



Lo spazio dell'Annuncio. Portici, abitazioni, palcoscenici nella pittura italiana tra Trecento e Cinquecento

Salvatore Santuccio

Abstract

La storia dell'Arte italiana trova nell'Annunciazione un formidabile terreno di sperimentazione sulla ricerca spaziale, fornendo occasioni interessantissime per lo studio dell'architettura nei quadri. In questo studio si cerca di raccontare come nella pittura italiana tra il Trecento e il Cinquecento, sia stato usato lo spazio della scena dell'Annunciazione per costruire esempi architettonici di grande interesse da parte dei pittori, che si sono dedicati alla narrazione della casa di Maria e quindi allo spazio dell'abitazione privata nel rinascimento, o alla trasformazione della scena dipinta in un vero e proprio set teatrale nel quale collocare la vicenda tratta dalle sacre scritture, fatto di palco, fondali, quinte, ecc. Nelle ricostruzioni grafiche, realizzate dall'autore dello scritto, si coglie lo spazio col quale si confrontano i protagonisti della vicenda che, allontanati dalla scena, lasciano libera la visuale di una creatività architettonica nuova, anche perché legata alla grande invenzione della prospettiva che negli anni di cui si occupa il saggio, passa dagli albori alla definitiva consacrazione.

Parole chiave

Annunciazione, architettura dipinta, scenografia teatrale, analisi grafica, prospettiva



Particolari di alcuni spazi
dipinti dell'Annunciazione.
Da sinistra a destra:
Lorenzo di Credi, Vittore
Carpaccio, Masolino
da Panigale, Cima da
Conegliano.

Introduzione

La storia dell'Arte italiana trova nell'*Annunciazione* un formidabile terreno di sperimentazione sulla ricerca spaziale, fornendo occasioni interessantissime per lo studio dell'architettura nei quadri, per la ricognizione dello spazio dell'abitazione nel Rinascimento e, infine, per la trasposizione della scena del quadro in una scenografia teatrale, fatta di palco, fondali, quinte, ecc.

Questa feconda circostanza di riflessioni dipende da diversi fattori.

Anzitutto è questa una vicenda priva di una descrizione precisa nelle Scritture [1], e quindi possibile di interpretazioni e sperimentazioni. La seconda questione, piuttosto rara nelle rappresentazioni sacre, è che i protagonisti della storia sono solo due: la Madonna e l'angelo Gabriele [2], che si muovono nella scena orchestrata dai pittori spartendosi in parti spesso uguali e definendo con la loro presenza una divisione simmetrica della stessa [3]. Una terza circostanza è che, nonostante la storia comporti un dialogo piuttosto lungo e una mutazione dell'atteggiamento di Maria, quindi uno svolgimento non statico, in buona sostanza i pittori si dedicano soprattutto a due passaggi narrativi che coinvolgono la giovane fanciulla: la *conturbatio* e l'*acceptatio* [4].

In ultimo va considerato il ruolo che l'evoluzione della rappresentazione prospettica ha giocato in queste rappresentazioni, così come nella storia dell'arte del Rinascimento in generale [5].

Su queste premesse e su altre questioni di natura iconologica [6] si muove la sperimentazione dello spazio costruito dai pittori nella narrazione dell'*Annunciazione*, con alcune soluzioni spaziali interessanti che alle volte definiscono anche una vera e propria 'tipologia' di soluzioni architettoniche [7].

Vediamo allora quali sono i principali passaggi di questa rappresentazione tipologica e quali i maestri che più hanno influito con la loro opera nella definizione della stessa.

Gli esordi

Le prime rappresentazioni dell'*Annunciazione*, si concentrano soprattutto sui due protagonisti, descrivendone le figure in una sorta di ambientazione vaga, eterea: prevale l'iconografia dei due personaggi. Nelle icone orientali alle volte si racconta anche la voce dell'Angelo alla fonte come descritto dagli Apocrifi, circostanza presente nel mosaico della Basilica di San Marco a Venezia del XII secolo, ma più spesso la Madonna ha un assetto regale, seduta su grandi troni come nel mosaico di Pietro Cavallini a Santa Maria in Trastevere a Roma o quello del Duomo di Monreale. L'architettura della scena irrompe agli esordi del 1300 quando Giotto, Duccio, Agnolo Gaddi [8] e molti altri si cimentano nella descrizione della casa di Maria facendovi svolgere al suo interno la scena fatidica. Queste descrizioni propongono alcune intuizioni interessanti. Duccio propone in una prospettiva incerta degli ambienti che alludono ad un porticato che risolve l'enigma dell'apparizione dell'angelo attraverso le porte chiuse (fig. 1) (vedi nota 1), bypassato dalle arcate, mentre Agnolo Gaddi ci racconta l'incontro nella camera da letto di Maria, proponendo tra i primi il letto della Vergine, simbolo del rapporto consumato da questa e il divino [9].

