

## QUANDO L'ANIMA È UNA FARFALLA

Particolarmente curioso nella storia dell'umanità lo sforzo continuo di dare forma a ciò che forma non può avere, all'immateriale: ad esempio, a quella entità che si chiama anima umana. Bisogna disporsi quindi allo stupore se si legge questo mirabile libro di Ave Appiano. C'è veramente da sbizzarrirsi perché l'universo dell'immaginario e del fantastico si coniugano qui con una visione complessa e suggestiva del testo figurativo, che si costruisce su precisi modelli culturali.

Si prenda l'immagine complessiva dell'Annunciazione, uno dei soggetti figurativi più attraenti e insieme più diffusi, con l'angelo a sinistra, Maria a destra, un fascio di luce dello Spirito Santo, in diagonale dall'alto a sinistra verso Maria a destra, e inoltre, nell'ordine della composizione simbolica, una serie di segni visivi che funzionano in relazione allo schema iconico generale: l'angelo alato, il giglio centrale, la colomba, lo spazio della stanza, l'*hortus conclusus*, ecc.

Segni che vivono in altri dipinti e in altri contesti figurativi e letterari e magari filosofici; orbene va tenuto presente per i segni visivi dell'Annunciazione che ci sono delle costanti e delle varianti, cioè elementi differenziali. Vediamone alcuni: il colore degli abiti, la posizione delle ali dell'angelo, i gesti, la rappresentazione di fronte e di profilo, il tipo di luce, il punto di fuga individuato con coscienza matematica come nelle piastrelle a scacchiera dell'Annunciazione di Ambrogio Lorenzetti del 1344 e la variante forse più singolare, del *flatus* o soffio divino dell'angelo che è in rapporto

con la *conceptio per aurem*, ovvero il concepimento da parte della Madonna attraverso l'orecchio, quale è descritto nella redazione armena dell'*Evangelio dell'Infanzia* e largamente accettato dai Padri della Chiesa oltre che riprodotto in molte icone. Al proposito vorrei segnalare che si trova anche non a caso a Ravenna, centro volto all'Oriente, in un affresco di Santa Chiara del ciclo di Pietro da Rimini sull'Annunciazione, dove la colomba si dirige proprio all'orecchio di Maria.

Ave Appiano, che ha una singolare competenza dei percorsi di analisi semiotica, iconologica e un saldo dominio dei testi figurativi della tradizione, da un lato ha sottoposto tutti i numerosi testi a una spietata analisi tecnica, dall'altro ha offerto ai lettori i risultati di una esperienza brillante e piena di fascino. La Fontaine diceva che anche quando l'uccello cammina, si sente che ha le ali.

Così questa studiosa, anche quando si rifà a Peirce nell'esame delle qualità espressive dell'*indice*, dell'*icona* e del *simbolo*, si sente che ha l'occhio atto a mettere in rilievo nella rappresentazione figurativa gli elementi evocativi, quelli narrativi, la spettacolarità, i valori della forma, le coordinate spazio-temporali.

Si è scelto come soggetto immateriale l'anima, la cui resa iconica a volte è sconcertante. Scorriamone un poco nelle pagine di questo libro le sue rappresentazioni, che si compongono e scompongono con un sicuro effetto teatrale. L'ispirazione di pitture sacre o miniature ha lontanissime origini pagane; l'autrice insiste molto sulla nascita di Venere, che consente di legare la bellezza divina che nasce dalle acque alla figura femminile dell'anima, collegata anche al mito di un uovo caduto nell'Eufrate e che, covato da una colomba, avrebbe generato Venere, mentre il guscio dell'uovo si sarebbe mutato in conchiglia; uovo, colomba, conchiglia sono tutti segnali, in testi sacri, della nascita dell'anima.

La Appiano rinviene la suggestione pagana e neoplatonica in Clemente d'Alessandria, sant'Ambrogio, sant'Agostino fino a giungere all'uovo di Hildegard von Bingen, o alle tre uova di struzzo della

Deposizione nel chiostro del duomo di Bressanone, dove l'uovo che si apre alla luce del sole è simbolo dell'anima del cristiano, o addirittura alla conchiglia della *Nascita di Venere* del Botticelli.

Passiamo a qualche altra raffigurazione dell'anima: la colomba non è solo segno dello Spirito Santo (vedi i dodici apostoli rappresentati con dodici colombe nel battistero di Albenga); ma spesso indica l'anima: nelle testimonianze funerarie o nelle figurazioni dei martiri, come Policarpo ed Eulalia, un'anima-colomba esala dalla bocca. Straordinariamente suggestiva nel chiostro di Bressanone un'Annunciazione in cui il Padre eterno dall'alto invia giù un neonato che in prossimità dell'orecchio di Maria si trasforma in colomba. Ma c'è anche l'anima-rondine che pare abbia la sua genesi nel simbolismo egiziano; l'anima-cigno e l'anima-farfalla.

L'autrice ci perdoni se anche noi andiamo a volo d'uccello nell'espore la sua ricerca! Comunque, non si può dimenticare Dante nel X del *Purgatorio*: «Non v'accorgete voi che noi siam vermi / nati a formar l'angelica farfalla, / che vola a la giustizia senza schermi?».

C'è poi l'animula con ali e corpo di bimba come nel mosaico della Creazione dell'uomo in San Marco a Venezia, dove il buon Dio seduto consegna ad Adamo in piedi la sua anima con due alette tese verso l'alto. Già nel *Fedro* di Platone, ricorda l'autrice, l'anima è alata ed è descritta in termini figurati, mentre in un testo copto del III secolo nell'uscire dal corpo diventa un'«ala luminosa». Inconsapevolmente umoristiche le figure di dipinti, miniature, incisioni in cui l'anima è una figurina nuda che vola dalla bocca del morto, mentre ha ancora fra i denti i piedi. Eccezione per il suicida Giuda, appeso a un albero, la cui anima esce dall'intestino, dove ancora sono impigliati i suoi piedi.

