

Hubert Rodarie

ITINERARIO DI UNA ANNUNCIAZIONE

Fecondità spirituale e artistica della SS. Annunziata (Firenze)

25 marzo 2015

L'arrivo di un'Annunciazione

PROLOGO

Nell'ottobre 2013, durante una visita di famiglia in un antico salone sull'Avenue de la Grande Armée a Parigi, risalendo il viale, abbiamo scoperto in fondo a uno stand, un grande dipinto in una cornice in legno marrone, rappresentante un'Annunciazione.

L'abbiamo acquistato dopo alcune trattative, prima tra noi e successivamente con il venditore. È questo il quadro di cui tratteremo la genesi. In effetti, a prima vista, ne aveva evocato un altro acquistato qualche anno fa, a Firenze, da uno dei nostri amici, E. P. Al nostro ritorno ho intrapreso una rapida ricerca iconografica su Internet e mi sono unito a lui per confermare questo ricordo.

In modo molto simpatico, sembrava che i nostri dipinti fossero realmente ispirati allo stesso modello di un affresco di Firenze, la Santissima Annunziata, che presenta una Vergine rivolta allo Spirito Santo, a forma di colomba, le mani appoggiate tranquillamente, e avvolta in un manto blu. Successivamente abbiamo visto che questo affresco è stato oggetto di molte copie nel corso dei secoli.

Da quel momento in poi la domanda divenne: quale messaggio trasmetteva tale particolare immagine? Perché ci sono state così tante copie? Perché ha ispirato così tanto? Il nostro piccolo saggio unisce gli elementi raccolti durante la ricerca per fornire alcuni elementi alle risposte a queste domande.

INDICE

1. L'affresco miracoloso di Firenze

- 1) Quando il santuario era solo una piccola cappella dei Servi di Maria
- 2) Per altri autori il dipinto risale al 1350 circa

2. La Santissima Annunziata

- 1) Bellezza e significato
- 2) Simboli e vocabolario dell'affresco

3. Posterità e fecondità dell'affresco

- 1) I contemporanei, origini o prime copie
- 2) La fioritura dei secoli XVI e XVII
 - I. Gruppo 1
 - II. Gruppo 2
 - III. Gruppo 3
- 3) E, dopo, la discendenza dell'immagine

Conclusione

Appendice



CAPITOLO I

Il miracoloso affresco di Firenze

Quando il santuario era solo una piccola cappella dei Servi di Maria ¹.

Lo splendido Santuario della Santissima Annunziata a Firenze è legato alle origini dell'Ordine dei Servi di Maria ². Mentre Firenze è turbata dalle lotte fratricide, sette mercanti decidono di ritirarsi in solitudine per cominciare una vita di penitenza e contemplazione, con la devozione speciale a Nostra Signora dei Dolori. Intorno al 1245, iniziano il loro ritiro sul Monte Senario, vicino a Firenze.

Due di loro, Bonfiglio dei Monaldi e Alessio dei Falconieri, scendono spesso a Firenze per predicare. Costruiscono una piccola cappella fuori dalle mura della città, come punto di riferimento e supporto per la loro attività.

Successivamente, i Servi di Maria affidano la decorazione della cappella a un certo Bartolomeo (forse Bartolomeo di Siena pittore a Firenze dal 1236, un uomo di rara bontà, grande fede e devozione singolare alla Beata Vergine). Scelgono come tema principale il mistero dell'Annunciazione.

Nel 1252 l'artista inizia il suo lavoro. Dopo un tempo ragionevole, viene realizzata la prima parte del dipinto, ma rimane la più difficile: rappresentare il volto della Madonna.

Il pittore si raccomanda fervidamente a Dio e alla Beata Vergine. Ma, non appena prende i pennelli, viene preso in un sonno improvviso. Quando si sveglia, vede il dipinto finito e il volto della Vergine mirabilmente disegnato da una mano invisibile. Pieno di stupore e confusione, esce, esclamando: "Miracolo, Miracolo".

lo!” I fedeli arrivano correndo, estasiati anche loro dalla bellezza celeste di questo volto, e cantano un inno di lode e grazie al Signore e alla Vergine.

L’evento miracoloso si sarebbe verificato nel 1252, e molto probabilmente tra il 24 e il 25 marzo (celebrazione liturgica dell’Annunciazione).

Per altri autori, il dipinto risale al 1350 circa ³.

Secondo ARASSE, questa Annunciazione fu dipinta intorno alla metà del XIV secolo. Per l’autore, *l’affresco acquisì rapidamente la reputazione di essere miracoloso e, per confermare questa gloria, i Servi che dimoravano nel convento inventarono la leggenda secondo la quale l’immagine sarebbe stata realizzata nel 1252, quando fu fondato il monastero, da un certo Bartolomeo* ⁴. Dice che, secondo alcuni, questa rappresentazione ha esercitato una certa tirannia (sic) ⁵ sui pittori, tuttavia, lui stesso, la contesta insistendo sulla sua fecondità ispiratrice di molti pittori. Riferisce che dal 1360 la devozione incoraggiava la realizzazione di copie più o meno fedeli. I Medici fecero queste copie per regali diplomatici.

CAPITOLO II

Santissima Annunziata, bellezza e significato

Questa Annunciazione è molto bella. Come per tutte le Annunciazioni di questo periodo, si percepisce che emana una vera intensità spirituale, ancor prima di iniziare ad apprezzarne il valore estetico.

Nessuno oggi vorrebbe credere nella leggenda promossa dai Serviti. Un miracolo! Ma cosa possiamo dire quando un pittore esprime qualcosa che lo trascende, qualcosa che non sapeva esprimere? Non si chiama grazia o miracolo quello che succede, senza alcuna causa identificabile, in aggiunta e gratuitamente?

Per rispondere, dobbiamo tornare ai fondamenti dell’azione del pittore e di colui che ha commissionato quest’opera. Perché fare un’immagine? Perché creare la rappresentazione attuale di una scena vissuta dodici o tredici secoli fa, e specialmente farla in una chiesa? La risposta è, dal mio punto di vista, cristallina. Volevano rendere presente, ai loro tempi e a questi, a tutti coloro che avrebbero voluto guardare questa immagine, un evento che era cruciale per loro. Volevano fare un resoconto della realtà di ciò che era stato vissuto a quel tempo in Israele. In effetti, i creatori di questa immagine avevano la profonda convinzione che ciò che era passato tra Dio, Maria e l’angelo Gabriele avesse conseguenze concrete nelle loro vite e in quelle delle persone che l’avrebbero guardata.

Coloro che hanno detto “miracolo”, scoprendo questa immagine, ne hanno testimoniato il successo artistico. Hanno visto questa Annunciazione splendente di semplicità. Hanno riconosciuto che questo affresco esprimeva una verità della scena. Fu il frutto di un’intuizione, o meglio di un’ispirazione, vale a dire di un movimento spinto dallo spirito, o un miracolo? Non importa, i loro cuori ne furono toccati.

Questo momento faceva comunque parte della vita intima della Vergine. Ma da San Luca ⁶ era stata loro trasmessa. Perché Maria non avrebbe aiutato con un miracolo un povero pittore così evidentemente privo di talento tanto che si è dimenticato il suo nome? Sebbene molti dei suoi contemporanei siano famosi, questo pittore, che la tradizione chiama Bartolomeo, nessuno sa chi fosse veramente. La sua memoria è andata perduta. La data del suo lavoro è oggetto di supposizioni.

Ma, come è stato riconosciuto da FRA ANGELICO, esprimere il giusto, il bello e il vero di questo momento non appartiene dell'ordine di santità?

Questa scena è davvero molto bella.

Ma perché parla ai suoi primi ammiratori e a tutti i suoi visitatori?

Lei comunque è prossima a quelle numerose Annunciazioni dipinte nel XIII e XIV e XV secolo, le quali mostrarono Maria sorpresa nella sua stanza dalla visita dell'Angelo. Molto spesso, vi si riconosce Maria in preghiera, le mani incrociate, come ad esempio dipinse FRA ANGELICO, o sorpresa nella lettura, le mani su un libro o, in modo molto esplicito, appoggiate sull'addome (vedi GADDI, sotto A8).

Qui il pittore ha mostrato soprattutto l'abbandono pieno della dolcezza di Maria. Lei ha detto di sì. Si lascia andare, il volto alzato. Le mani, semplicemente posate nelle pieghe del manto, riposano. Indicano che il tempo della preghiera è passato, ma la loro posizione suggerisce che la Vergine ha appena lasciato l'atteggiamento orante. Solo l'Angelo continua a pregare come se aspettasse la venuta dello Spirito che ha appena annunciato. La piega del mantello della Vergine, aperta sotto forma di un vaso, è molto espressiva e, come vedremo, alcune copie rinforzeranno tale suggerimento e, accentuando le pieghe della tunica, qui aggiustata, significheranno la disponibilità del corpo e dei vestiti alla maternità.

Allo stesso modo, l'estremità del bracciolo della sedia di Maria è moltoalzata in una specie di pomello. Quest'ultimo ha la forma di un incensiere. Segna in modo molto visibile la fede nella presenza attuale di Cristo nel grembo di Maria. È un tabernacolo vivente. Solo Gentile DA FABRIANO e Jacopo DI CIONE (vedi sotto, figure A2 e A11) hanno conservato questo simbolo. Tutti gli altri, posteriori o meno, l'hanno tralasciato.

