ci sforziamo di essere più precisi, nell'intento di capire cosa realmente intendessero gli artisti del Medioevo e del Rinascimento quando rappresentavano l'Annunciata con

le 'braccia incrociate' sul petto, forse quella posa va interpretata come segno di 'approvazione con umiltà'.

Osserviamo ora una miniatura certamente degna d'attenzione, eseguita come decorazione di una lettera iniziale 'R' in un messale del Museo di San Marco, a Firenze, e attribuita a Beato Angelico o al suo allievo Zanobi Strozzi, su disegno del maestro (fig. 15). Mi sembra evidente che la figura di Maria – seduta con le 'braccia incrociate' e lo sguardo rivolto in alto, dove si vede il Signore che le invia lo Spirito Santo in forma di colomba – è raffigurata nell'atteggiamento che ha assunto un attimo prima quando ha dato il suo consenso, ed ora sta aspettando con calma ciò che sta per accaderle, mentre Gabriele, appena alzatosi in volo per tornare in cielo, la saluta con un gesto che sembra essere una benedizione, ma altro non è che uno dei gesti sviluppatosi dalla 'mano parlante'¹⁶. La miniatura è un tipico esempio di un'opera che la critica interpreta erroneamente come rappresentazione della prima fase dell'Annunciazione e non di quella conclusiva, come secondo me appare evidente.

Tra questi casi, secondo il mio parere, vanno collocate anche le tre grandi tavole dell'*Annunciazione* che fra Angelico realizzò negli anni Trenta del Quattrocento e che oggi si trovano, rispettivamente, nel Museo Diocesano di Cortona, nel Museo della Basilica di Santa Maria delle Grazie a San Giovanni Valdarno e nel Museo del Prado a Madrid. I dipinti si somigliano molto nella composizione, nell'ambiente architettonico e nel fatto che, al di fuori del loggiato in cui si svolge la scena, a sinistra, è mostrata la *Cacciata di Adamo e Eva dal Paradiso*. La correlazione tra le due narrazioni bibliche è chiara ed è stata ribadita in varie occasioni dagli esegeti, il che mi esime dal ripetere tali argomentazioni, anche se la 'salvezza' è stata certamente il motivo essenziale che il monaco fiorentino ha voluto mettere in evidenza in queste tre rappresentazioni del mistero dell'Incarnazione.

Discutibile è invece un altro aspetto, e cioè che esiste unanimità tra i commentatori nell'affermare che le tre scene rappresentano una delle prime fasi dell'incontro tra Maria e Gabriele. E ciò nonostante che la colomba sia presente in tutte e tre le immagini. Tale interpretazione non mi convince, perché trovo inconcepibile che il buon frate predicatore, con i suoi studi, la sua religiosità e il suo orientamento teologico, abbia potuto trascurare una legge forse non scritta, ma stabilita dai Padri della Chiesa e rispettata dalla maggior parte dei suoi colleghi artisti italiani del periodo e anche prima: lo Spirito Santo non fa la sua apparizione prima che la Vergine abbia dichiarato di essere

pronta ad obbedire alla volontà di Dio¹⁷. Quindi è evidente che fra Angelico ha scelto di rappresentare l'ultima fase dell'Annunciazione, non solo perché essa è il momento culminante di tutto l'episodio, ma anche perché è quella che meglio si accoppiava con la *Cacciata dall'Eden*: la 'grazia di Dio' che scende su Maria per incarnare Gesù, che morrà sulla croce per riscattare la 'disgrazia' provocata dal peccato originale di Adamo ed Eva. Detto ciò, bisogna anche aggiungere che in tutte le tre tavole di fra Angelico Maria è mostrata con le 'braccia incrociate', l'atteggiamento che, come abbiamo spiegato, va interpretato come 'approvazione con umiltà'.