Dopo gli angeli e le anime è la volta dei mostri, stile *Manuale di zoologia fantastica* di Borges o antichi bestiari o stile la cattedrale e la collegiata di San Pietro e Sant'Orso di Aosta. I registri figurativi comunicano informazioni storiche, etiche, psicologiche. La frequente ripetizione di un tema è anche l'espansione teatrale

di un pensiero religioso o filosofico, di primaria importanza, che grava sulla mente dell'umanità e si vorrebbe trasferire nel reale, scaricarlo. In tale trasferimento l'artista oggi ci appare ludico, ma in effetti scherza sapientemente. Il libro offre straordinari esempi di messa in scena dell'universo immaginario\*.

MARIA CORTI

\* Con queste parole Maria Corti recensis su *la Repubblica* (1 giugno 1996) la prima versione di questo libro pubblicato col titolo *Forme dell'immateriale. Angeli Anime Mostri* per i tipi della SEI, Torino 1996.

## PER UNA PROSPETTIVA CULTUROLOGICA

«È una malattia naturale dell'uomo credere di possedere la verità direttamente; di qui nasce la sua tendenza a negare tutto ciò che gli risulta incomprensibile».

*Blaise Pascal*

La cultura occidentale ha conosciuto, sin dal mondo antico, una tradizione iconografica che si è impegnata a raffigurare l'invisibile per favorirne la comprensione. L'identità dell'anima e l'immaginario oltremondano, le sembianze angeliche e le fisionomie macabre e mostruose vengono a popolare lo spazio estetico dell'uomo medievale, ma hanno anche la forza di proporsi alla nostra attualità come metafore di transito tra mondo materiale e mondo spirituale. Ci si è proposti pertanto di mostrare come determinati segni culturali relativi alla raffigurazione dell'immateriale, dei quali si ha testimonianza nella tradizione delle Scritture, nei testi dei Padri della Chiesa, ma anche nel teatro, nella drammaturgia, nella letteratura didattica e liturgica, ecc., si siano proiettati e abbiano trovato *figura* nella rappresentazione pittorica lungo un arco storico-artistico piuttosto ampio e siano ancora oggi fonte di riflessione.

È stato necessario, quindi, tracciare i confini del *corpus* in modo abbastanza generale e comunque «aperto», per non rischiare di considerare il linguaggio dell'arte separato dal meccanismo semiotico complessivo della cultura; il che comunque non esclude che l'espressione figurativa venga considerata nei suoi aspetti più

specifici. È possibile indicare, con tutta la cautela del caso, una serie di possibili parallelismi fra lingua e letteratura da una parte, intendendo la letteratura come «sistema secondario di modellizzazione particolare» che ha alla sua base costitutiva ed espressiva la lingua storico-naturale, e arte visiva dall'altra, tenendo conto che in questo caso, pur essendo cambiata la natura del «linguaggio-oggetto», rimane identico tutto sommato il metalinguaggio che lo descrive.

Si avrebbe pertanto, nella pittura, come corrispettivo del principio della «linearità del significante», tipico della lingua storico-naturale, una pluralità di orientamenti percettivi e quindi di percorsi di decodifica. Per Saussure, «il significante, essendo di natura auditiva, si svolge soltanto nel tempo e ha i caratteri che trae dal tempo: a) rappresenta un'estensione, b) tale estensione è misurabile in una sola dimensione: è una linea», mentre «i segni visivi [...] possono coesistere nello spazio senza confondersi» e «possono offrire complicazioni a più dimensioni»<sup>1</sup>. Ne discende che, come corrispettivo della *lettura*, si può parlare di *visione*, condotta sulla base di una totalità organizzata di interventi attivi sull'opera e tale da provocare una dinamica dello sguardo che permetta la percezione e la fruizione dell'unità dipinta.

Per rifarsi a Charles Morris e alla suddivisione della semiotica da lui proposta in semantica, sintattica e pragmatica<sup>2</sup>, ad essa, nell'arte figurativa, si potrebbero far corrispondere una sintattica, o meglio una *sintagmatica pitturale*<sup>3</sup>, vale a dire un'organizzazione dello spazio e delle relazioni reciproche degli oggetti e dei personaggi raffigurati; una semantica, in rapporto ai singoli elementi del contenuto e al contenuto complessivo dell'opera (espresso attraverso una determinata forma); e una pragmatica, in quanto l'icona funziona

---

<sup>1</sup> Saussure 1906-1911, trad. it. p. 88, p. 126.

<sup>2</sup> Cf. Caprettini 1980, pp. 171-172.

<sup>3</sup> Marin 1971.

come «libro muto», come strumento didattico e dottrinale che orienta determinati comportamenti.

È comunque la semiologia di ascendenza saussuriana che offre il nucleo concettuale più suggestivo e coerente a questo riguardo, soprattutto nella coppia *langue/parole*, con la quale si oppone all'invariabilità degli elementi costituenti il sistema – i segni e i loro valori – la variabilità dell'intervento linguistico individuale, delle singole realizzazioni. La *langue* costituisce dunque il «tesoro interiore» (Saussure) anche dell'artista e della cultura: i rapporti paradigmatici forniti dalla *langue* sono rapporti virtuali che trovano precisi corrispettivi nell'organizzazione formale che si viene a realizzare.

La colomba, a livello di *langue* culturale, è simbolo concreto del concetto immateriale di Spirito Santo e nell'icona dell'annunciazione essa rappresenta la volontà divina e la sua collocazione sintatticamente mediana fra l'immagine del Padre eterno e quella di Maria ricalca la descrizione del *Vangelo di Luca* (1, 35) che funziona non solo come fonte bensì come modello culturale. In altre raffigurazioni, invece, la colomba è effigiata uscente dalla bocca del santo defunto: essa rappresenta pur sempre lo Spirito Santo ma la sua posizione all'interno della composizione ne indica una diversa funzione narrativa in rapporto a una variazione del contenuto complessivo dell'immagine.