Apparentemente, i volti delle figure hanno colpito quasi tutti i pittori che successivamente hanno riprodotto questa scena o ne sono stati ispirati. Hanno atteggiamenti simmetrici. Uno è abbassato rispettosamente, quello dell'Angelo, l'altro è sollevato rivolto tranquillamente al cielo, quello della Vergine.

Traducono così il cuore della scena rappresentata. L'essenziale è nel rapporto tra Dio e la Vergine. L'Angelo qui è solo uno spettatore rispettoso, ha adempiuto alla sua missione di messaggero, sta aspettando. Il significato è rafforzato dalla presenza di raggi che collegano direttamente Dio e Maria, senza passare attraverso l'Angelo. Ed è una relazione reciproca perché, se la colomba che rappresenta lo Spirito Santo, la terza persona del Dio Uno e Trino, va alla Vergine, la risposta della Vergine, scritta da destra a sinistra, va dalla Vergine a Dio .

A differenza di altre Annunciazioni in cui la scena si concentra sul tempo del

messaggio, con ad esempio un angelo con il dito alzato, ecc., qui, figura di meno l'Annunciazione, il tempo del messaggio, ma di più il tempo dell'adempimento:

Lo Spirito Santo verrà su di te, il potere dell'Altissimo ti porterà sotto la sua ombra ⁷: quindi il bambino sarà santo e sarà chiamato il Figlio di Dio ... così Maria dice: *'Io sono la serva del Signore lascia che accada secondo la tua parola'* ⁸.

Come in tutte le rappresentazioni pittoriche dell'epoca, questo affresco è, ovviamente, narrativo. Condensa lo svolgersi di una storia con l'apparizione dell'Angelo, la consegna del messaggio, il dialogo e la risposta della Vergine ma, soprattutto, è descrittivo perché si concentra su un momento particolare di tale episodio di storia sacra. Descrive dall'atteggiamento della Vergine e dal gesto delle sue mani, il momento in cui l'annuncio fatto a Maria è compiuto.

Rappresentare questo istante consente di esprimere una verità di profonda teologia.

Dio rispetta le sue creature e il tempo che ha dato loro sulla terra. Mentre attende la risposta della Vergine, come lo ha magnificamente celebrato San Bernardo ⁹, la Santa Incarnazione ha impiegato del tempo, almeno il tempo di un lungo sguardo di Maria.

Cosa stava guardando?

Non lo so. Ma forse, era solo uno sguardo in armonia con quello di Cristo di fronte al giovane ricco: *Quindi Gesù lo fissò e cominciò ad amarlo* ¹⁰.

Ci credo. Quale sguardo potrebbe portare, lei, la Vergine concepita senza peccato, se non uno sguardo d'amore, esprimendo il dono completo di sé, dell'abbandono senza riserva a Lui chi viene ad abitare in lei.

Sguardo di contemplazione, quindi, di Dio ma anche di se stessa piena della presenza divina, nel medesimo tempo in cui diviene Madre di Dio, *Theotokos*. Lei stessa, che è stata concepita pura, esente dal peccato originale, vale a dire da ogni distanza con Dio disceso dalla sua natura, al contrario, con il sì che ha appena pronunciato, si conforma totalmente ad esso.

Lo sguardo di Maria in questo affresco è quindi giustamente come una porta per il raggio, allo stesso modo in cui esso porta la colomba. Esprime questa unione in Dio e la prima delle sue creature.

Quindi non sarebbe stato necessario chiamare questa scena la **Santa Incarnazione o la Santa Concezione di Cristo?**

Non sarà questo il segreto della notorietà di tale affresco copiato e diffuso per secoli?

Misteriosamente questa scena si intreccia per miracolo tra le rappresentazioni delle Annunciazioni-tempi del Messaggio e le Natività della Vergine con il Bambino per spiegare il momento incomparabile nel quale Colui, che è eternità, entra nel tempo degli uomini.

I credenti che l'hanno contemplata non si sono sbagliati.

Simboli e vocabolario dell'affresco

L'analisi precedente si riferiva al significato di diversi oggetti, nonché alla presenza di due interlocutori, il pittore di affreschi e il suo committente.

In effetti, è allettante, tenuto conto delle date rivendicate dalla tradizione (1250) o attribuite dalla critica moderna (1350), procedere come gli specialisti dell'arte romanica o gotica ed evidenziare nell'affresco non solo l'aspetto estetico, ma anche i messaggi che attraversano l'uso della piena forza dei simboli e che esprimono delle realtà chiare come uno scritto agli occhi di coloro che condividono le stesse rappresentazioni del reale.

La diffusione degli scritti come supporto quasi esclusivo per la conoscenza ha eclissato il ruolo fondamentale dei simboli (e delle arti visive). Dall'invenzione della macchina da stampa e del libro, l'uso del simbolo come mezzo di comunicazione ha perso importanza. La dimenticanza delle storie che sono alla base di molte di esse le ha rese ancora più incomprensibili. Così, chi ricorda che Alessandro Magno, un personaggio dell'antichità, incarnava per l'uomo medievale la figura del prode, del cavaliere esemplare? Si conoscevano tutti gli episodi della sua storia leggendaria illustranti le sue qualità – ignoti oggi alla maggior parte dei nostri contemporanei –. L'unica traccia di questa passata celebrità è nel fatto che è rappresentato come il Re di Fiori nei nostri giochi di carte.

Tuttavia, nel XXI secolo, ritroviamo questa forma di comunicazione, a scapito della struttura scritta. In effetti, l'immagine ha invaso lo spazio sociale e personale. Le immagini non sono più solo un modo semplice per riprodurre fedelmente la realtà visibile, come avvenne ai loro tempi per la fotografia o il film, ma soprattutto sono diventate un mezzo per suggerire o evocare prontamente idee o sensazioni. Le scienze della psicologia e della comunicazione sono arrivate a supportare i creatori di immagini nelle loro capacità di trasmettere messaggi.

Dobbiamo quindi distinguere chiaramente ciò che viene fuori dal programma dell'opera, il frutto del pensiero e degli obiettivi del committente, e ciò che è dovuto al talento pittorico di chi fa l'immagine.

In questa parte cercheremo di dettagliare, uno dopo l'altro, i diversi elementi, o simboli, presenti nell'affresco. Ci impegneremo per far emergere il significato ricercato dai creatori di questa rappresentazione. Questa parte può essere utilizzata come una sorta di dizionario dell'opera. Con questo, ognuno, secondo la propria sensibilità, sarà in grado di rafforzare o qualificare ciò che il nostro primo sguardo ha potuto percepire.

1. L'arredamento

Camera – Residenza

La scena si svolge nella stanza di Maria. Numerosi dettagli consentono di identificarla, una poltrona di stile romanico, un pulpito, una panca, un letto parzialmente nascosto da una tenda, un tappeto. Torniamo così non solo all'intimità di Maria, ma anche al suo luogo di preghiera. Ricorda la frase di Gesù: *Per te, quando preghi, torna nella tua stanza; chiudi la porta e prega il Padre tuo che è in*

segreto. Tuo Padre vede nel segreto e ti renderà merito (Mt 6,6). La stanza è il luogo della relazione con Dio. Questo significato è rafforzato dal libro aperto che testimonia come Maria legga e mediti le Sacre Scritture tramite le quali Dio parla.

La stanza è anche il simbolo della dimora, come indicato nella nota sopra. Il simbolo di ciò che contiene l'essere profondo, l'anima o qualsiasi persona che incontra Dio e quindi la persona stessa. Questo evoca direttamente il messaggio dell'Angelo. In effetti, l'Angelo dice a Maria che *il potere dell'Altissimo ti porterà sotto la sua ombra*, nel senso della protezione della Bibbia. Il verbo ebraico corrispondente alla sua ombra è stato tradotto come dimorare¹¹. Riflette bene la venuta di Dio in Maria. Fa eco all'episodio di Zaccheo: *Scendi rapidamente, Zaccheo, oggi, devo dimorare a casa tua* (Luca 19:1-10).

Porta aperta

La porta è un simbolo spesso usato per descrivere Cristo, ma è anche un simbolo mariano. Appare nelle litanie mariane, sotto il nome di *porta coeli*, porta del cielo. Questo nome è così usato nel Medioevo che si trova nelle iscrizioni, sull'architrave delle porte delle chiese e sugli ornamenti liturgici¹² e sotto forma di "porta chiusa" o *Maria porta clausa*. È un appellativo usato da Sant'Ambrogio¹³ in riferimento al versetto di Ezechiele 44,2 che è stato commentato da Sant'Agostino¹⁴ per sottolineare l'annuncio dell'Antico Testamento che Cristo sarebbe nato da una Vergine:

E l'Eterno mi disse: Questo portico sarà chiuso; non si aprirà e nessuno entrerà attraverso di esso, poiché l'Eterno, il Dio d'Israele, è entrato; e sarà chiuso.