Si è molto discusso su quando precisamente le tre tavole furono eseguite e in quale ordine cronologico, senza giungere a una conclusione universalmente condivisa. Problema, questo, che è di minor interesse in questo contesto, mentre è importante provare ad analizzare quale sia l'ordine di successione dei diversi momenti dell'ultima fase dell'episodio che Beato Angelico ha scelto di rappresentare. A mio giudizio, infatti, esiste una precisa sequenza, anche se non possiamo dedurla dai gesti della Vergine, perché in tutte e tre le versioni Maria è raffigurata con le braccia incrociate. Nel dipinto di Cortona – che a mio avviso è il primo in ordine cronologico – tra Gabriele e Maria sono iscritte in oro poche righe con le parole che

15. Beato Angelico, *Annunciazione*, miniatura, ca. 1430, messale 558, c. 33v, Firenze, Museo di San Marco.



essi si scambiano durante il dialogo. Gabriele ha compiuto un energico passo in avanti per avvicinarsi a Maria e secondo l'iscrizione, le parla fissandola negli occhi e additando allo stesso tempo sia lei, sia il profeta che è raffigurato nel tondo in alto tra i due archi del loggiato¹⁸. Maria, da parte sua, ha un atteggiamento un po' ritroso e insicuro; risponde allo sguardo penetrante dell'Angelo con un'occhiata supplichevole, come se chiedesse ancora una piccola rassicurazione per sentirsi certa della decisione che ha già preso – come si deduce dal gesto delle 'braccia incrociate' – e della ragione per cui la colomba è già arrivata¹⁹.

Spostandoci dalla tavola di Cortona a quella di San Giovanni Valdarno, vediamo come Maria mostri di aver acquistato sicurezza e ormai contraccambi lo sguardo deciso del suo interlocutore, con una testa più eretta e con occhi che esprimono determinazione. Parallelamente, Gabriele, che si prepara al congedo, è retrocesso di un passo e, sempre tenendo fisso lo sguardo sulla giovane, ha assunto la posa delle 'braccia incrociate', in questo caso nel significato originario di riverenza e soggezione. L'arcangelo mantiene questo atteggiamento anche nella terza tavola, quella di Madrid, dove vediamo la Vergine Annunciata, apparentemente con l'anima non più turbata, che ha chinato il capo e abbassato gli occhi, assorta nei propri pensieri, tanto da non accorgersi neppure dell'umile genuflessione di addio del visitatore celeste. Volendo, questi tre stadi successivi possono essere interpretati come un preludio allo stadio rappresentato nella miniatura del messale del Museo di San Marco (fig. 15), che se non fu eseguita personalmente dall'Angelico, fu eseguita, su suo disegno, dall'allievo Zanobi Strozzi.

Non può infine mancare, in questa sede, una riflessione sulla maniera con cui Antonello da Messina ha affrontato il soggetto dell'Annunciazione, e più precisamente l'ultimo stadio dell'evento, che più di ogni altro – e con ragione – ha attratto la maggior parte degli artisti e dei loro committenti. Antonello, negli anni Settanta del Quattrocento, dipinse due tavole con la *Vergine Annunciata*, di cui la prima, databile 1473-1475 circa, è conservata nell'Alte Pinakothek di Monaco di Baviera (fig. 16). Non è questo il luogo in cui dilungarsi sulle ben note peculiarità di quest'opera: l'inaudita raffigurazione di Maria senza l'angelo, la composizione basata su una mezza figura che occupa quasi per intero la tavola, entrando in tal modo in strettissimo contatto con noi osservatori, che trae la sua origine dalla ritrattistica fiamminga dell'epoca. L'opera richiede invece un esame che precisi quali siano lo stadio dell'Annunciazione e il comportamento della Vergine in essa rappresentati.

Come abbiamo già chiarito ripetutamente, gli atteggiamenti e i gesti che la Vergine assume nelle immagini dell'Annunciazione sono fondamentali al fine di capire quali momenti sono di volta in volta mostrati e da quali sentimenti Maria è pervasa. Non saper decifrare un gesto significa non poter intuire la fase dell'evento rappresentata. A mio parere è questo che è successo nel caso del dipinto di Antonello a Monaco. Il quadro, considerato un capolavoro del Rinascimento e quindi molto studiato, è stato accettato da quasi tutti i commentatori come un'immagine della Vergine turbata dall'arrivo dell'Angelo, la cui presenza è immaginata fuori dal piano, da dove proviene anche la luce intensa che illumina Maria²⁰. Ma le 'braccia incrociate' non possono mai significare turbamento, spavento, terrore. Per questo io interpreto la situazione descritta nell'immagine in tutt'altro modo. Il gesto della donna corrisponde, come abbiamo visto, a una 'approvazione con umiltà' e perciò la scena si riferisce all'ultima fase dell'Annunciazione, non prima ma dopo la visita dell'arcangelo. La luce forte non mi sembra neanche provenire da lui, come si crede, ma molto più probabilmente dallo Spirito Santo che sta arrivando per «stendere su di lei l'ombra della potenza dell'Altissimo», come recita il Vangelo di Luca. E se vogliamo aggiungere anche ciò che insinua il linguaggio del corpo, Maria ha in questo momento di attesa il fiato corto (bocca semiaperta), un batticuore (la mano destra che afferra la mammella sopra il cuore) e uno sguardo timido, timoroso. Insomma, la vedo come una modesta, giovanissima donna che con uno sguardo timoroso è in attesa di ciò che il suo Dio ha deciso per lei – e che di lei farà una donna matura e serena, come la vediamo nell'altra e ancor più celebre *Vergine Annunciata*, eseguita da Antonello poco dopo, oggi nella Galleria Regionale di Palazzo Abatellis a Palermo²¹. Infine, per concludere questo discorso, concordo con il risultato di una recente indagine di un gruppo di studiosi che, ponendo a confronto le due tavole di Antonello, hanno sostenuto che, mentre il dipinto di Monaco mostra la Vergine prima del concepimento da parte dello Spirito Santo, quello di Palermo ce la mostra dopo il concepimento²².