Il portico in prospettiva

Ma è con Ambrogio Lorenzetti [10] che la scena si definisce con elementi tipologici che sostengono la narrazione. Ambrogio divide la scena in due (fig. 2), attraverso una colonnina centrale che sostiene due archetti lobati che definiscono un portico la cui profondità è definita dal pavimento in prospettiva [11]. L'Angelo a sinistra e Maria a destra, hanno il loro spazio autonomo all'interno di una scena trasparente, dalla spazialità aperta. È un'intuizione felicissima, di come organizzare lo spazio architettonico dell'*Annuncio*: cento anni dopo, Beato Angelico, trasformerà questa intuizione in una serie di capolavori assoluti. Il portico

Fig. 1. Ricostruzione della scena dell'Annunciazione di Duccio di Buoninsegna, del 1308, conservata alla National Gallery di Londra.

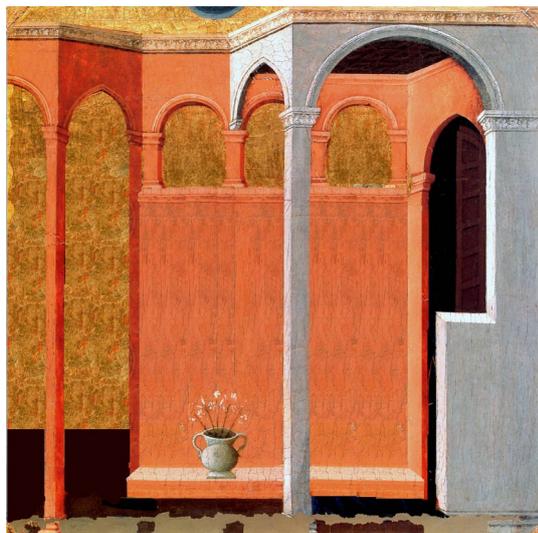
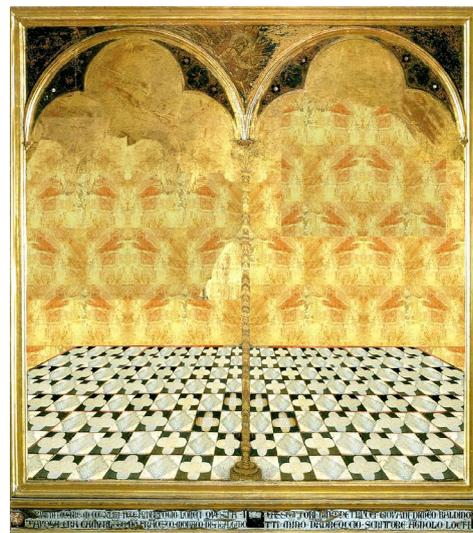


Fig. 2. Ricostruzione della scena dell'Annunciazione di Ambrogio Lorenzetti, del 1344, conservata alla Pinacoteca Nazionale di Siena.



prospettico è probabilmente la più conosciuta scenografia di questo tema pittorico [12]. Beato Angelico, ne intuisce la potenzialità teatrali: nell'Annunciazione della cella 3 del Convento di San Marco, del 1438, lo spazio ha un fondale, un palco, delle quinte: la scena è una perfetta *pièce* teatrale (fig. 3).

Il giardino come fondale

Una ulteriore specificità delle ambientazioni dell'Annunciazione è data dall'uso del giardino come fondale. Questo accorgimento, di grande efficacia grafica, risolve con eleganza il tema della chiusura della prospettiva sulla quale è organizzata la narrazione. Il giardino, in fondo chiude la vista del punto di fuga, e allo stesso tempo arricchisce della valenza del verde curato il luogo dove si svolge la scena. Ma c'è di più. Il giardino ha una valenza simbolica importantissima, rappresenta l'inizio della primavera (dell'Umanità), rievoca il giardino dell'Eden e la forza del creato [13].