Nell'affresco, la porta è aperta. Il che è inutile per l'Angelo. Significa semplicemente che Dio sta entrando nella casa di Maria, vale a dire in Maria. Notiamo che il montante della porta nasconde l'ala dell'Angelo. E questo, avviene contrariamente a certe rappresentazioni del tempo in cui l'arredamento situa solo la scena e in cui i personaggi sono piatti su di essa. Un'interpretazione logica è che la porta aperta, attraverso la quale l'Angelo entra, è un elemento significativo della storia. Rafforza l'idea di movimento espressa dalla scena. L'Angelo entra nella stanza di Maria, poiché lo Spirito di Dio rimarrà in Maria. E se la porta aperta aggiunge significato, è che la stanza stessa è parte della storia.

Occhio o finestra

Sopra la porta, l'architrave è trafitto da una finestra rotonda. Ha una struttura a forma di ruota. Il raggio di luce o la nuvola passa attraverso. Certamente a prima vista, come non scorgere il simbolo del cielo in questo cerchio disegnato nel muro, o ancora un'evocazione dell'ospite che irradia la vera presenza divina per il credente? Ma che cosa si dice? Perché il potere di Dio si costringe a passare attraverso una finestra?

Stupido a priori? Dio è, e non ha bisogno di scivolare così, come un volgare raggio di sole. Perché passa di qui? L'immagine del raggio di sole evoca la presenza di Dio, certamente, ma non potremmo pensare che, anche, in modo discreto e

implicito, il pittore e il suo committente insistano e mettano nell'immagine in modo bello l'atteggiamento dell'amore Dio che ha creato e scelto Maria. La rispetta, non la costringe, penetra per la strada dove la Vergine accetta che passi, semplicemente.

Come il muratore e l'architetto, crea una finestra in un muro per far entrare la luce e il sole, per illuminare e riscaldare gli abitanti della casa; il pittore e il committente affermano che la casa di Maria, la sua intimità ha aperture da dove Dio può entrare. Quindi questa semplice finestra attraverso la quale passa la nuvola, dal mio punto di vista, evoca sia la disponibilità di Maria, ma anche e soprattutto l'umiltà di Dio-Amore e il suo profondo rispetto per la sua creatura e la sua libertà.

Per chi guarda questa immagine è anche un invito a lasciare, come Maria, spazi nel suo cuore attraverso i quali Dio può passare.

Merlature

Sull'affresco originale non appaiono ma, d'altra parte, compaiono in molte copie contemporanee ¹⁵ dell'affresco. ARASSE ha identificato un altro nome della Vergine, il castello, immagine usata da San Bernardo ¹⁶: *Maria, castello, in cui Cristo è in mezzo, avendo a sua volta per torre l'umiltà e per muro la verginità*. Andando oltre, sulle copie dopo quella di ALLORI, c'è solo il muro. Questo può essere interpretato come un'evocazione della verginità di Maria.

2. Accessori e oggetti

Incensiere, incenso

Chiaramente, in primo luogo, l'incensiere ¹⁷ che poggia sul bracciolo del pulpito, evoca la presenza divina e l'elogio che suscita. Il Tempio di Gerusalemme aveva un altare di profumi sul quale si bruciava l'incenso, due volte al giorno, in azione di lode per una gioiosa adorazione ¹⁸. Ora, l'Annunciazione è un gioioso mistero del Rosario, conosciuto e praticato al tempo dell'affresco.

L'incenso può anche essere un'evocazione della prima Annunciazione fatta dallo stesso arcangelo Gabriele della nascita di Giovanni Battista a Zaccaria, suo padre. Infatti, Zaccaria era un sacerdote nel Tempio di Gerusalemme, e il testo di San Luca ¹⁹ colloca la scena durante il suo servizio dell'incenso: *l'Angelo del Signore gli apparve in piedi a destra dell'altare dell'incenso*. I dialoghi sono abbastanza simili, ma l'Angelo vede che Zaccaria non crede: *Non puoi parlare fino al giorno in cui sarà realizzato perché non hai creduto alle mie parole*.

Ma chi dice incenso, dice anche profumo. Il profumo, oltre al suo significato di offerta, è molto evocativo, in un modo più sottile, della presenza di una persona. In effetti, ogni essere ha un profumo particolare che permette di riconoscerlo in modo sicuro per chi ha l'olfatto, più che lo consenta la vista.

Il libro

Il simbolismo del libro è sempre chiaro oggi: il libro è la Parola di Dio accessibile nelle Sacre Scritture raccolte nei testi canonici. Mettere un libro così in casa,

nella stanza di Maria, a portata di mano, anche in certi annunci in ginocchio, è per dire che Maria è disponibile ed è all'ascolto di Dio.

La sedia

In molte Annunciazioni, e anche qui, la Vergine sta sopra una sedia. Certo, faceva parte dell'arredamento medievale. Ma lì, con la sua schiena scarlatta e i braccioli funzionanti, evoca più una posizione, un simbolo di autorità. Poiché il trono è per il re, la cattedra per il vescovo, questa sedia è, per Maria, un chiaro segno della sua dignità di moglie e madre di Dio. Esprime l'autorità che gli consente di dire ai servitori di Cana: *Fate tutto ciò che vi dirà*. In alcune opere (vedi GADDI, fig. A6) il significato è rafforzato dalla presenza di una piattaforma, esplicitamente la distanza che implica l'autorità così affermata. Nella *Santissima Annunziata*, al contrario, è un semplice tappeto orientale che, con i suoi quattro motivi, non solo collega i due personaggi della scena, ma segna anche un'intimità in linea con l'arredamento di una stanza.

Il tappeto

Il tappeto è interessante. Permette di definire la datazione dell'opera. Anzi, in apparenza è di origine anatolica o turca. In ciascuno dei motivi è figurato un animale. Ma queste rappresentazioni di animali scompaiono nel corso del XV secolo, sotto l'ostilità sempre più marcata e quindi il rifiuto delle immagini nelle popolazioni islamiche di questi paesi.

Abbiamo riprodotto un esempio piuttosto simile di tappeti di questo periodo, che si integra nel suo decoro di uccelli molto stilizzati. Un esemplare, conservato in Svezia, è detto tappeto di Marbly.

Analogamente per identificare l'animale, abbiamo fatto il confronto con un bruciatore di profumo risalente all'Iran dell'XI secolo e raffigurante un leone. La sua stilizzazione è simile a quella del tappeto dell'affresco e siamo quindi inclini a riconoscervi questo animale.

Sugli altri dipinti a questo ispirati o copie dell'affresco, pochi tappeti sono fedeli e gli animali rappresentati sono più simili a uccelli.

La cassapanca e i gigli

Una cassapanca separa i personaggi dal resto della stanza e dal letto. Il libro è posto su di essa con il suo cuscino. Questo oggetto non ha a priori alcun significato particolare, tuttavia, visivamente, rafforza l'impressione di intimità e di unità tra l'Angelo e Maria. Nulla li separa. La cassapanca costituisce un collegamento tra i due personaggi. Più interessante: la parte posteriore di essa è decorata con motivi a rombi e apparentemente fiori di giglio. Ma ciò che appare è dovuto alla scarsa qualità dell'unica fotografia (per me) disponibile dell'affresco. In realtà sono croci. Tuttavia, questo ci consente di parlare del fiore del giglio spesso presente nelle Annunciazioni. Il fiore è nella mano dell'Angelo o in un vaso, come vedremo di seguito (figg. A4 e A7). La nostra prima idea sarebbe di vederlo come

un simbolo della verginità di Maria. Ma non è così semplice. In effetti, un senso per il cristiano medievale è quello di *rappresentare un modo unico di esistenza a riconciliare due realtà che, in sostanza, non sono solo diverse ma teoricamente incompatibili e contraddittorie: l'ordine soprannaturale e l'ordine naturale* ²⁰.

Questo è il significato del fiore del giglio; l'emblema della regalità francese, segna l'origine divina del potere reale. Il giglio in questa scena può quindi rappresentare, agli occhi dell'uomo del XIV e del XV secolo, la tangibilità del Dio fatto uomo, l'Incarnazione, la realtà del Verbo fatto carne.

Ma sarebbe troppo semplice, perché il giglio è uno degli emblemi più antichi e, come per tutti i simboli, tra ambivalenza e cambiamenti nel tempo, a volte è difficile da definire. Diversi significati possono coesistere. Per l'Europa settentrionale nel XV secolo il giglio evoca la purezza e anche l'abbandono alla Provvidenza, l'atteggiamento di Maria, l'evocazione del Vangelo ²¹: *Osservate i gigli: come crescono? Non filano, non tessono. Ma ti dico, lo stesso Salomone, in tutta la sua gloria, non era vestito come uno di loro.* Quando ci sono tre fiori sullo stelo, parleremo delle tre virtù teologali, Fede, Speranza e Carità.

Con San Bernardo ²², il significato è ancora più ricco quando commenta il versetto biblico: *Io sono il fiore del campo e il giglio delle valli* (Cant. II, 1). Il fiore è Cristo stesso. Lo descrive posizionando il fiore in tre punti: il campo, il giardino e la stanza. E scrive (6): *Sono il fiore del campo, che chi mi ama viene nel campo e non rifiuta di ingaggiare il combattimento con me e per me.* Con Gesù stesso, è quindi una chiamata all'azione che porta a Maria, l'angelo Gabriele, il cui nome significa Forza di Dio. E con il suo sì, Lei è impegnata in questo.