Le tante opere che rappresentano i momenti decisivi dell'ultima fase dell'Annunciazione dimostrano che gli artisti italiani avevano poca libertà nel modo di rappresentare la Vergine Annunciata: solo in rari casi qualcuno di loro ha potuto introdurre particolari estranei all'iconografia stabilita. Un bell'esempio di un'invenzione in deroga all'iconografia tradizionale è rappresentato dalle raffigurazioni della Vergine con le braccia incrociate,



16. Antonello da Messina, *Annunciata*, tavola, ca. 1476-77, Monaco di Baviera, Alte Pinakothek.

ma anche con in mano il libretto che stava leggendo quando viene interrotta dallo sconosciuto visitatore. Si tratta di un'invenzione molto apprezzabile, perché l'artista, attraverso di essa, ha inteso comunicarci in maniera discreta che la giovane donna, sconcertata com'era, non ha voluto lasciar cadere il libro delle Sacre Scritture, che costituiva per lei l'unico punto d'appoggio morale in una situazione così difficile.

Infine occorre aggiungere che non tutti gli artisti hanno scelto di rappresentare la futura madre di Gesù con le 'braccia incrociate' nella fase risolutiva dell'Annunciazione, in cui sta aspettando il suo destino. Parecchi hanno preferito mostrare la

donna devota, che accetta la potenza divina tramite la preghiera con le mani levate, altri invece hanno puntato sull'idea della donna sensibile e sincera, mostrandocela con una mano sul cuore o – specialmente in sculture romaniche e gotiche – con un braccio alzato davanti al corpo, il palmo della mano rivolto verso noi e le dita allungate: un gesto che forse deriva dalla pratica cortigiana (di origine etrusca?) di un saluto destinato a un potente, con il significato di presa d'atto del comando ricevuto²³.

Arrivati a questo punto, sarebbe forse opportuno chiarire perché, per la scelta delle opere analizzate in questa sede, abbiamo favorito dipinti italiani del Quattrocento, dal momento che troviamo le stesse caratteristiche anche in immagini dell'Annunciazione di altri paesi europei e di altre epoche²⁴. A parte il fatto che lo studio che qui si presenta è pubblicato in lingua italiana, essendo destinato – sia pure non esclusivamente – a lettori italiani, la ragione di fondo è un'altra: sia quantitativamente che qualitativamente, la scelta tra le scuole artistiche italiane e soprattutto in quella fiorentina è molto più vasta, perché la produzione di opere è particolarmente abbondante e sono davvero tanti gli artisti di altissimo livello che si sono misurati con questo soggetto. Come si è già accennato, quando si arriva al Cinquecento si nota un cambiamento nel modo di rappresentare in un'opera d'arte il testo biblico dell'Annunciazione. Non è più possibile classificare le immagini in categorie di singole fasi progressive, com'è possibile fare nella maggior parte delle opere eseguite nelle epoche precedenti. Agli artisti viene concesso un più ampio margine di libertà iconografica, il che ha comportato, inevitabilmente, una crescente negligenza dei canoni tradizionali. Per questo motivo, nella presente indagine, sono stati inclusi solo due o tre esempi dei secoli più vicini a noi.