Ancora in analogia con i principi saussuriani, nel campo figurativo riscontriamo la correlazione di significante e significato che si presenta in ogni segno facente parte della *langue*. Il volto di Maria, ad esempio, deve avere una forma, un'espressione e un colorito particolari (significante) che rappresentino la sua condizione verginale, che è il principio morale corrispondente (significato), e ciò si può riscontrare indipendentemente dalle varie interpretazioni degli esecutori, vale a dire indipendentemente dagli atti di *parole* individuali. Si tratta di riconoscere quindi, nell'ambito di questa analisi, un'organizzazione delle unità in presenza, determinata

da una certa «grammatica» pittorica, e di individuare, nella raffigurazione iconica dell'immateriale, alcune costanti nei rapporti tra contenuto ed espressione. Inoltre si rivelerà utile identificare, all'interno del testo figurativo e del suo tessuto narrativo, i diversi punti di vista che permetteranno di riconoscere le linee di forza del *pattern* e concorreranno a individuare quelle *permanenze e regolarità* espressive intorno allo stesso soggetto, che si sono andate consolidando in epoche diverse e in aree artistiche anche molto lontane fra di loro.

## LO SPAZIO E IL TEMPO DELL'INVISIBILE

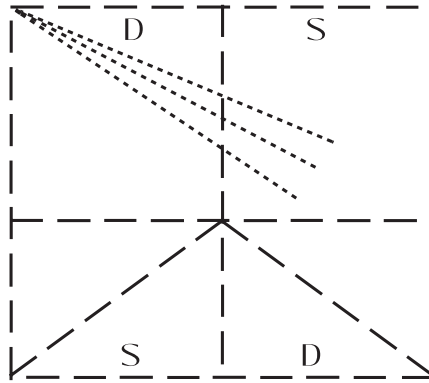
### Relazioni strutturali e categorie simboliche nell'icona

Uno dei principali aspetti dell'esplorazione attiva di un testo figurativo è quello che ha come obiettivo di individuare, come già si è detto, il *pattern concettuale* e dunque il modello culturale che presiede e soggiace all'opera. Le relazioni di forme, colori, linee nello spazio dipinto, da un lato, e la struttura formale e simbolica della globalità dell'immagine, dall'altro, determinano insieme i rapporti di coerenza di senso tra le parti, anche nelle connessioni relative alla dimensione temporale.

L'icona dell'annuncio a Maria – che nella prima parte di questo lavoro verrà esaminata in modo particolare, in quanto assai significativa nella scelta del *corpus* figurativo dell'immateriale – deve tener conto di un elemento compositivo-simbolico essenziale: l'organizzazione e relazione reciproca degli spazi interni al campo pittorico, che è costitutivo in primo luogo del *pattern strutturale*, è fondato su una convenzione simbolica.

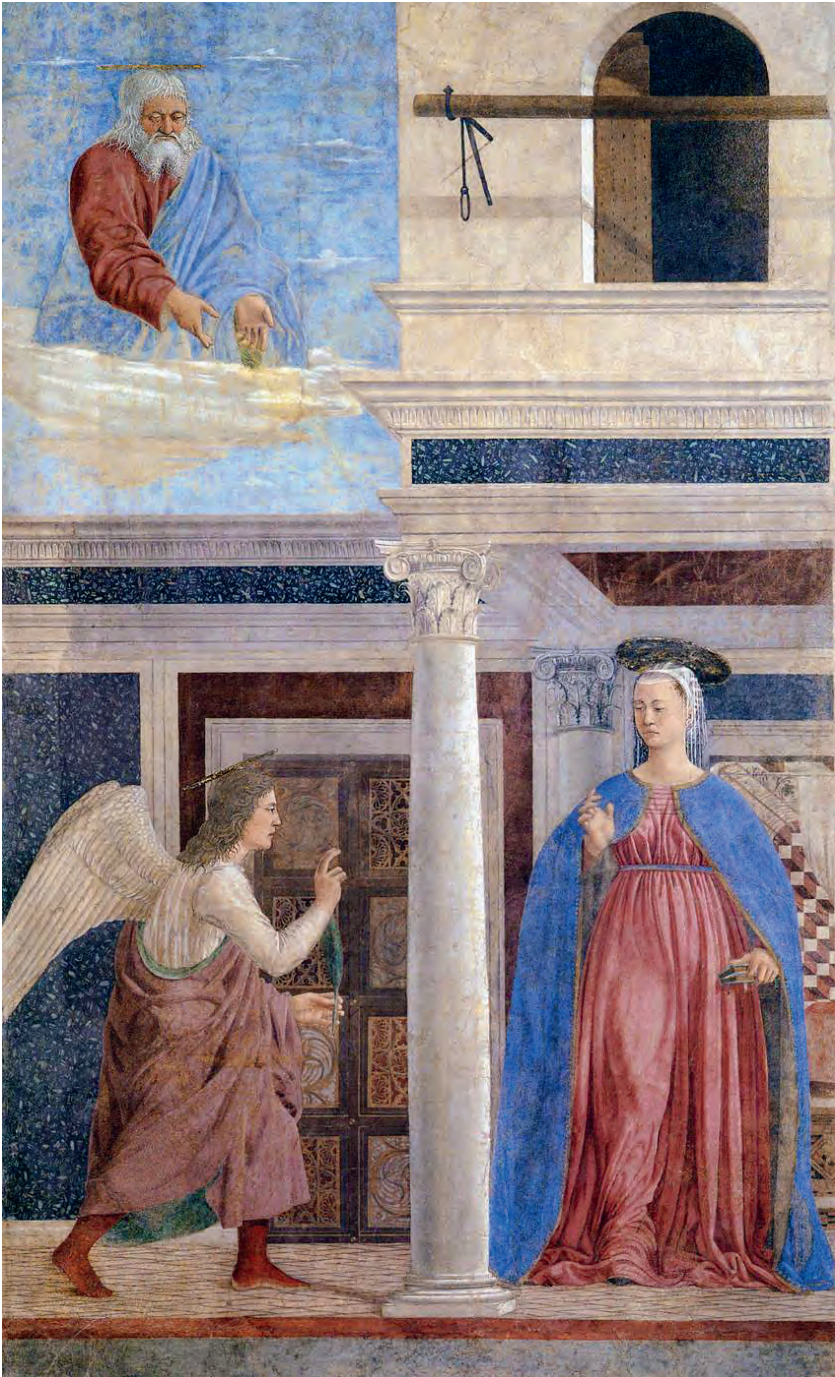
Nelle annunciazioni medioevo-rinascimentali, la narrazione iconica si svolge da sinistra a destra: l'angelo rappresentato sulla sinistra della raffigurazione porta il messaggio a Maria che è dipinta sulla destra (rispetto, s'intende, al punto di vista dell'osservatore). Inoltre il Padre eterno, rappresentato frequentemente in questa tematica, è dipinto in alto a sinistra e il fascio di raggi da lui emanati,