A causa delle molte variazioni che possono essere fatte su tale tema floreale, è giustificato trovare spesso il giglio al centro delle Annunciazioni. Ma per i dipinti più antichi, mi sembra che il suo significato principale possa essere l'Incarnazione. È il cuore del significato di queste scene e non della verginità di Maria. Allo stesso modo, è normale trovare il giglio sulle rappresentazioni della Vergine incinta di Cristo. Ogni volta si tratta dell'Uomo-Dio la cui presenza viene così proclamata. Ma per l'affresco, il committente e il suo pittore non lo hanno fatto figurare. Non saremo dunque obbligati a decidere tra tutti questi significati.

3. I personaggi, i loro atteggiamenti e i loro gesti

Se l'affresco di Firenze è stato dipinto nel XIII o XIV secolo, si può tentare di interpretare gli atteggiamenti, i gesti e gli abiti come è stato fatto per decifrare il significato di immagini come le miniature e delle scene scolpite nei timpani delle chiese in quegli stessi secoli. Gestì e costumi in un dato momento sono anche, come simboli, evocativi di idee, sentimenti di reazioni o azioni. Tre di essi hanno attirato la nostra attenzione.

Le braccia incrociate dell'angelo

Questo atteggiamento è molto originale. Non lo troviamo in nessun'altra rappresentazione di Annunciazioni. Perché l'angelo incrocia le braccia? Perché sta riportando indietro gli avambracci incrociati e paralleli, come gli studenti saggi?

Generalmente, viene rappresentato con un braccio alzato o in atteggiamento di preghiera con le braccia incrociate sul petto o con un giglio in mano. Nelle prime opere del XIV secolo, dove possiamo identificare un'ispirazione diretta presa dall'affresco di Firenze, questo gesto è talvolta dimenticato. Con riferimento al lavoro di François GARNIER²³, in tale contesto, il gesto non è il risultato del caso o della necessità artistica, ma riflette in realtà l'inattività dell'Angelo. Ha finito la sua azione. Il senso dell'atteggiamento, che abbiamo così delineato, è ulteriormente rafforzato dal fatto che le braccia sono in gran parte nascoste dal mantello. Non possono esprimere qualcosa in azione. Tutti questi elementi supportano quindi la nostra analisi presentata di sopra. La scena è incentrata sul momento che segue l'annuncio fatto dall'Angelo.

Il mantello dell'Angelo

Ancora una volta, la forma del mantello, una cappa, agganciata al collo da una graffetta, è originale.

In generale, in Italia, nel XIV secolo (vedi sotto, figg. A6, A7, A8c), gli angeli sono rappresentati vestiti, in continuità con le icone, con un abito ispirato all'antichità. Una tunica aderente (il chitone) per lo più stretta in vita da una cintura, a volte coperta da una clamide (con una o due graffette) o da un *himation* (senza graffetta), che lasciava scoperta una parte del busto.

Qui il mantello è supportato simmetricamente.

Si trova così sulle spalle dei famosi angeli della cattedrale di Reims, quello con il sorriso e quello dell'Annunciazione (datata intorno al 1250 che è l'anno rivendicato dalla tradizione per l'affresco di Firenze). Nel contempo, nel XV secolo, questa rappresentazione è frequente nella pittura fiamminga.

Il vestimento è una parola che ha molti significati nella Bibbia. Tuttavia, qui, in prima analisi, non si tratta di un mantello che rappresenta una funzione o un'autorità particolare. Ci sembra che il significato sia più nel suo movimento che, come abbiamo notato sopra, nasconde le mani e avvolge il corpo. Rafforza, infatti, la rappresentazione dell'Angelo in partenza. Il mantello è quello di qualcuno che se ne va e non di uno che arriva. Il contrasto è evidente con una rappresentazione che raffigura l'angelo che riporta il suo messaggio.

I volti

Abbiamo notato l'atteggiamento simmetrico dei volti, uno in basso e l'altro in alto. Sono anche orientati con precisione. Quello dell'Angelo è quasi di profilo e un po' nell'ombra, quello della Vergine è di tre quarti e in piena luce. Non è l'effetto del caso. Tale disposizione è frequente nelle immagini di questo periodo: *Il maestro è una figura di faccia o tre quarti, il servo che esegue il suo lavoro con lui è spesso rappresentato di profilo*²⁴. La disposizione si concentra quindi sul personaggio principale, la Vergine, ma individua anche la gerarchia e indica chi è al servizio dell'altro.

Nel resto di questo studio si noterà che alcuni pittori, in particolare il Maestro dell'Infanzia, A1, BIONDO, A5 e LORENZO A10, accentuano questa presentazione dipingendo l'Angelo rigorosamente di profilo.

L'orecchio di Maria

Maria ha un viso giovane, purissimo, molto aperto, levato in alto e si volge verso lo Spirito Santo. La risposta gli è uscita dalla bocca, e l'abbiamo notato, è scritta da sinistra a destra in «Ecce ancilla» – «Io sono la serva del Signore».

Questo movimento di attenzione e disponibilità è rafforzato dall'evidenza dell'orecchio, ben separato dai capelli, mentre quello dell'Angelo è parzialmente nascosto.

Queste rappresentazioni si trovano in una delle Annunciazioni di FRA ANGELICO, quella di Montecarlo. E riprenderò volentieri tutti i commenti fatti da Stephane COVIAUX su questo punto ²⁵. *Facendo molta attenzione a liberare l'orecchio, il pittore ci dice l'importanza dell'udito: la fede viene dall'udito, disse San Bernardo, fin tanto che viviamo per la fede e non ancora nella visione beata, dobbiamo applicare noi stessi per istruirci ascoltando piuttosto che svelare il mistero alla nostra vista. E, più avanti, riprende: Maria per eccellenza, colei che ha orecchi, è molto attenta alla parola che gli viene detta nel profondo del suo cuore. Il suo ascolto è quello dei contemplativi.*

Le mani di Maria

Abbiamo notato in precedenza che la posizione delle mani di Maria è unica nell'iconografia delle Annunciazioni. Inoltre, non si può attribuire a Lei un senso generale come si potrebbe fare per le braccia incrociate dell'Angelo. Ma, per questo, è sia una firma dell'opera, e sia, per il suo successo, la traccia della fecondità dell'affresco nelle opere di altri pittori. È il collegamento che unisce le opere. È il segno del genio dell'affresco. Le braccia e le mani di Maria poste così evocano il pacifico abbandono, come abbiamo detto, ma anche, sottolineato dalla piega del mantello, disegnano un doppio ambiente del seno materno, e una prima evocazione del movimento delle braccia che, alzandosi, porteranno presto il Salvatore.

La colomba, Spirito Santo

Oggi la colomba è un simbolo cristiano molto comune per rappresentare la presenza di Dio. Non pone alcun problema di interpretazione per i fedeli, anche in poche forme. Ma quale era il significato della rappresentazione di Dio in questa immagine, soprattutto per i primi visitatori dell'affresco; e poi cosa può dirci oggi? Infatti, nell'Antico Testamento, la colomba non rappresenta la presenza divina. Essa è soprattutto l'immagine di dolcezza, bellezza, purezza, persino saggezza. È lei che, inviata da Noè, riferisce la testimonianza della terraferma e quindi la fine del Diluvio. Per i poveri e la gente modesta, un paio di colombe sono il più piccolo dei sacrifici viventi consentiti dalla Legge e dalla pratica nel Tempio di Gerusalemme.

Come rappresentazione di Dio, appare per la prima volta dalla testimonianza degli Apostoli. In effetti, nel Nuovo Testamento, la colomba è un personaggio del Battesimo di Cristo di Giovanni Battista. Così Matteo scrive: *Ed ecco, i cieli furono aperti e vide lo Spirito di Dio scendere come una colomba e venire su di lui* ²⁶.

O Luca: *E lo Spirito Santo discese su di lui in una forma corporea come una colomba* ²⁷ e Giovanni: *Ho visto lo Spirito scendere dal cielo, come una colomba, e sta su di lui* ²⁸. In questo episodio Giovanni Battista riceve la testimonianza diretta della divinità di Gesù. È quindi logico, a prima vista, che per render conto della frase dell'angelo Gabriele: *la potenza dell'Altissimo ti prenderà sotto la sua ombra* ²⁹, occorra fare un riferimento a questa scena e in che modo la colomba sia stata introdotta nell'iconografia cristiana.

Nelle Annunciazioni l'uso di una colomba per rappresentare l'intervento dello Spirito Santo è molto antico. Si trova nell'icona dell'Annunciazione conservata nel convento di Santa Caterina nel Sinai.

È regolarmente presente nell'iconografia bizantina tradizionale.

Come nella Santissima Annunziata la colomba è portata sopra un raggio. È rappresentata di profilo, mentre batte le ali. FRA ANGELICO nella sua Annunciazione di Montecarlo l'ha dipinta allo stesso modo.