(†) Minna Heimbürger

NOTE

1. Fondamentale, al riguardo, è la voce *Annunciazione* dell'*Enciclopedia dell'arte medievale* (Roma, 1991). Utile, anche perché accompagnata da molte e belle illustrazioni,

la piccola monografia di S. Barbagallo, *L'Annunciazione nell'arte. Iconologia e iconografia del rimorso e della redenzione*, Roma, 2013.

2. Il tema della gestualità nelle arti figurative, ossia il linguaggio non verbale nelle immagini, ha cominciato

solo di recente ad attirare l'attenzione degli studiosi: fra le pubblicazioni mi preme nominare il bel libro di V. La Porta, *Il gesto nell'arte. L'eloquenza silenziosa delle immagini*, Roma, 2006; quello meno impegnativo, ma attraente e stimolante, di A. Chastel, *Il gesto nell'arte*, Roma-Bari, 2008; e inoltre D. Morris, *Postures. Body Language in Art*, London-New York, 2019, libro dilettevole di un *gentleman* inglese che si diverte a non prendere troppo sul serio l'argomento. Ma anche se pieni di delucidazioni, tutti e tre questi testi non ci aiutano molto nel caso specifico delle opere che rappresentano Maria nelle scene dell'*Annunciazione*. Esiste, in effetti, un'utile ricerca sulle raffigurazioni della Madonna, ma purtroppo si limita alle sole opere d'arte del territorio di Firenze (T. Verdon, *Maria nell'arte fiorentina*, Firenze, 2002). Infine non si può omettere l'importante libro di C. Frugoni, *La voce delle immagini. Pillole iconografiche dal Medioevo*, Torino, 2010, che ci offre le chiavi per comprendere i significati di un'ampia gamma di simboli religiosi, inclusi, in parecchi casi, anche il linguaggio gestuale nelle rappresentazioni artistiche.

3. In questa sede non saranno discussi gli aspetti teologici o lo sviluppo iconografico durante i secoli e neppure l'importanza che hanno avuto le rappresentazioni del tema eseguite in Siria, Palestina e Costantinopoli, giacché questi problemi sono già stati messi in evidenza da altri studiosi. L'ispirazione dall'arte bizantina, infatti, è stata importante per le autorità religiose che stabilivano l'iconografia europea dell'argomento, ma non è stata altrettanto importante per gli artisti.

4. Non sono la sola ad aver notato che l'*Annunciazione* si può scandire in diverse fasi. A questo riguardo, si veda M. Baxandall, *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, Torino, 1978 (e 2020), pp. 59-64. Baxandall riporta un sermone di fra Roberto Caracciolo da Lecce (ca. 1425-1495), un predicatore che all'epoca ebbe grande notorietà in Italia. In questo sermone, fra Roberto, basandosi su una propria esegesi del testo biblico e sulle immagini eseguite dai pittori, trattava il soggetto dell'*Annunciazione* suddividendo l'episodio nelle seguenti cinque categorie, che riflettevano altrettante *laudabili conditioni* di Maria: *conturbatione, cogitatione, interrogatione, humiliatione, meritazione*. Baxandall accompagna la sua analisi illustrandola con una scelta molto acuta di opere che fra Roberto Caracciolo avrebbe potuto conoscere. Barbagallo (*L'Annunciazione*, cit., pp. 44-47), invece, ripete quanto scrive Baxandall, scegliendo però esempi di artisti posteriori all'epoca di Caracciolo, forse nell'intento di avvalorare la sua affermazione che «dal Rinascimento in avanti gli artisti si sono ispirati ad un sermone» (ivi, p. 44). Teoria che ritengo discutibile. La vera fonte d'ispirazione per gli artisti, infatti, sia prima che dopo il periodo di fra Roberto, erano le immagini di quel soggetto a loro note, eseguite da chi li aveva preceduti.

5. L'invio del corriere dal Cielo è raccontato nel testo apocrifo medievale *Meditationes Vitae Christi*. Poche sono le opere che rappresentano questo antefatto dell'*Annunciazione*. La più famosa è senz'altro quella di Giotto nella Cappella degli Scrovegni a Padova, in cui è raffigurato Dio Padre in trono (su tavola), circondato da un affresco con le

schiere angeliche, che incarica Gabriele di scendere a Nazareth e dare l'annuncio a Maria. In Toscana, in particolare ad Arezzo, sono presenti altri esempi: una tavola di Andrea di Nerio nel Museo Diocesano e affreschi di Spinello Aretino nelle chiese di san Francesco e di san Domenico (M. Mazzalupi, *Paolo Dono detto Paolo Uccello, Annunciazione*, Oxford, Ashmolean Museum, scheda n. 24, in *Da Donatello a Lippi. Officina pratese*, a cura di A. De Marchi, C. Gnani Mavarelli, Catalogo della mostra [Prato, Museo di Palazzo Pretorio, 13 settembre 2013-13 gennaio 2014], Milano, 2013, p. 112).