su cui scivola la colomba (e talvolta anche il Bambino), attraversa diagonalmente la raffigurazione verso il basso a destra. Si ha uno schema di questo genere:



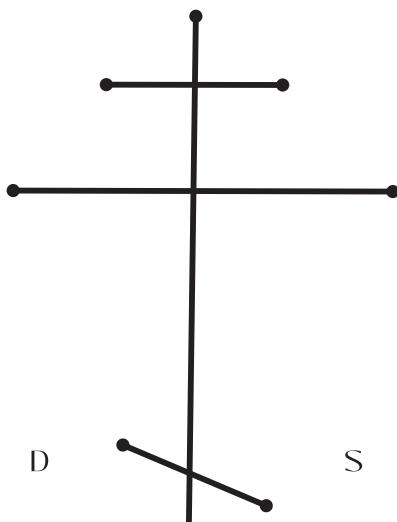
La storia è promossa dalla volontà divina, quindi, in alto, la disposizione della destra e della sinistra sono da riferirsi a un punto di vista virtuale interno al quadro: dalla mano destra di Dio prende forma la creazione in un tempo e in uno spazio assoluti, ha inizio un ordine, un'armonia universale.

Nella parte inferiore dell'icona la disposizione delle *unità figurative* (ovvero degli elementi minimi portatori di significato) deve essere riferita a un punto di vista esterno, quello dello spettatore, essendo lo scopo della pittura quello di coinvolgere e indurre alla riflessione anche coloro che non conoscono le Scritture e di rendere visibili concetti altrimenti inafferrabili. Per papa Gregorio Magno (come poi anche per Tommaso d'Aquino) le immagini hanno la possibilità di alfabetizzare le persone incolte che, guardandole, potrebbero leggerci ciò che non possono leggere nei libri. Così, per Giovanni Damasceno (ca. 670-749) «le immagini sono per gli uomini incolti ciò che i libri sono per coloro che sanno leggere; esse



sono per la vista ciò che la parola è per l'udito»<sup>1</sup>. Il lato sinistro (D) in alto, quindi, è in stretto rapporto con il lato destro (D) in basso: la diagonale, tracciata dalla discesa dello Spirito Santo, è elemento inequivocabile di congiunzione dei due spazi, quello divino e quello terreno.

L'andamento di tale obliqua da sinistra in alto a destra in basso ripeterebbe l'inclinazione del supporto inferiore della croce ortodossa che, secondo i manuali, si riferirebbe alla posizione dei piedi di Cristo, quello destro alzato per accogliere i credenti, quello sinistro abbassato per schiacciare i peccatori<sup>2</sup>, con il seguente schema:



<sup>1</sup> Uspenskij 1973, p. 339.

<sup>2</sup> Cf. Uspenskij 1973.

Tanto l'obliqua dell'annunciazione quanto il poggiapiedi della croce hanno il medesimo valore concettuale: vale a dire la funzione di asse ordinatore del tempo: infatti, agli estremi della linea inclinata del primo schema notiamo in alto a sinistra il passato, l'Antico Testamento, concretizzato nella presenza delle figure di Adamo ed Eva, molto spesso presenti nell'iconografia dell'annunciazione, allontanati dal paradiso terrestre, mentre in basso a destra è rappresentato il futuro nell'immagine di Maria e in basso a sinistra il presente nell'angelo annunziante, il momento nucleo della narrazione.

Questa considerazione, che riprende la tesi di Uspenskij a proposito dell'opposizione destra/sinistra, offre una giustificazione supplementare al fatto che nella grande maggioranza delle annunciazioni dipinte l'angelo si trova sulla sinistra e il racconto inizia dal lato sinistro e si sviluppa verso destra.

Si viene a tracciare in questo modo un percorso di percezione e di lettura degli elementi costitutivi in cui si può notare una forma di simmetria fra destra e sinistra, un equilibrio armonico bilanciato da quelle leggi matematiche che sembrano orchestrare anche i meccanismi della natura e in cui è possibile riconoscere i valori mistici dell'universalità.

Hermann Weyl ha parlato di *simmetria bilaterale* a proposito del corpo umano, ma anche dell'arte e della natura sostenendo che «l'aspetto esteriore della simmetria bilaterale del corpo umano ha agito come stimolo ulteriore del campo artistico»<sup>3</sup>. La *dispositio* figurativa organizza dunque il *pattern* strutturale nell'impianto simmetrico fra ordine e armonia, cercando in un asse centrale l'elemento separatore di due parti contrapposte ed equivalenti. Tale criterio determina la sintassi del testo visivo in modo illusionistico (se ad esempio a creare la struttura principale è un punto di fuga) oppure oggettivo, ed è il caso di una colonnina o di un elemento

<sup>3</sup> Weyl 1952, trad. it. p. 14.

floreale o di un filatterio o di una parete, come accade in molte annunciazioni.