Tuttavia questa immagine si evolverà. Troviamo le ali ampiamente aperte quasi sistematicamente dalla fine del XVI secolo. Così, nell'Annunciazione di ZURBARAN (1608) e in quelli di CALLOT, SASSOFERRATO e VANNINI, il Dio sotto forma di colomba-Dio appare in una nuvola luminosa, allusione alla Trasfigurazione ³⁰, circondata da nuvole e spesso in mezzo agli angeli.

Attraverso tale evoluzione possiamo interpretare meglio questo elemento dell'affresco. Il pittore o il suo committente hanno rappresentato lo Spirito Santo inviato. Il raggio segna il suo cammino. Illustra la prima parte della frase dell'angelo: *Lo Spirito Santo verrà sopra di te* ³¹. Fino alla fine del XVI secolo i cristiani erano sensibili a questo invio, al movimento di Dio che arrivava nel mondo per incarnarlo. Incorporano anche con facilità e semplicità, il mistero di Dio-Trino e il turbine delle relazioni che lui installa. Lo Spirito Santo-colomba, che *proviene dal Padre e dal Figlio* ³², simboleggia che Dio stesso è in questa relazione tra Dio, rappresentato come un giovane (Cristo?) nell'affresco, e la Vergine. Dio invia così suo Figlio per incarnarsi nell'umanità. Appare anche nella forma di un bambino piccolo nudo in GADDI (ill. A8), e nel MAESTRO DI SANT'IVO (vedi figura in appendice) che riprende poi la rappresentazione medievale dell'anima ³³.

Più tardi, alla fine del XVI secolo, dopo il Concilio di Trento, i pittori marcano in particolare la presenza di Dio rappresentata dalla colomba nella nuvola luminosa. In un certo senso semplificano la scena rendendo meno visibile il mistero del Dio-Trinità. Rifocalizzano la scena sulla ricezione del messaggio dell'Angelo da parte della Vergine. Si noterà che questa scelta consente o è spesso accompagnata da un cambio di posto della colomba. Nella Santissima Annunziata e nelle più antiche Annunciazioni, proviene sempre dalla destra della Beata Vergine, perché significa per l'uomo medievale l'annuncio di un bene. Al contrario può essere alla sua sinistra o davanti a lei, per ZURBARAN o CALLOT, perché la colomba non è più in movimento. La tendenza a includere sempre meno elementi narrativi nei dipinti del XVII secolo ha potuto permetterlo.

CAPITOLO III

Posterità e fecondità dell'affresco



I quadri contemporanei, le ispirazioni o le prime copie

Cercando nelle principali raccolte fotografiche, musei o patrimoni nazionali, si possono trovare dipinti contemporanei alla data attualmente proposta da ARASSE (1350), i quali riprendono in tutto o in parte gli elementi della scena. Senza entrare in un'analisi tecnica approfondita per ciascuno di essi, è interessante scoprire se usano lo stesso simbolismo, se centrano la scena o meno sul dopo dell'Annunciazione o se si accontentano di riprodurre l'aspetto generale. Eccone alcuni ³⁴:

A1. Questa versione è molto vicina. Ha una disposizione verticale, forse motivata dalla posizione del dipinto accanto all'altare maggiore. Si noti il mantello dell'Angelo, più statico, il suo sguardo che si rivolge alla Vergine in modo molto originale rispetto a tutti gli altri, e l'estremità del bracciolo, che ritorna per disegnare una forma. Riprende la risposta della Vergine che non compare su nessuno dei dipinti seguenti. L'angelo è di profilo, ha le mani visibili e incrociate in preghiera. Il suo mantello è senza graffetta.

A2. Jacopo di Cione è un pittore fiorentino; riprende la maggior parte degli elementi dell'affresco. Prima di tutto la disposizione della scena, per la Vergine la posizione delle mani, i vestiti, la forma della sedia, il bracciolo a forma



A1. Maestro dell'Infanzia, Calenzano, Chiesa di San Niccolò dal 1350 al 1370 (nel catalogo Fondazione Zeri) a volte attribuito a Jacopo di Cione o a Gaddi. In basso la foto è tratta dal sito della città di Calenzano, presentata come un affresco recentemente spostato).



A2. Jacopo di Cione, olio su tela (ca. 1360-1380), chiesa di Spirito Santo, Prato, Toscana, Italia (fonte: The Bridgeman Art Library.)



A3. Cenni di Francesco di Ser Cenni, dipinto su legno, Galleria Vaticana, Città del Vaticano (fonte: Fondazione Zeri).

di incensiere, il tappeto, il libro sul cuscino, l'Angelo con la sua piccola acconciatura, ma vediamo le sue mani sopra il mantello come in A1, la disposizione di Dio e del raggio. La colomba è nel mezzo dei due personaggi.

A3. Colpiscono le somiglianze di questa scena con l'affresco iniziale: i capelli, le pieghe dei mantelli e soprattutto l'aspetto dei due personaggi. Sola differenza il formato verticale come il dipinto di Calenzano (A1).

A4. Questo pittore bolognese ha ripreso la maggior parte degli elementi iniziali. Nel volume della stanza decorata in gotico, i personaggi sono separati da una colonna. Per la prima volta compaiono i capitelli di color marrone che verranno riutilizzati sistematicamente nelle copie dopo Allori. Nota la firma e il donatore sul pannello di sinistra. La Vergine ha un orecchio libero, la posizione delle mani è giustificata dal



A4. Jacopo di Paolo, 1390-1400, tempera, oro su legno (Bologna, Museo Comunale).



A5. Giovanni del Biondo, 1385, tempera su tela, 185x107 cm. Firenze, Spedale degli Innocenti.

libro. Il giglio tenuto dall'Angelo gli fa uscire la mano, c'è assenza di tappeti e l'iscrizione riprende l'inizio del saluto – *Ave Maria Gratia plena* –, ma non la risposta.

A5. La posizione della Vergine è identica, le mani poggiano sulle cosce, troviamo la forma delle vesti, la forma della sedia, la tenda del letto parzialmente aperta, la panca con il libro su un cuscino, ma il pittore ha separato l'angelo da Maria, il Padre e il suo raggio non compaiono, solo la colomba cade dal cielo.

L'Angelo è fuori. Il muro è rappresentato da una colonna. La separazione tra i due personaggi è frequente in queste epoche ma scompare nel XVII secolo (vedi *FRA ANGELICO, CARPACCIO, BOTTICELLI, MASOLINO DA PANICALE*). Alcuni autori vi trovano il simbolo di Maria colonna del Cielo.

La differenza principale sta nello sguardo della Vergine inclinato verso l'angelo. Non c'è risposta dalla Vergine. Lei ascolta l'angelo.

A6. Stessa forma del mantello e della posizione delle mani, l'Angelo è all'esterno, vediamo il Padre e il raggio che porta la colomba, la Vergine è su un trono. La scena non avviene nella stanza, ma in un luogo aperto che richiama più un baldacchino. Ma come in quella



A6. Taddeo Gaddi (morto nel 1366) intorno al 1330-1350, tempera e oro, Galleria dell'Accademia di Firenze.



A7. Maestro della Madonna Strauss (1390-1410), 212 x 219 cm, Monastero di San Nicola di Cafaggio ora Galleria dell'Accademia, Firenze.



A8. Agnolo Gaddi (figlio di Taddeo), Annunciazione, 1392-1395, affresco. Prato, Duomo, Cappella della Sacra Cintola.



precedente il gioco di sguardi e atteggiamenti, focalizza la scena sul momento dell'annuncio dell'Angelo.

A7. Come nel dipinto precedente, la disposizione dei personaggi ricorda l'affresco ma ha ancora più elementi in comune, la stanza, la sedia, il foro nell'architrave per far passare il raggio.

Non è così per l'abito e l'atteggiamento della Vergine, che troviamo molto spesso altrove, una mano sul petto, l'altra su un libro in grembo, non centra lo sguardo sullo stesso momento della scena. Allo stesso modo, come in Jacopo di Paolo (A4), il giglio simboleggia il messaggio: l'**Incarnazione**.

A8. La scena assomiglia ancora di più all'affresco miracoloso. La Vergine ha una mano che sale al cuore, riposando su un grembo già arrotondato e suggerente la maternità. Lo sguardo sale a Dio, ma l'Angelo, di profilo, guarda la Vergine. La prospettiva è sempre spostata per evidenziare il Padre, o meglio il Cristo, che manda un bambino nudo (l'anima di Cristo); l'Angelo benedice la Vergine con una mano e tiene un giglio con l'altra. La scena è nella stanza, le tende del letto sono su ogni lato. La sedia ha un supporto che rientra ed è su una pedana.

A9. Stessa rappresentazione della stanza in cui avviene la scena. Vediamo il letto e la sua pedana. Troviamo la posizione delle mani della Vergine, ma, come in Biondo (A5), l'Angelo rimane fuori, le sue mani sono incrociate in segno di preghiera e sono visibili. Troviamo schematicamente i motivi del tappeto, la sedia ha braccioli uguali.

A9. Anonimo (verso il 1380), Santa Maria Novella (Firenze).



A10. Bicci di Lorenzo, 1375-1452, olio su tela Buggiano, Museo di S Maria Maggiore.