6. In questo caso si tratterebbe del testo nel *Libro di Isaia*, che profetizza l'incarnazione e un futuro regno di pace (VII, 14 e IX, 6). Fin dal IX secolo comincia a comparire nelle *Annunciazioni* un libro sul leggio o nelle mani di Maria e in molti hanno cominciato a chiedersi cosa stesse leggendo la Vergine quando irrompe l'angelo nella sua dimora. L'ipotesi che sembra aver avuto più risonanza tra i padri della Chiesa e gli ordini religiosi è che si tratti di un testo che annuncia la futura Incarnazione. Un'altra ipotesi è che si tratti di un *Libro delle Ore*.

7. A condizione che questi dipinti nelle catacombe siano davvero immagini della Vergine Maria e non, come sostengono alcuni studiosi, di donne defunte ivi sepolte.

8. Per l'atteggiamento dell'Orante e l'iconografia cristiana si veda M.G. Muzj, *Maria e i tempi dell'attesa*, in «Riparazione Mariana», 1991, 2, s.p.

9. Non esiterei a chiamare questa mossa delle mani il 'gesto del tuffo', perché è identica a quella con cui il tuffatore apre la superficie dell'acqua. Con questo gesto, infatti, Lotto ha voluto senz'altro insinuare che l'Onnipotente spiega a Maria che le invierà sulla terra lo Spirito Santo.

10. Per tutte le varianti e derivazioni del gesto di chi sta parlando (la 'mano parlante' ossia il 'gesto della parola') si veda Frugoni, *La voce delle immagini*, cit., pp. 68-108. Esiste infatti un notevole numero di sottili differenze interpretative a seconda delle pose delle mani e delle dita.

11. Per la *cogitatione* si veda la nota 4. Nel Basso Medioevo la venerazione per la Madonna divenne un culto molto popolare, stimolato dagli scritti di alcuni santi, fino a culminare nella cosiddetta 'mariologia', con conseguente moltiplicazione di immagini della Vergine e di cappelle a lei dedicate. Tra le doti caratteristiche che le si attribuivano, vi era anche la sagacia.

12. Per fra Roberto Caracciolo da Lecce e le sue considerazioni a proposito dell'*Annunciazione* si veda nota 4 e Baxandall, *Pittura ed esperienze sociali*, cit., pp. 60-61. Dove io ho classificato come fase 5 sia lo scetticismo, sia la domanda di Maria, basandomi sulla loro contemporaneità e anche perché gli artisti hanno fatto uso di un gesto adatto a entrambe le interpretazioni, fra Roberto ha scelto di suddividere i momenti in due fasi in sequenza (fasi 2 e 3).

13. El Greco ha anche rappresentato Cristo in *El Expolio* (Toledo, Cattedrale) con lo stesso gesto e addirittura con la mano destra identica.

14. Baxandall, *Pittura ed esperienze sociali*, cit., tav. 25: l'illustrazione è un esempio della *cogitatione*, la seconda delle *laudabili conditioni* della Vergine secondo fra Roberto Caracciolo (si veda nota 4).

15. Non c'è da meravigliarsi della confusione che esiste tra i due concetti, dal momento che anche studiosi ben preparati e stimati come Bernard Aikema (B. Aikema, B.L. Brown, *Pittura veneziana del XV secolo*, in *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, Catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Grassi), Milano, 1999, p. 180 o Chiara Frugoni (*La voce delle immagini*, cit., p. 9) hanno adoperato i due termini come sinonimi.

16. Cfr. nota 10.

17. Nessun commentatore sembra essersi meravigliato della presenza dello Spirito Santo (la colomba) in queste immagini. Anzi, tutti hanno accettato l'affermazione che esse rappresentino o il momento dell'apparizione dell'angelo, o quella che è considerata 'la terza salvezza angelica' (Barbagallo, *L'annunciazione*, cit., p. 32). In qualche raro commento della versione di Cortona si può comunque leggere che la colomba si è fermata sopra la testa della Vergine in attesa della sua risposta, spiegazione che ho serie difficoltà ad accogliere.