L'asse, come ago della bilancia, è indice di equilibrio fra due parti che assumono, anche dal punto di vista retorico, lo stesso valore comunicativo e peso compositivo. La grande croce che domina il mosaico di Santa Pudenziana a Roma è il simbolo cristiano della croce ma è anche «asse del mondo»<sup>4</sup> e asse della configurazione che si ripete nell'immagine centrale di Dio separando l'insieme in due parti sommariamente simmetriche, una destra e una sinistra strutturalmente equivalenti.

I due termini diventano opposti, invece, quando sono usati come simboli di una polarità dicotomica e antitetica, quali il bene e il male riferiti all'ordine divino, alla destra la salvezza, alla sinistra la perdizione, avvalorata dall'orchestrazione spaziale definita nel «giudizio universale» secondo Matteo<sup>5</sup>.

Nelle crocifissioni dipinte troviamo spesso raffigurato il ladrone convertito e umiliato alla destra di Cristo e rivolto verso di lui, mentre un angelo alle sue spalle indica la redenzione della sua anima accogliendola alla rinascita in un velo bianco; per contro, sulla sinistra di Cristo, il ladrone malvagio condannato guarda dalla parte opposta e la sua anima nera è trascinata via da un diavolo dipinto alle sue spalle.

Tra gli esempi più significativi a questo proposito meritano una doverosa menzione la *Crocifissione* contenuta nell'*Hortus deliciarum* di Herrad von Landsberg, quelle di Barna da Siena nella basilica collegiata di San Gimignano, di Gaudenzio Ferrari nella chiesa di San Cristoforo a Vercelli e in Santa Maria delle Grazie a Varallo

<sup>4</sup> Weyl 1952, trad. it. p. 14.

<sup>5</sup> «[...] e metterà le pecore alla sua destra e i capri alla sinistra. Allora il re dirà a quanti saranno alla sua destra: "Venite, o benedetti del Padre mio, possedete il regno preparatovi fin dalla creazione del mondo" [...]. Poi dirà anche a quelli di sinistra: "Andate via da me, maledetti, nel fuoco eterno preparato per il diavolo e per gli angeli suoi"» (Mt 25, 33-41).

(1507-1513), della chiesa degli Angeli a Lugano e della Madonna delle Grazie a Bellinzona<sup>6</sup>.

I livelli di interpretazione della struttura destra/sinistra riguardano quindi molteplici aspetti del campo pittorico. Se si considera il *pattern formale*, si può notare come la composizione simmetrica disponga le figure in modo da compensare e bilanciare i colori, le luci, le zone dello spazio rappresentato secondo un'organizzazione otticamente equilibrata che oppone una parte del campo pittorico all'altra, in base a un ordine prestabilito e coerente con il programma narrativo (il caso delle crocifissioni) o dialogico (il caso delle annunciazioni). Per quanto riguarda il *pattern strutturale*, si ha invece, nella compagine degli assi costitutivi dell'impalcatura configurativa, l'individuazione dei percorsi percettivi che vanno posti in relazione con l'orientamento di lettura dall'alto a sinistra verso il basso a destra; l'opposizione di destra/sinistra entra in rapporto con quella di alto/basso e con il punto di vista, fuori o dentro all'immagine, andando a costituire una rete di intersezioni strutturali virtuali interne ed esterne al campo figurativo, che crea un'estensione al di qua e al di là dello spazio pittorico.

Ciò conduce al riconoscimento del *pattern concettuale*, il quale rivela l'impostazione e la qualità figurativa stessa del linguaggio visuale nel programma comunicativo rappresentato, coinvolgendo perciò il significato complessivo della figurazione. L'opposizione *destra/sinistra* riguarda l'interazione *passato/futuro* (ad esempio nelle annunciazioni) oppure la contrapposizione *bene/male* (ad esempio nelle crocifissioni) oppure ancora assume valore allegorico in qualità di albero del mezzo o asse del mondo (è l'esempio delle *Deesis* e delle croci dipinte).

Le relazioni spaziali nell'annunciazione sono legate a un tempo passato in quanto vi è una storia che a esso si fa risalire, a un tempo

<sup>6</sup> Per gli aspetti della «matrice» culturale destra/sinistra, Uspenskij 1975 e Caprettini 1992.

presente, anche se «illusorio», coincidente con il momento dell'annuncio ma anche con quello della percezione, e a un tempo futuro in quanto proiezione dell'avvenimento annunciato nella memoria storica e in quella mentale soggettiva che segue la fase percettiva. L'angelo sopraggiunge da sinistra e le sue ali spiegate, indice di leggerezza e segno di immaterialità, alludono a una traiettoria al di fuori del quadro: al contrario di Maria, immagine statica e concreta, Gabriele è in movimento o si è appena posato, ma le sue vesti e le ali ancora esprimono la tensione e la dinamica del volo.

Lo sguardo dell'osservatore è coinvolto dalle forme che evocano o che possiedono un movimento più che da quelle oggettivamente o iconicamente immobili, e ciò non fa che assecondare la naturale disposizione alla fruizione dell'opera artistica dal lato sinistro in analogia con l'orientamento di scrittura e di comprensione: in questo modo l'angelo costituisce l'avvio naturale alla lettura del racconto figurato, che si svolge secondo il principio del «trascinamento cognitivo» ossia per sequenze percettivamente collegate.

Inoltre, dalla bocca dell'angelo fuoriescono le parole *Ave gratia plena Dominus tecum* che nei dipinti sono ordinate in filatteri di raggi o nastri e che ancora inducono a leggere da sinistra a destra evidenziando l'andamento della narrazione.