A11. Gentile di Fabriano (Gentile di Niccolò di Giovanni), circa 1425, 41 cm x 48 cm, Biblioteca Vaticana; e una copia, Collezione Barbara Piasecka Johnson, Princeton.

A10. La scena è molto vicina a quella di Gaddi (A8), il libro aperto giustifica la posizione delle mani. La Vergine è su un trono. Ma l'atmosfera è più intima perché la prospettiva, che è quella dell'icona classica, ci fa entrare nella stanza (Cristo stesso introdotto dalla finestra rotonda). La messa in scena è vicina a quella di Jacopo di Paolo (A4).

A11. Gli elementi principali dell'affresco sono qui. Ma non c'è muro o pavimento all'esterno come nei dipinti successivi. La sedia ha il pomello sotto forma di incensiere. Le posizioni dell'Angelo, le mani della Vergine, lo Spirito Santo-Colomba sopra la testa dell'angelo, la panca con il libro su un cuscino, il tappeto ha tre motivi, con losanghe. Gli archi cadenti sono diventati gotici. La casa è signorile. La Vergine e l'Angelo sono biondi, come nell'affresco. Ma l'acconciatura della Vergine le nasconde l'orecchio. Il raggio, denso, che ricorda più una nuvola, termina sul petto della Vergine.

I dipinti del XVI secolo? Un modello riprodotto spesso e fedelmente

A partire dal XVI secolo, l'affresco sarà riprodotto fedelmente da un modello realizzato da Alessandro Allori e risalente al 1580 circa (vedi sotto, fig. 1G2). Secondo Philippe COSTAMAGNA ³⁵, che riproduce il testo di Simona LECCHINI GIOVANONNI ³⁶, questo pittore ha restaurato l'affresco (vedi BOCCHI 1592) e dal suo studio è uscito, secondo le *Ricordanze* dell'artista (SUPIO 1908 p.16-21-21), tra il 1579 e 1583, un numero im-

pressionante di repliche dell'affresco su legno, tela e rame. Cita diverse copie fatte per vari destinatari, tra cui alcuni ritratti unici dell'Angelo e della Vergine, e un altro famoso inviato a Filippo I re di Spagna e conservato all'Escorial (non elencato nella tabella seguente perché non è accessibile alcuna riproduzione). È notevole come durante un periodo relativamente breve, questo modello venga riprodotto senza grandi cambiamenti riprendendo la maggior parte degli elementi dell'affresco originale. La sua distribuzione è importante perché ne troviamo copie in tutta Europa.

Di seguito è la distribuzione dei dipinti di cui abbiamo una riproduzione. Potremmo anche aggiungerne circa otto che sono riportati in un documento letto durante questa ricerca ma del quale non siamo riusciti a vedere un'immagine (di essi quattro sono in Francia e uno in Austria). È probabile che anche i conventi serviti ne abbiano ancora qualcuno (uno segnalato in Zimbabwe e uno in Austria). Ma non abbiamo seguito questa pista.

Siamo stati in grado di raggruppare le tavole trovate in tre gruppi secondo alcuni dettagli che consentono di metterle in relazione con una declinazione del modello. Ma nulla, a priori, consente di collegare un gruppo a un modello più o meno antico. Abbiamo riprodotto, nelle pagine che seguono, sei copie relative a ciascuno dei primi due gruppi e nove copie per il terzo. L'interesse è visualizzare allo stesso tempo la grande fedeltà ai modelli e la diffusione dei dipinti. Le dimensioni sono molto variabili: due hanno dimensioni simili all'affresco (il dipinto di Allori fig. 1G2, il dipinto conservato in Austria 2G4), il formato corrente è di 30 cm x 60 cm. Abbiamo privilegiato quelli le cui riproduzioni erano le migliori o quelle che erano localizzate correttamente. Queste copie non includono quelle che si possono trovare a Firenze. La distribuzione geografica per gruppo non è probante per identificare un modello particolare, tanto più che le opere circolano. Da notare: siamo riusciti a trovare diverse coppie di dipinti del volto uno dell'Angelo e l'altro di Maria. Abbiamo riprodotto nell'Appendice tre coppie, una conservata in Italia, un'altra in Francia e la terza in Spagna. Ciò rafforza dal nostro punto di vista la nostra analisi dell'importanza di questi volti nell'affresco.

Pays	Nombres	Remarques
Italie (hors Florenc	13	Pas de G2
France	7	
Suisse	2	2 du G1
Allemagne	3	
Autriche	1	G2
Grande Bretagne	1	G1
Espagne	1	G2
Russie	1	G3
Etats Unis	2	
Non localisés	1	G2
Total	32	



1G1. Anonimo (collezione privata P.), olio su legno, 65-75 cm., Svizzera.



1G2. Alessandro di Cristofano Allori, Annunziata, 1580, olio su tela, 360-300 cm.



1G3. Anonimo, olio su legno, 31,4 x 40,4 cm, Museo Lindenau, Altenburg, Germania (in The Bridgeman Art Library).

Primo gruppo

I seguenti dipinti sono molto vicini: il Padre o piuttosto il Figlio con la mano alzata, la finestra ha cinque montanti come sull'affresco. I raggi sono a tre rami (*idem* Allori 1G2). Da notare la tenda che nasconde il letto parzialmente aperto (*idem* Allori A2), il pavimento e il muro, il tappeto con 2 o 3 motivi, il libro è posto per due terzi sul cuscino, i capitelli dello stesso colore delle colonne (diversi da tutti gli altri: color marrone). La risposta della Vergine è scritta da destra a sinistra. Il suo mantello cade a destra. Da notare l'aspetto del muro all'esterno che non appare sull'affresco.

1G1. Da notare i cinque rami della finestra che forma una stella di David, attraverso la quale passano tre raggi (Dio Trino).

Il fisico, specialista in quantistica, che concepisce una particella che passa allo stesso tempo in due fenditure distinte, non dovrebbe trovare scioccante rappresentare così Dio che passa allo stesso tempo di tre luoghi, pur essendo ogni volta, uno e pienamente se stesso.

1G2. Questa copia a grandezza naturale fu commissionata dal granduca Francesco de' Medici per onorare il cardinale Federico [*Carlo n.d.T.*] Borromeo, arcivescovo di Milano. Il dipinto fu esposto nella Cappella della Madonna eretta da San Carlo nella navata del Duomo di Milano fino al XIX secolo, quando fu donato al Museo del Duomo. (Fonte: Bollettino del Santuario 2 -2011 [P. IRCANI MENICHINI, *San Carlo Borromeo e la SS. Annunziata di Firenze n.d.T.*] e Simona LECCHINI GIOVANNONI).



1G4. Anonimo, XVI secolo, artista abruzzese, Chieti, Museo d'Arte Costantino Barbella (The Bridgeman Art Library).



1G6. Anonimo, olio su legno, 62.5 x 69, Museo Vendome, acquisizione 1899, Vente Paty a Saint-Gervais-de-Vic (72) (fonte Joconde).



1G5. Anonimo, Chiesa di St Michel de Venezan a Venterol (Francia).



2G1. Anonimo, olio su legno 36,5 x 43,5 cm. dopo Alessandro Allori, provenienza Sir John Ramsden Bart.; Christie's, Londra, 30 maggio 1932, lotto 149, come scuola italiana (2 gns. a Fenton). Venduto a marzo 2013 da Christie's Aste.

Secondo gruppo

La scena è molto simile a quella del primo gruppo, ma i personaggi occupano più spazio. Il tappeto ha un solo motivo, identico a quello dell'affresco ma non ha più lo stesso disegno con le losanghe. Le pieghe del mantello dell'Angelo sono meno ordinate, la piega della veste rosa della Vergine sul grembo è più imponente, il suo mantello sale in una piega segnata dal gallone lungo la sedia.

2G2. La tela è stata riapplicata su un telaio moderno, il lavoro risale a un po' di tempo, i chiodi arrugginiti. Alcune



2G2. Anonimo, olio e oro su tela, 63 x 70 cm.

tracce di ridipinto sopra la sedia, sul retro della panca tra i personaggi, su Dio Padre. Alcune mancanze sul retro della panca e sui bordi.

La colomba emette tre raggi d'oro (come 1G6, 2G3 e 2G4).

2G5. Da notare: la carpenteria dell'occhio mostra chiaramente una stella di David. Il mantello della Vergine presenta una stella, come spesso sulle icone antiche. I due dettagli appaiono in questa sola versione. Prima apparizione molto discreta di una nuvola precoce sotto l'Angelo che giustifica la sua situazione in volo.



2G3. Anonimo, olio su rame 30,3 x 37 cm, Museo Lindenau, Altenburg, Germania (The Bridgeman Art Library).



2G4. Cristoforo Allori, Annunciazione, 1619, Horbranz (Austria), chiesa parrocchiale di San Martino, olio su tela, 288 x 346 cm.



2G5. Alessandro Allori, Ajaccio, Museo Palais Fesch, olio su tela 133 x 171 cm.





2G6. Lorenzo Cresci, Annunciazione, 1602, Palagnedra (Canton Ticino, Svizzera), chiesa parrocchiale di San Michele.



3G2. Anonymo, Roma Monastero di Tor de' Specchi. Cappella del coro - Annunciazione. Attribuito a Alessandro Allori detto il Bronzino (1535-1607).