18. Probabilmente si tratta di Isaia, che aveva profetizzato l'evento (si veda nota 6). Quanto all'atteggiamento di Gabriele, è interessante notare che Beato Angelico in quest'immagine si è allontanato molto dal modello tradizionale delle rappresentazioni dell'arcangelo. Tutti gli artisti, infatti, hanno rappresentato Gabriele per quello che in realtà è: non soltanto un angelo, ma anche un messaggero speciale inviato da un potere superiore: una figura inespressiva, che non esterna una propria personalità e non manifesta simpatia o antipatia per chi deve ricevere il suo annuncio. Spesso gli artisti hanno addirittura giocato sui contrasti tra il messaggero, non influenzato dalla situazione, e la donna, è travolta dalle emozioni, allo scopo di concentrare l'attenzione di chi osserva su di lei, principale protagonista dell'incontro. Beato Angelico, invece, ha scelto di rappresentare l'arcangelo come un essere risoluto, tutto preso dal suo dovere di convincere la giovane donna, perplessa per l'annuncio che proviene dall'Alto.

19. Che Maria abbia accettato si deduce anche dal fatto che la scritta con la sua risposta si presenta capovolta, a differenza delle due righe con la spiegazione di Gabriele. Un

capovolgimento operato, evidentemente, per farla leggere da Dio in cielo.

20. Con questo modo d'intendere il dipinto non concorda Baxandall (*Pittura ed esperienze sociali*, cit., p. 63), che ha scelto proprio l'immagine di Antonello come illustrazione dello stato d'animo di Maria individuato da fra Roberto Caracciolo come *meritatione*, che segue il congedo di Gabriele. Anche se non lo scrive esplicitamente, Baxandall sembra essere del parere che Antonello abbia inventato questa composizione (e probabilmente anche la versione di Palermo) sotto l'influsso del sermone in cui il frate espone le sue idee sulle condizioni spirituali di Maria dopo che fu lasciata sola.

21. In questa seconda versione Maria fa un gesto con la mano destra che non si riscontra di solito nel contesto delle Annunciazioni, quindi non facile da decifrare. Si tratta di un gesto conosciuto nel mondo della musica, dove, se lo fa il direttore d'orchestra, significa 'diminuire'.

22. *Il Mistero svelato, le ultime e inedite interpretazioni del dipinto L'Annunciata di Antonello da Messina*, presentato nel giugno 2013 all'Istituto italiano di Cultura di Bruxelles da Mauro Lucco e dal restauratore Giovanni Taormina. Quest'ultimo, durante la presentazione, ha chiarito che le indagini da lui compiute sull'*Annunciata* di Palermo hanno rivelato la presenza dello Spirito Santo sotto forma di vento che scompagina il libro sul leggio davanti alla Vergine, che conterrebbe il *Magnificat*.

23. Un bell'esempio di questa tipologia è la giovane Maria nel gruppo dell'*Annunciazione* nella facciata della cattedrale di Ratisbona, scolpito intorno al 1280 dal cosiddetto Maestro di Erminold. Troviamo una medesima movenza già nella pittura tombale etrusca del VI sec. a.C. a Tarquinia, dove sembra aver avuto il significato di saluto al defunto sepolto nella tomba.

24. Al riguardo ho osservato un fenomeno bizzarro: mentre gli artisti italiani fino ad almeno la fine del XV secolo hanno rispettato il canone iconografico in maniera, tutto sommato, esemplare, gli artisti stranieri non si sono comportati in modo altrettanto conforme alla norma. Specialmente gli scultori e i pittori spagnoli e nordeuropei sembrano aver goduto di un margine di manovra molto più ampio.

How to interpret the Virgin Mary's gesticulation in the scenes of the Annunciation of our lady

by Minna Heimbürger

Too often the interpretation of pictorial and sculptured representations of *The Annunciation* has been erroneous owing to an insufficient knowledge of the meaning of the various gestures with which the Virgin Mary is described. In order to remedy this fact, the article analyses the Annunciation scenes chronologically as they follow each other during the meeting between the Archangel Gabriel and the Virgin, and seen in the light of the latter's gesticulations.