Il giardino è raffigurato spesso come incorniciato tra gli archi che compongono i loggiati sui quali si affaccia la scena, costruendo una continuità spaziale che va dall'interno all'esterno, proponendo a chiusura della visione prospettica del quadro o una recinzione chiusa, come nel caso di Filippino Lippi, o più spesso eterei panorami che vanno a sfumarsi nella foschia della lontananza, come ad esempio nei dipinti di Lorenzo di Credi (fig. 4) o di Carlo Braccesco [14].

La sezione prospettica dell'abitazione

Un contributo importantissimo alla conoscenza dell'architettura di interni nel Rinascimento è dato proprio da alcune rappresentazioni dell'Annunciazione. Quando il pittore sceglie di abbandonare i luoghi simbolici di Beato Angelico, la 'tipologia' del portico, e rivolge il suo interesse verso l'interno della abitazione di Maria, vengono svelati spazi e distribuzioni poco noti nel dettaglio.

Generalmente i pittori lavorano su quelle che potremmo definire sezioni prospettiche: lo spazio è ricavato da una sezione a partire dalla quale viene descritta la profondità della scena. Botticelli è maestro in questo, dividendo lo spazio in due parti, a sinistra e a destra, di pertinenza uno dell'Angelo e il secondo di Maria, ma diversamente profondi, con sviluppi volumetrici differenti (figg. 5, 6) [15]. Lo stesso schema di una doppia profondità prospettica è ripreso con chiarezza da Cima da Conegliano nella sua Annunciazione del 1495, conservata all'Hermitage di San Pietroburgo, dove il letto di Maria sembra incastonato in una

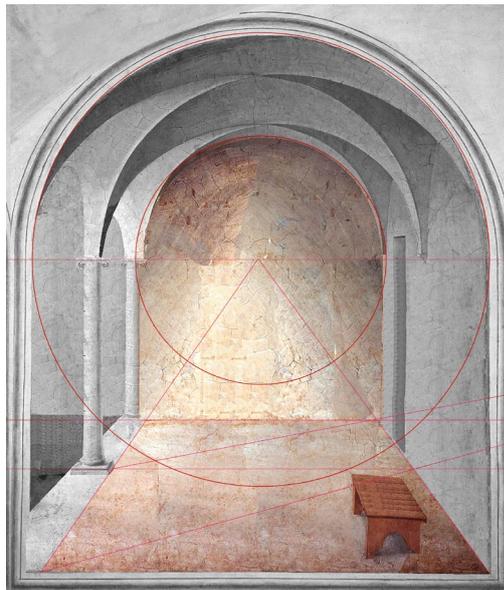


Fig. 3. Ricostruzione ed elaborazione grafica della scena dell'Annunciazione di Beato Angelico, della cella 3 del Convento di San Marco, del 1438.

Fig. 4. Ricostruzione della scena dell'Annunciazione di Lorenzo di Credi, presso Galleria degli Uffizi a Firenze del 1480.

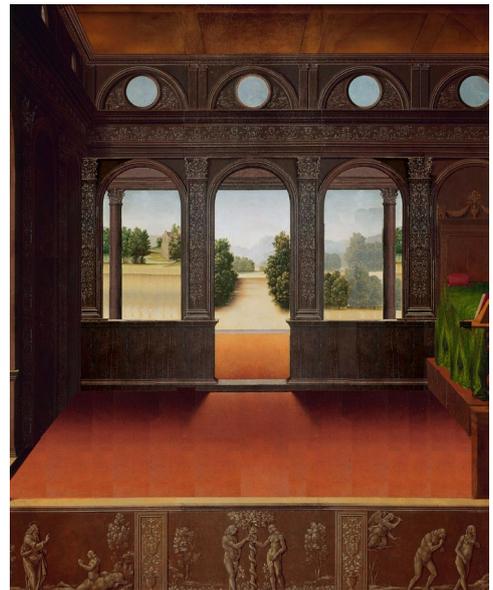


Fig. 5. Ricostruzione della scena dell'Annunciazione di San Martino alla Scala, di Sandro Botticelli del 1481, conservata presso la Galleria degli Uffizi a Firenze.



Fig. 6. Ricostruzione della scena dell'Annunciazione di Sandro Botticelli, del 1485, conservata al Metropolitan Museum di New York.