2G6. Iscrizione in fondo: *Miracolosissima immagine dell'annunziata di fiorenza / fatta fare da' fratelli della sua compagnia che abitano in detto luogo e a sinistra laur. crescius faciebat - 1602.*

La scena è rappresentata in formato verticale ma vengono mostrati tutti gli elementi del gruppo 2.

Terzo gruppo

Nella scena, nella maggior parte dei casi molto vicina all'affresco, i personaggi sono trattati più nel modo del XVII secolo, e prendono sempre più preminenza nel dipinto a scapito dell'arredamento e dei simboli.

L'Angelo poggia su una grande nuvola. In due casi il Padre non è più sistematicamente raffigurato. Il mantello della Vergine sale in una piega arrotondata ai piedi della sedia.



3G1. Anonimo, olio su ardesia cm 30,5 x 35,5 primo quarto del XVII secolo, Museo di Nantes, 1810 (fonte Joconde).



3G4. Anonimo del XVII secolo, olio su tela, cm 172 x 234, Siena, collezione privata (fonte Zeri).



3G5. Anonimo, olio su rame 34,5 x 45,5 cm fine XVI - primo quarto del XVII secolo, Museo dell'Ermitage di San Pietroburgo, Collezione di D.P. Tatishchev, San Pietroburgo (secondo il lascito del proprietario), 1846.



3G6. Alessandro Allori (1535-1607), olio su rame, cm 26,5 x 34,5, data 1606, (luogo?) (Fonte base culturaitalia.org).



3G7. Anonyme, olio su tela, cm 62.5x 69, Museo di Bordeaux, acquisizione 1861 prima di Dufour Bergier (fonte Joconde).



3G8. Anonimo, datato 1712, Cattedrale di Colonia.



3G9. Anonimo, Museo Nazionale del Collegio di San Gregorio (Spagna).



Nel muro dove Bartolomeo dipinse la NUNZIATA nel M.CCLII, il santo Volto da mano divina fu effigiato

E in seguito, la posterità dell'immagine

I dipinti precedenti furono probabilmente eseguiti durante il XVI o il XVII secolo. Riproducono fedelmente il modello dell'ALLORI. La richiesta doveva essere forte.

Alcuni dei pittori avevano in maggiore o minore misura talento, tempo e risorse. Sono stati in grado di realizzare riproduzioni più o meno lavorate, di dimensioni diverse, ma spesso, nonostante la fedeltà al modello iniziale, dalla mano dell'artista emerge lo stile del tempo. Ciò permetterebbe forse, con tutte le precauzioni d'uso, di classificarle.

Allo stesso tempo altri artisti prendono alcuni degli elementi della scena, ma li modellano in modo diverso. Dei dettagli vengono rimossi, altri aggiunti, a dimostrazione del fatto che gli antichi simboli non sono più compresi o che altre rappresentazioni appaiono e sono incorporate nella scena.

Questo lavoro appare chiaramente nelle due incisioni di JACQUES CALLOT. (Biblioteca Nazionale).

La prima, risalente al 1619, mostra l'artista Bartolomeo al lavoro di fronte a una folla di personaggi. Questa incisione fa parte di una collezione dove Jacques Callot ha inciso tutta una serie di rappresentazioni di miracoli attribuiti alla Santissima Annunziata. Egli la conosce, anche se questa scena è più di genere che naturalistica.

La seconda prende i diversi elementi dell'arredamento, della stanza, del libro, della porta ma li incorpora secondo la moda del tempo.

La scena si legge da destra a sinistra



*Anunciatio Beatæ Mariæ
Cum Privilegio Regis. Callot sc. Israel excud.*



e non più da sinistra a destra. Maria è di fronte al cielo, il potere divino è rappresentato da una nuvola luminosa, da cui esce la colomba dalle ali bene allargate. Il Concilio di Trento, che incluse un decreto sulle immagini richiedente più semplicità e prudenza nell'uso dei simboli, è passato di qua. Maria si siede, ma le sue mani incrociate non traducono più l'abbandono, guarda l'Angelo, che ha le braccia incrociate, e non più il cielo.

Queste stesse trasformazioni si trovano facilmente nei seguenti dipinti.

S1. La rappresentazione di Dio si personalizza, ma il cielo è pieno di cherubini, indebolendo, dal mio punto di vista, la forza della scena che tuttavia conserva gli atteggiamenti essenziali dei personaggi dell'angelo Gabriele e di Maria e rispetta gli sguardi, le posizioni di braccia e mani. Ma il senso delle braccia incrociate dell'Angelo è perduto. Marie è comunque rappresentata in modo molto naturale e realistico. Il costume è più semplice, il viso evoca un modello vivente. Il viso non è più sollevato, solo gli occhi lo sono. Il pittore rende meno visibile il movimento della Vergine verso Dio e, se ha mantenuto il simbolismo del raggio, quest'ultimo non porta più lo Spirito ma è un'emanazione. Le aureole scompaiono. L'architettura, da sola, rimane idealizzata, soprattutto grazie all'apertura su un paesaggio. Il tappeto arriva a riscaldare un po' l'atmosfera.



S1. Giovanni Battista Salvi detto il Sassoferrato (1630-1685), olio su tela, 266 x 186cm, a Casperia (Lazio), chiesa della Santissima Annunziata (Studio pubblicato sulla Review of Art nel 1976 e 1999 F. Macée de L'Épinay).

S2. Quest'ultimo dipinto è intermedio tra la Santissima Annunziata e il dipinto sopra. Entrambi i personaggi sono copie quasi fedeli del modello di ALLO-RI. Solo l'Angelo con le mani visibili e



S2. Anonimo, Certaldo (Toscana). Museo di Arte Sacra (altre attribuzioni Marco di Bonaventura, Ugolino di Nerio).



una stola aggiunta è un po' diverso. Il gioco degli sguardi è apparentemente rispettato, ma l'artista ha posto l'angelo più in alto affinché lo sguardo della Vergine lo incontri. La colomba di profilo, con i suoi tre raggi luminosi, ricorda quella del modello.

Al contrario, il simbolismo della stanza scompare, nascosto dalla nuvola che trasporta Dio e il suo messaggero. Resta suggerito, perché rimangono visibili, la panca, il libro sul cuscino e il tappeto.

S3. In questo dipinto contemporaneo delle incisioni di Callot, la parentela con i modelli di ALLORI è molto forte. Tuttavia, la composizione favorisce una disposizione verticale, anche se il gioco diagonale rimane.

Dio è figurato con una notevole economia di mezzi, sotto forma di una fenditura luminosa tra le nuvole. Ma questa nuvola è nella stanza e la maschera. Tutto il simbolismo collegato alla dimora scompare. Allo stesso modo, la porta e il passaggio del raggio sono scomparsi. La profondità del dipinto è stata preservata, non da una vista esterna, come in SASSOFERRATO (fig. S1), ma dalla presenza di tre cadute d'arco.

Conclusioni

Non entreremo nel dibattito sulla datazione dell'affresco originale, se ne occupano gli specialisti! D'altra parte, da questa visione d'insieme dell'iconografia relativa alla Santissima Annunziata

S3. Ottavio Vannini, (Firenze, 15 settembre 1585 - 24 febbraio 1644) 1621, Museo della Pieve di San Giuliano, Castiglion Fiorentino.



Frammento di un paramento liturgico, New York.

emerge il fatto che l'affresco ha avuto una notevole fecondità durata più di tre secoli. Tutti i dipinti, più di quaranta, ne sono stati ispirati in maniera molto fedele. Con le mani che riposano pacificamente, lo sguardo rivolto

allo Spirito Santo, che arriva sotto forma di una colomba, Maria ha dato, ripiena di pace e abbandono, la sua risposta. Non sta, come nell'affresco di FRA ANGELICO, con le mani incrociate, in preghiera con l'Angelo. Lei è pacifica sotto lo sguardo e sotto i raggi di Dio. Abbiamo proposto di vedervi non il tempo dell'Annunciazione ma quello più misterioso della Santa Concezione del Cristo.

Queste numerose riproduzioni sembrano inscrivere in tre tempi principali.

Il primo tempo è quello delle copie fatte la maggior parte delle volte nel XIV o XV secolo. Si sente che il simbolo è compreso e, se ci sono differenze, si possono tradurre sia che il pittore s'ispiri liberamente dall'affresco sia dalle incomprensioni limitate per il semplice fatto di essere stato prodotto forse a partire da schizzi più o meno fedeli. Alcuni hanno aggiornato i decori, altri no.

Il secondo tempo è quello di un modello che diventa dominante. La critica l'attribuisce ad ALLORI (1580), tutti i dipinti convergono, esistono poche differenze tra loro. Sono numerosi. Abbiamo trovato e identificato la riproduzione in tutti i paesi europei e fino in Russia. E questo modello è stato mantenuto fino all'inizio del XVIII secolo.

Il terzo tempo, che include certamente i precedenti, è quello della trasformazione, della perdita dei significati simbolici e dell'introduzione di nuove rappresentazioni all'interno della scena.

Nonostante il fervore che circonda l'affresco oggi, sembra che la diffusione di questa immagine si sia fermata nel XVIII secolo. Non troviamo una copia del XIX secolo e ancor meno composizioni moderne o contemporanee che abbiano ripreso il suo simbolismo.