Michel Butor, nel suo saggio *Les mots dans la peinture*, considera il caso particolarmente significativo dell'*Annunciazione* di Van Eyck (1430 ca.), in cui è evocata la temporalità dell'evento dialogico attraverso la trascrizione delle parole pronunciate dall'angelo e uscenti dalla sua bocca, e di quelle dell'immediata risposta di Maria. «La scena occupa quattro pannelli; i due personaggi, l'angelo e la Vergine, sono alle estremità; al centro vi sono degli elementi dell'arredo della camera che una disposizione scenica estremamente elaborata impedisce di primo impatto di collegare al resto. In effetti, Van Eyck dipinge nei due pannelli esterni la stanza con un doppio fondo, per collegare otticamente le due parti in modo molto forte: le arcate si aprono su un altro vano che si apre a sua

volta, attraverso una finestra, sulla città; per contro, nel pannello di centro sinistra, l'arcata si apre direttamente sulla strada e ciò produce l'impressione che la stanza si adegui alla forma della città, capovolgendo il rapporto analizzato; il pannello di centro destra non presenta delle arcate ma una nicchia contenente un lavabo, rischiarato da una finestretta translucida che non permette di vedere al di là. Inoltre, un telo steso su un'asta orientata verso lo spettatore ha la funzione di schermo tra i due personaggi; esso produce d'altra parte una falsa prospettiva, con un punto di fuga illusorio situato nel viso della Vergine.

Si tratta dunque di connettere visivamente questi due attori, dapprima così lontani, di realizzare una sola scena con questi quattro pannelli di profondità così differenti. L'angelo a sinistra pronunzia, in lettere d'oro che si iscrivono liberamente nell'aria su una linea perfettamente orizzontale: AVE GRATIA PLENA DOMINUS TECUM. La cornice del quadro cade fra «gratia» e «plena». La relazione grammaticale molto forte che esiste fra queste due parole, appartenendo d'altronde a una formula estremamente conosciuta, le riunisce indubitabilmente in un solo luogo. Van Eyck ha usato, per le seguenti parole, delle scritture con abbreviazioni tachigrafiche: «dns» per «dominus». Ciò dà l'impressione che la sonorità si prolunghi oltre la fine della linea, attraversi dunque il secondo quadro, la separazione tra le due cornici, e attraversi così quella membrana, quel velo del panno steso. Tutto questo movimento è diretto dalla bocca dell'angelo all'orecchio della Vergine. Ella risponde: ECCE ANCILLA DOMINI, ma siccome è a destra, Van Eyck rovescia completamente la scrittura, la fa ritornare verso il centro, e ne accelera il movimento, ne prolunga la linea con l'abbreviazione della parola «domini» in «dni». Poiché impieghiamo un certo tempo a riconoscere queste lettere capovolte, leggiamo necessariamente l'annuncio dell'angelo prima dell'accettazione della Vergine.

Le parole della salvezza angelica provengono dal Cielo e sono rivolte alla Terra, quindi è necessario leggerle dal nostro punto

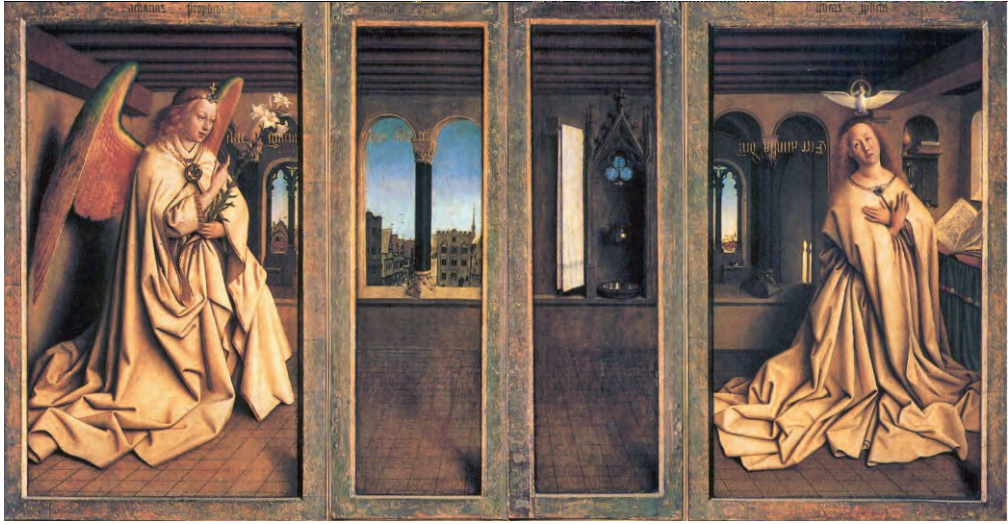
di vista guardando verso l'alto; per contro le parole della Vergine sono la risposta dalla Terra al Cielo ed è dunque dall'alto che esse andranno lette guardando verso il basso. Tutta la teologia di Van Eyck dirige questa maniera di disporre le iscrizioni»<sup>7</sup>.

Un discorso per più versi analogo può essere fatto per la tavola cortonese dell'Angelico (1434) in cui però il dialogo si svolge più immediato fra i due personaggi ravvicinati – contrariamente al polittico di Van Eyck, nel quale, come abbiamo visto, le frasi paiono echeggiare fra un destinatario immateriale e un destinatario reale oggettivamente molto lontani.

Il Beato Angelico, nell'*Annunciazione* conservata nel Museo diocesano di Cortona, interpreta con convinzione il nuovo linguaggio rinascimentale e dimostra di conoscere Masaccio, Ghiberti e Michelozzo, ma anche Alberti. Nel *Della Pittura* di Leon Battista Alberti (1435 ca.) vi sono alcuni concetti (quello della *circonscriptio* – riguardante il contorno della linea –, quello della *compositio* – sulla composizione dei piani – e quello della *receptio* dei lumi sull'importanza della luce nella modellatura dei corpi) di cui fra' Giovanni avverte molto presto il fascino e che già di sicuro applica nella tavola cortonese.