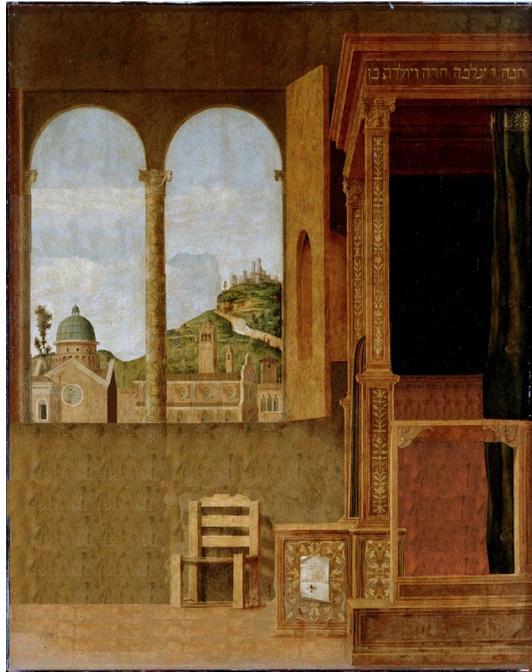
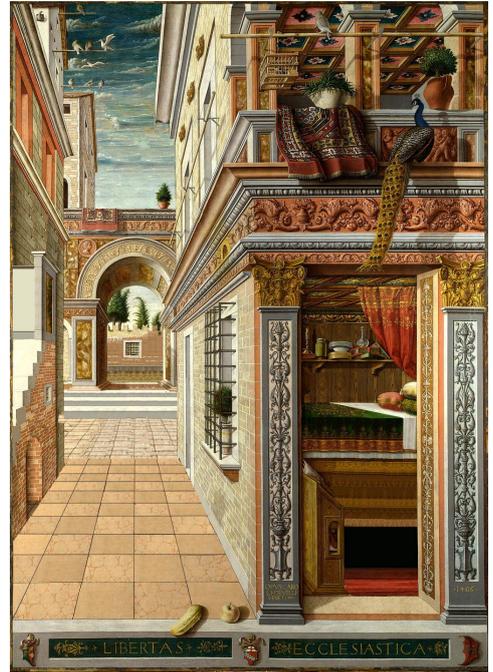


Fig. 7. Ricostruzione della scena dell'Annunciazione di Cima da Conegliano del 1495, conservata all'Hermitage di San Pietroburgo.

Fig. 8. Ricostruzione della scena dell'Annunciazione di Ascoli di Carlo Crivelli, del 1486, conservata presso la National Gallery Londra.



profonda nicchia che si alza ad una quota più alta di quella del piano di calpestio (fig. 7). In altri dipinti la scena presenta sempre l'abitazione di Maria ma al suo interno vi è solo la Vergine, mentre l'Angelo è all'esterno, e così il dualismo tra i due luoghi diversi viene risolto in una contrapposizione dentro-fuori: sulla strada, nel caso di Crivelli (fig. 8), o in giardino, nel caso di Vittore Carpaccio [16].

Il palcoscenico

Com'è noto il passaggio tra il medioevo e il rinascimento costituisce un momento importantissimo nello sviluppo della prospettiva scenografica teatrale [17], e riletto in questo senso il trattato del Serlio [18] in cui vengono indicati i principali dettami della scenografia rinascimentale, sembra essere un bilancio efficace anche delle scene 'teatrali' ritratte nelle Annunciazioni tra il 1300 e il 1500 e oltre. Come affermano Pérez-Gomez e Pelletier, l'arco del boccascena è uno spazio permeabile che viene utilizzato sia nel teatro che nella pittura [19].

Lo spazio scenico organizzato in una sorta di piccolo teatro, come abbiamo visto, nasce con Ambrogio Lorenzetti e si configura in maniera matura già nel lavoro di Beato Angelico.

Una mediazione tra il palco e l'ambiente domestico la offre Masolino da Panicale nel 1423, nella sua *Annunciazione* conservata alla National Gallery of Art di Washington D.C., in cui la scena si svolge in un palcoscenico, con tanto di porticato e di pilastro centrale che divide la scena, dietro il quale, tuttavia permane una configurazione spaziale che allude ad una abitazione (fig. 9).

Ma dalla fine del '400 l'idea di uno spazio teatrale neutro, scenografico, dilaga, divenendo una alternativa concreta alla descrizione dell'abitazione di Maria, e ponendo la rappresentazione dell'Annunciazione in una dimensione assai più moderna, recitativa.