Per concludere questo dipinto doveva far meditare i credenti sull'Incarnazione. Ma, per le loro stesse vite, una citazione di un contemporaneo dell'affresco, il beato RUYSBROECK³⁷ l'Ammirabile (+ 1381) sembra ben tradurre il messaggio di questa Annunciazione per chiunque la guardi:

Dove l'uomo è uno con Dio, Dio è la sua pace, godimento e riposo. Morto a se stesso e benedetto senza che nulla vi si opponga, eserciterà comunque le virtù laddove il movimento dell'amore gli comandi. L'uomo che da questa elevazione viene inviato da Dio nel mondo è pieno di verità e ricco di tutte le virtù, poiché la fonte vivente dello Spirito Santo è la sua ricchezza e non può essere esaurita. Quest'uomo è uno strumento del Dio vivente e disponibile, con il quale Dio opera ciò che vuole e come vuole, e non l'attribuisce a se stesso, ma dà a Dio l'onore, ed è per questo che rimane pronto a fare tutto ciò che Dio comanda e, forte e valoroso, a soffrire e sopportare tutto ciò che Dio stabilisce su di lui. Vive una vita comune, perché è pronto a contemplare e ad agire, ed è perfetto in entrambe le cose.

Appendice – Esempi di dipinti di volti



Alessandro Allori (1535-1607), Vergine Annunziata, 1570-1579, olio su tela, 56 x 45 cm. (Inv. 745), copyright Veneranda Biblioteca Ambrosiana, Pinacoteca Ambrosiana, Milano, Italia.



Maestro di Sant'Ivo, dipinto su legno, 1380-1420, 112 x 162 cm, Museo di Berlino, Asta Cassirer-Helbing, provenienza Francia, collezione Spiridon nel 1929.



Anonimo, olio su tela, 63 x 48 cm, Museo delle Belle Arti di Nantes, acquisizione 1810, fonte Joconde.



Vergine dell'Annunciazione e arcangelo Gabriele, seguace di Alessandro Allori, sec. XVII, olio su tela, 93,7 x 71,2 cm. Fondazione Simon Ruiz Medina del Campo, Museo de Las Ferias.



Anonimo, il Museo di Chambéry ha 3 dipinti ispirati all'affresco, una scena completa (XVII secolo, non rappresentata) e, acquisiti nel 1893 con la stessa provenienza, i ritratti sopra e la Vergine aggiunta.



Note al testo

¹ Testo seguente di Francoise Breynaert: *La Vergine nell'arte*, sito dell'Associazione Marie de Nazareth e Don Mario Morra SDB, <http://www.mariadinazareth.it/www2005/Apparizioni/Firenze%20Annunziata.htm>

² Ordine Mendicante, fondato a Parigi da San Luigi nel 1254 in un convento in rue des Blancs-Manteaux, denominazione che ne era il soprannome.

³ DANIEL ARASSE, *L'Annonciation italien*, Edizione Hazan, Parigi 1999, pp. 111-112.

⁴ Id. p. 110.

⁵ Id. p. 111.

⁶ Luca 1.

⁷ Ombra, il termine è ambivalente, specialmente in questo contesto in cui la venuta dello Spirito è simboleggiata da una colomba in un raggio di luce.

Ma questo termine significa anche protezione nella Bibbia. Il verbo ebraico corrispondente a coprire con la sua ombra è stato tradotto per dimorare (cfr. p. 465 in *Vocabolario teologico biblico Cerf*, edizione 1995.) Traduce bene la venuta di Dio in Maria. Fa eco all'episodio di Zaccheo, "Scendi rapidamente, Zaccheo, oggi, devo venire a dimorare da te" (Luca 19, 1-10).

Mi sembra l'eco di questo significato che fa rappresentare la Vergine nella sua stanza, sua dimora, luogo della sua intimità.

I libri che appaiono qui sono anche un'evocazione del suo atteggiamento attento alla parola di Dio.

⁸ Luca 1, 35 e Luca 1,38 traduzione del canonico OSTY.

⁹ San Bernardo: *Oh Vergine, affrettati a rispondere. Oh mia signora rispondi a una parola, dite una parola che dura solo un istante.*

¹⁰ Marco 10, 21.

¹¹ p. 465 in *Vocabolario Teologico Biblico Cerf*, edizione 1995.

¹² ROBERT FAVEREAU, *Cahier de civilisation medievale*, anno 1991, vol. 34 n. 34-134-135, p. 227.

¹³ Come sopra nota 11.

¹⁴ Sant'Agostino, tomo XI, *Opere complete*, tradotte per la prima volta in francese, sotto la direzione di M. Raulx, Bar-Le-Duc, L. Guerin et Cie Editeurs, 1868, p. 266, *Sermoni sul proprio del tempo*, la Nascita di Gesù Cristo n. 7 (primo sermone), nel sito Abbey st. Benoit, Svizzera.

¹⁵ Questo muro è presente nelle Annunciazioni di CARPACCIO o di Filippo LIPPI (Spoleto 1467).

¹⁶ ARASSE, op. cit., p. 89 e *Opera completa di San Bernardo*, nuova traduzione di M. l'Abbe Charpentier a Parigi, Librairie Luois de Vives, Editor, 9, Rue Delambre, 9, 1966, tomo VII, *Sermone sul Salve Regina* (Edizione digitalizzata da Abbey st. Benoit).

¹⁷ Abbiamo identificato così l'oggetto come un incensiere o una scatola di incenso, con riferimento all'iconografia del tempo e alla forma in particolare di quelle portate dai tre re Magi nei dipinti dell'epoca, ad esempio in quello di Gentile da Fabriano 1425 (Galleria degli Uffizi a Firenze). Tuttavia, p. Eugenio M. CASALINI, osm, nel Bollettino del Santuario del Convento di Firenze di settembre- ottobre 2007 lo identifica come un

reliquiario eucaristico, contenente le Sacre Specie, la *torre eucaristica contenente le Sacre Specie*. Una specie non di ostensorio come dice, ma un'evocazione del ciborio che contiene le ostie, presenza reale di Cristo e offerta al culto dei fedeli. In questa interpretazione ci sarebbe quindi un'evocazione di Maria, il ciborio di Cristo, che porta dentro di sé il suo Cristo, come il ciborio dell'ostia. Personalmente, influenzati dalle numerose visioni dell'adorazione dei Magi, abbiamo preferito la prima identificazione, ma la seconda è altrettanto bella e plausibile.

¹⁸ Id. in op. cit., p. 903.

¹⁹ Luca 1, 5-25.

²⁰ Cfr. p. 206 T. II FRANCOIS GARNIER, *Il linguaggio dell'immagine nel Medioevo*, T. I e T. II ed. Leopard d'Or 1982 e 2003.

²¹ Luca 12,27.

²² Sermone XLVII. I tre fiori della verginità, del martirio e delle buone opere: la devozione per l'ufficio divino.

²³ Cfr. p. 152 T. II, FRANCOIS GARNIER, op. cit.

²⁴ FRANCOIS GARNIER in op. cit. T. I p. 143.

²⁵ In STEPHANE COVIAUX, *Di fronte alla Sposa*, Editions Mediaspaul 2001 p. 36 e p. 38.

²⁶ Matteo 3,15, trad. canonico OSTY.

²⁷ Luca 3,21, trad. canonico OSTY.

²⁸ Giovanni, 1,32 trad. canonico OSTY.

²⁹ Luca 1, 35.

³⁰ Ad esempio Matteo 17,1.

³¹ Luca 1, 35.

³² Simbolo di Nicea, Costantinopoli, traduzione liturgica.

³³ FRANCOIS GARNIER in op. cit. T. II p. 261.

³⁴ Le menzioni o le attribuzioni a capo delle illustrazioni sono quelle che accompagnano le riproduzioni delle opere.

³⁵ In *L'opera e il suo doppio, il modello ripetuto*, in Moench Esther (dir.). *Primitivi italiani, il vero, il falso, la fortuna critica* [Catalogo della mostra], Ajaccio, Palais Fesch-Musee des beaux arts, Sylvana Editoriale, 2012, pag. 154.

³⁶ In SIMONA LECCHINI GIOVANNONI, *Allori*, Umberto Allemandi 1991, nota 75 pp. 251 e 252.

³⁷ Fondatore dell'abbazia di Groenendael in Belgio, in «Magnificat» n. 253, p. 126.

Itineraire d'une Annonciation – La fécondité spirituelle et artistique de la “Santissi Annunziata” (Florence) di Hubert Rodarie, marzo 2015, è stato tradotto da Paola Ircani Menichini (gennaio 2020), su cortese licenza dell'autore (mail del 3 ottobre 2019).

Nella versione PDF in italiano le note sono in fondo al testo. Le fotografie riprodotte sono l'affresco della SS. Annunziata e le copie a partire dal capitolo III.

L'originale in francese è disponibile su: https://www.academia.edu/40533050/Itin%C3%A9raire_dune_Annonciation_La_f%C3%A9condit%C3%A9_spirituelle_et_artistique_de_la_SANTISSIMA_ANNUNZIATA_Florence