Una scena, un ambiente e una rappresentazione spaziale molto diversi da quelli della tavola fiamminga; eppure in entrambe le opere il punto focale del racconto è nel *verbum*, nella registrazione visibile del dialogo, prova tangibile dell'annuncio e dell'accettazione di Maria. Inoltre, la risposta data dalla Vergine è, in tutte due le tavole, scritta da destra a sinistra, percepibile, cioè, se così si può dire, soltanto dal punto di vista interno del destinatario primo, il Padre eterno, mentre le parole pronunciate da Gabriele escono dalla sua bocca e si propagano da sinistra a destra per cui sono conoscibili allo spettatore, determinando esse stesse la «salutazione angelica», a cui la tavola è ispirata.

<sup>7</sup> Butor 1969, trad. it. 1987, pp. 131-135.



In particolar modo nella tavola di Van Eyck il dialogo si traduce visivamente secondo una *simmetria speculare*, in base alle caratteristiche proprie del meccanismo elementare della dialogicità<sup>8</sup>. La parola raffigurata in senso inverso, trasformata in geroglifico per poi essere restituita forzatamente alla lettura, sollecita, come nel *palindromo*, «il meccanismo conoscitivo dell'altro emisfero cerebrale»<sup>9</sup>; occhio e testo costituiscono i poli di un circuito semiotico che si attiva fra *eidōs* e *logos*, in cui l'equilibrio tra vedere e dire si manifesta sul piano visivo, venendo a costituire una sorta di *enantiomorfismo* ovvero di «simmetria speculare che si ha quando entrambe le parti sono specularmente uguali ma disuguali se si sovrappongono, cioè sono fra loro in relazione come la destra e la sinistra»<sup>10</sup>.

Se nella tavola del Van Eyck emerge un senso di mistero da uno spazio quasi metafisico compenetrato alla città e da una serie di dettagli di forma e di struttura che creano una dinamica visiva dal fondo al primo piano e da sinistra a destra, nell'opera dell'Angelico l'incontro è molto chiaro, esplicito, realistico: Gabriele, dichiaratamente materializzato, ricopre il ruolo protagonista nello svolgere una missione soprannaturale.

Il Beato Angelico conosceva indubbiamente ciò che l'Alberti aveva osservato intorno alla gestualità. Spencer nota che «la natura retorica dei gesti evocati nel *Della Pittura* si riflette nella positura dell'angelo, che ha completato la salvezza e ora gioca il ruolo dell'oratore che cerca di compiacere, commuovere e persuadere la Vergine ad assumere il suo ruolo nel progetto divino»<sup>11</sup>. Infatti i gesti delle mani dell'angelo accompagnano le due frasi da lui pronunciate, di cui quella scritta in alto si piega in direzione della

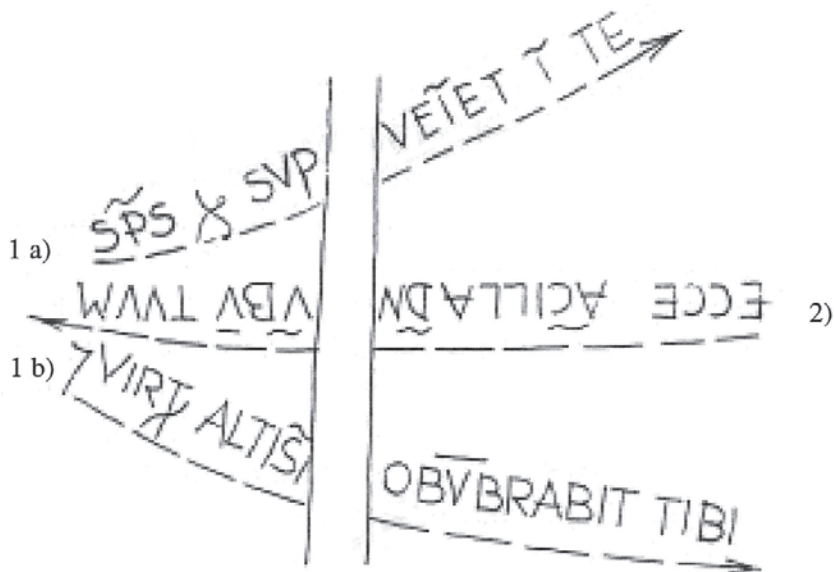
<sup>8</sup> Lotman 1985, p. 71.

<sup>9</sup> Lotman 1985, p. 73.

<sup>10</sup> Lotman 1985, p. 70.

<sup>11</sup> Spencer 1955, p. 275.

colomba orientandosi all'orecchio di Maria (e dunque a essere percepita uditivamente), mentre quella inferiore è diretta al ventre di Maria, dirigendosi perciò verso il luogo di quella che sarà la materializzazione corporea dell'annuncio. Vediamo le sequenze dell'enunciato nella sintesi grafica qui riportata:



1) nella prima frase in alto si legge, in modo abbreviato, SPIRITUS DE SUPRA VENIET IN TE; 2) quindi si passa alla frase in basso: VIRTUS ALTISSIMI OBUMBRABIT TIBI; 3) infine si cerca la risposta di Maria, nella frase centrale uscente dalla sua bocca, ECCE ANCILLA DOMINI VERBUM TUUM, peraltro in parte contraffatta dalle abbreviazioni tachigrafiche e dal capovolgimento delle lettere, che rende la lettura non immediata, non essendo essa riferita a un punto di vista umano.

Le frasi scambiate tra i due personaggi fanno parte della fase centrale del dialogo e non dell'inizio, cioè del saluto angelico, come invece accade nella gran parte delle annunciazioni e in quella stessa di Van Eyck. Nella tavola cortonese è rappresentato in modo concreto il momento culminante, in cui Maria, superata la sorpresa della visita e dell'annuncio, viene rassicurata dall'angelo. In questa circostanza il dubbio espresso in Lc 1, 34 («Come potrà avvenir questo se io non conosco uomo?») è dissipato. Ella è serena, cosciente di ciò che le è accaduto e, sicura, accetta – e la risposta immediata ne è la prova – la sua missione. Il dialogo sottovoce, effettivamente espresso in termini visivi, avviene secondo precise modalità prossemiche, fra personaggi reali, nell'intimità di uno spazio già rinascimentale, a misura umana.