Perugino, Pinturicchio [20] e, sopra tutti Raffaello (figg. 10-12), si muoveranno specificamente in questa direzione, e soprattutto il pittore urbinato che con la sua scena dipinta per l'Annunciazione della Pala Oddi, del 1502, custodita alla Biblioteca Vaticana, definisce un vero palcoscenico astratto, puro e perfetto, nel quale l'Angelo e Maria si possono muovere in libertà contenuti da uno spazio metafisico assolutamente decontestualizzato [21].

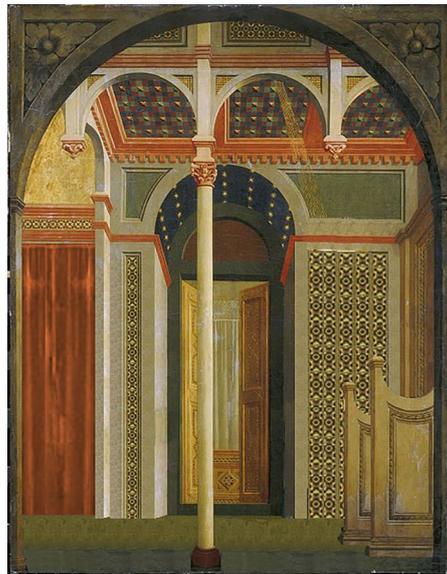


Fig. 9. Ricostruzione della scena dell'Annunciazione di Masolino da Panicale, del 1423, conservata alla National Gallery of Art di Washington D.C.



Fig. 10. Ricostruzione della scena dell'Annunciazione Ranieri di Perugino, del 1487, conservata alla Galleria Nazionale dell'Umbria, Perugia.



Fig. 11. Ricostruzione della scena dell'Annunciazione di Perugino in collaborazione con Raffaello Sanzio, del 1497, nella predella delle Storie della Vergine, presso la Chiesa di Santa Maria Nuova a Fano.



Fig. 12. Ricostruzione ed elaborazione grafica della scena dell'Annunciazione della Pala Oddi, di Raffaello Sanzio, del 1502, custodita alla Biblioteca Vaticana.

Note

[1] Nei Vangeli, la vicenda è narrata praticamente solo da Luca (1,26-38), con un solo accenno alla città dove si svolge l'incontro e null'altro: "Nel sesto mese, l'angelo Gabriele fu mandato da Dio in una città della Galilea, chiamata Nazareth, a una vergine, promessa sposa di un uomo della casa di Davide, chiamato Giuseppe". Più interessanti dal punto di vista dello sviluppo iconografico della narrazione sono alcune descrizioni che ritroviamo nei Vangeli Apocrifi. Nel Protovangelo di Giacomo si legge che Maria sente una voce mentre è andata a prendere l'acqua, non vede nessuno, si spaventa e fugge a casa. A quel punto, un Angelo Le compare di fronte, quindi la scena si svolge nella sua casa. Nel Vangelo dello pseudo Matteo, viene ribadita la doppia apparizione, fonte prima e casa poi, con l'aggiunta della circostanza che nell'apparizione a casa Maria stava lavorando la porpora. Nel terzo dei Vangeli dell'infanzia, quello Armeno, alcune circostanze narrative diventano più chiare e forniscono qualche indicazione in più per la definizione della scena da dipingere. Si legge infatti in quel testo: "[Maria] prese in mano lo scarlatta e si mise a filare. Ed ecco venne l'angelo del Signore e si avvicinò a lei, pur essendo chiuse le porte. L'essere incorporeo le apparve sotto forma corporale e le disse: – Rallegrati, vergine Maria, serva immacolata del Signore! All'improvvisa apparizione [dell'angelo], Maria prese paura e per il turbamento non fu capace di rispondere". Craveri 2014, pp. 75-76.

[2] Questa affermazione non è del tutto corretta poiché in moltissimi dipinti è presente, in forma allegorica (Colomba, ad es.) o in forma pseudoumana Dio, ma questa presenza è per noi trascurabile nel senso che non interviene nell'uso dello spazio descritto dai pittori, ma agisce da lontano, in cielo, indirizza raggi luminosi ma non 'abita' il quadro. Si veda, comunque, Olcuire, 2020, ed in particolare il capitolo 'Gli Attori in scena' pp. 53-63.