Nei suoi *Scritti di Estetica*, sulla scia della definizione hegeliana del bello artistico come «apparizione sensibile dell'idea», Hans Georg Gadamer ha indagato quanto l'arte sia veicolo dei principi di interpretazione tra il mondo sensibile e l'idea, eredità della distinzione platonica fra *mundus sensibilis* e *mundus intelligibilis*. «Come ogni esperienza», egli ha scritto, «anche l'esperienza estetica e quella religiosa premono per venire alla parola. A ciò corrisponde l'originario senso greco delle rispettive espressioni: poesia (*poesis*) è un “fare” tramite la parola, teo-logia è un “parlare” che riguarda il divino»<sup>12</sup>.

E nel cercare la sua sostanza espressiva, la parola si concretizza, si coagula in apparenza sensibile, in immagine parlante che si consegna all'interpretazione.

Il tema dell'annunciazione contiene e trasmette un profondo insegnamento di esercizio ermeneutico: riflettere sull'immagine delle parole e imparare ad ascoltare e comprendere ciò che si nasconde dentro e dietro di esse. È ancora Gadamer a istruirci in merito

---

<sup>12</sup> Gadamer 2022, p. 59.

all'interpretazione, precisando che «il compito del comprendere si pone là dove emergono delle difficoltà»; una frase criptica, un testo «irrigidito nella scrittura» ritorna a essere parola parlante, suono portatore di senso. Tra il «vedere la parola» e l'«ascoltare l'immagine», il fenomeno artistico abita il senso, involucra di sostanza viva il disegno divino. E il filatterio che nell'annunciazione si snoda in volute tra l'angelo e Maria trasportando il suono delle parole e rendendone percepibile la profondità teologica non fa che svelarne e renderne vera l'imperscrutabilità del mistero.

Nell'esemplare appartenente al pannello centrale della pala d'altare conservata nella Marienkapelle di Würzburg (Anonimo, Rinascimento tedesco), la scena dell'annuncio tra la natività e la presentazione al tempio, secondo un modello iconografico consolidato in tutto il Rinascimento europeo, si svolge intorno al movimento del nastro bianco che trasporta e rende visibili le parole dell'annuncio e non fa che armonizzarsi all'immaterialità dell'angelo, a sottolinearne e a renderne concreta l'inconsistenza trascendente nella sonorità della linea fluttuante.

Possiamo dunque affermare che si tratta, in particolar modo negli esempi sopra riportati, ma di fatto in numerosissime annunciazioni del XIV e XV secolo, di una rappresentazione spaziale controllata dalla misura matematica, dalla ricerca di una musicalità trascendente e nel contempo assegnata a una concretezza percepibile. L'organizzazione strutturale dello spazio da un lato è in relazione agli orientamenti culturali dell'epoca (filtrati attraverso il linguaggio figurativo individuale dell'artista) e dall'altro deve soddisfare la tendenza della teologia cristiana al confronto, alla predicazione attraverso l'immagine come sintesi concettuale disponibile a diventare *exemplum*; in ragione di ciò l'organizzazione spaziale porta a stabilire una connessione con i percorsi visivi dell'osservatore, inducendolo a entrare nella realtà raffigurata.

La rappresentazione dello spazio favorisce infatti coinvolgimento e immedesimazione del soggetto con l'evento sacro raffigurato, an-

zitutto attraverso la convenzione sociale che consiste nel leggere da sinistra a destra e orienta le principali traiettorie percettive all'interno del testo pittorico; inoltre determina le relazioni fra i punti di vista interni all'opera per indurre a «vedere dal punto di vista di Dio» e avvicina luoghi riferiti a situazioni temporalmente lontane (ad esempio, il paradiso terrestre e la stanza di Maria) plasmandoli in un unico contesto o separandoli solamente con un dettaglio.

Lo spazio pittorico, dunque, esprime una «durata» temporale nella sua stessa sostanza costringendo a un tempo di implicazione mentale; quest'ultima si attua per mezzo delle coordinate visive prospettiche (che vengono a formarsi tra i punti di vista esterni e interni, e tra le *verticali* delle zone contrapposte, le *orizzontali* che segnano l'effettualità delle parole dell'angelo, le *oblique* dei raggi emanati dal Padre eterno sui quali si concretizza lo Spirito in figura di colomba) e per mezzo della gestualità dialogica dell'angelo e di Maria, personaggi intorno ai quali è tessuto il tempo, pregno di tradizione scritturale e dottrine teologiche ma anche di leggenda e di mito, di sottili scambi di sensi fra materiale e immateriale.

Il concetto di spazio viene a coincidere con quello di tempo nell'attualizzazione figurativa di una concatenazione di avvenimenti, in relazione di causalità tra passato e futuro, che nell'immagine, cui era affidato il ruolo di deposito di saggezza, si circoscrivono nell'*hic et nunc*.

Lo spazio evocato nell'icona è uno spazio universale e invisibile: in esso il momento della storia sacra raffigurata rivela l'aspetto eterno della verità e lo rende visibile mettendolo in scena. L'organizzazione dello spazio e del tempo figurativi non tende a rimandare alle strutture del mondo fisico, ma a soddisfare le forme dell'immaginario: la connessione spazio-tempo, dunque, non consiste in una proprietà della realtà fisica, ma nella qualità storica dell'esperienza che si volge in tradizione.

Pierre Francastel, a proposito dei valori sociopsicologici dello spazio-tempo figurativi del Rinascimento, ha osservato che «le im-