[3] "Gli artisti si sono però posti anche l'esigenza di una messinscena capace di definire il rapporto tra i due protagonisti. Spazialmente, infatti, Maria e Gabriele potranno tenersi lontano l'uno dall'altro o a una distanza intermedia, oppure avvicinarsi al punto da toccarsi". Barbagallo 2013, p. 27.

[4] "la maggior parte degli artisti ha generalmente favorito una di queste fasi spirituali; in particolare sono privilegiati da un lato la sorpresa di Maria, il suo stupore tinto di paura (*conturbatio*), e dall'altro la sua condiscendenza (*acceptatio*), suggerita dalla postura del corpo, i gesti delle mani e l'espressione del suo viso". Böespflug, Fogliadini 2020, pp. 8-9.

[5] Su questo tema è impossibile in questa sede dilungarsi, non posso che rimandare ad alcuni testi presenti in bibliografia illuminanti su questo tema, ed in particolare: Bouleau 1996; Kemp 1994; Panofski 1991; Pérez-Gomez, Pelletier 1997.

[6] "come il suffisso 'grafia' indica qualcosa di descrittivo, il suffisso 'logia' – derivato da logos che vuol dire 'pensiero' o 'ragione' – indica qualcosa di interpretativo". Panofsky 1996, p. 37.

[7] Gombrich ci spiega bene il senso di questa 'tipizzazione': "Era abbastanza consueto quando si commissionava – mettiamo – una pala d'altare, inserire una clausola nel contratto che diceva che ciò che si voleva era il tipo di cosa che era stata fatta da un altro pittore nella parrocchia confinante dieci anni prima. Questo è solo un esempio di ciò che si potrebbe chiamare l'elemento istituzionale nell'arte. Ogni arte vive in questa cornice istituzionale: il ritratto, la caricatura, il paesaggio o la natura morta potrebbero essere descritti come istituzioni di questo tipo. È nel modo in cui l'artista si dimostra all'altezza o addirittura modifica le aspettative, nel modo in cui reagisce alle istituzioni, convenzioni e tradizioni del suo ambiente che risiede molto di quello che va sotto il nome di 'espressione'". Gombrich 2019, p. 47

[8] L'Annunciazione di Giotto, divisa in due scomparti (L'Angelo annunciante e la Vergine annunciata) è del 1303-1305 e si trova alla Cappella degli Scrovegni a Padova. L'Annunciazione di Duccio di Buoninsegna è del 1308, faceva parte della *Maestà* del Duomo di Siena ed è conservata alla National Gallery di Londra. L'Annunciazione di Agnolo Gaddi è più tarda, forse del 1350, e si trova nella Cappella del Sacro Cingolo del Duomo di Prato.

[9] "La presenza del letto è il simbolico 'Thalamus Virginis', il letto della sua unione con Dio". <<https://www.artedossier.it/it/art-history/work/2540/>>.

[10] L'Annunciazione di Ambrogio Lorenzetti del 1344, è conservata alla Pinacoteca Nazionale di Siena.

[11] "Altri artisti, forse in base all'idea che il corpo di Maria è l'abitazione della divinità, preferiscono dare forma ad un ambiente simbolico – una cornice o una nicchia, più che un luogo reale – In cui porre Maria per farne risaltare la grandezza: per lo più un arco (o un timpano) sorretto da due colonne. Questa semplice struttura diventa via via più complessa e curata, acquisendo un minimo di profondità e facendosi simile a un ciborio: uno spazio sacro, dunque, dove si incontrano due sfere, tenute comunque distinte, quella celeste e quella terrestre". Olcuire 2020, p. 66.

[12] Va anche detto che l'arco e il portico, hanno una precisa valenza simbolica, allegorica. "Non è una esagerazione [...] vedere nella scena dell'Annunciazione a Maria la porta di ingresso sull'Incarnazione di Cristo, una sorta di portico sulla vita di Cristo, la sua umanità, il suo ministero, la sua missione di Redentore del genere umano". Böespflug, Fogliadini 2020, p. 10.

[13] "il 25 marzo [...] non solo corrisponde ai nove mesi per il Natale, ma è anche il giorno in cui avviene l'equinozio di primavera ed è il tempo in cui, secondo le antiche concezioni, fu creato il mondo e il primo uomo". Barbagallo 2013, p. 16.

[14] Filippino Lippi, *Annunciazione*, Galleria dell'Accademia a Firenze, 1460; Lorenzo di Credi, *Annunciazione*, Galleria degli Uffizi, 1480; Carlo Braccesco, *Annunciazione*, Museo del Louvre, Parigi, 1490.

[15] Si vedano Sandro Botticelli, *Annunciazione di San Martino alla Scala*, Galleria degli Uffizi, 1481, e Sandro Botticelli, *Annunciazione*, Metropolitan Museum New York, 1485.

[16] Si veda Carlo Crivelli, *Annunciazione di Ascoli*, National Gallery Londra, 1486, e Vittore Carpaccio, *Annunciazione (Storie della Vergine)*, Galleria Franchetti alla Ca' d'Oro, Venezia, 1504.

[17] "Abbiamo lasciato il Medioevo in cui drammi totalmente nuovi venivano rappresentati servendosi di case sparse; siamo arrivati al recupero delle commedie di Terenzio rappresentate davanti a una serie di case poste una accanto all'altra così da diventare un'unità e da poter essere pensate come facenti parte di una strada; poi siamo andati avanti fino all'introduzione di un fondale dipinto piatto che si stendeva in larghezza invece che in profondità, e siamo giunti, finalmente, a una scena che ha

ovviamente profondità e che altrettanto ovviamente è di tipo diverso: vi è un quadro dipinto proprio sul fondo, ma gli edifici davanti sono costruiti in modo differente". Nicoll 1971, p. 88.

[18] Sebastiano Serlio, *I sette libri dell'Architettura*, vol. II, Parigi 1545. Scrive Nicoll: "Sebbene lo studio del Serlio debba essere letto come una descrizione di quello che nel teatro si era già tentato piuttosto che come esposizione di concetti nuovi, l'esistenza di questo manuale aprì la strada, in una nuova direzione, a una lunga serie di trattati dello stesso tipo". Nicoll 1971, p. 85.

[19] "The proscenium arch, however, remained permeable, allowing interactions between the space of action and the space of artistic representation. This ambivalence of the proscenium plane is explicit in the stage design by Parigi for the ballet *La Liberazione di Tirreno* (1586). The depth of the proscenium was not homogeneous with lived space and did not depend on a fixed or predetermined point of view. In this regard, it is analogous to other Renaissance genres, such as the bas-relief, that depicted the mysterious perspectival space of action, as exemplified by the marble bas-relief of *The Annunciation*, by Sansovino". Pérez-Gomez, Pelletier 1997, p. 52.

[20] Si vedano Perugino, *Annunciazione Ranieri*, Galleria Nazionale dell'Umbria, 1487; Perugino (coll. Raffaello Sanzio), *Storie della Vergine*, Predella, *Annunciazione*, Chiesa di Santa Maria Nuova a Fano, 1497, e Pinturicchio, *Annunciazione*, Cappella Baglioni, Santa Maria Maggiore a Spello, 1500-1501.

[21] In questo excursus sull'architettura delle Annunciazioni, non è stato citato il capolavoro costituito da *l'Annunciazione* di Leonardo da Vinci (con Andrea del Verrocchio) custodito nella Galleria degli Uffizi di Firenze, del 1472. Questo perché Leonardo non segue la strada tracciata da Lorenzetti, da Beato Angelico e Masolino, stravolge le regole e posiziona i personaggi all'esterno, come se l'incontro venisse davanti il portale di un palazzo nobile, e lontano, sul fondo un ricco paesaggio toscano. Blocca, immobile, il tempo di questo incontro. Probabilmente ha ragione Bouleau, quando scrive: "Ma è vano voler assimilare Leonardo ai suoi contemporanei. È prima di tutto un solitario. Non imita alcun modello, non vuole guardare alcun maestro, solo la natura stessa; e non per copiarla, certo, ma per sottrarle i suoi segreti". Bouleau 1996, p. 117.

Crediti

Le illustrazioni qui presentate sono delle elaborazioni grafiche, realizzate dall'autore del testo, che rappresentano i soli ambienti delle Annunciazioni privi, cioè, dei personaggi. Queste rappresentazioni sono spesso frutto di interpretazioni e non vogliono avere alcun valore scientifico, ma semplicemente suggeriscono gli spazi architettonici e scenografici nei quali sono ambientati i quadri. Si rimanda alla visione degli originali, così come suggeriti dalle didascalie, per quanto riguarda la visione reale delle opere che qui, per motivi di *copyright* non sono presentate.

Riferimenti bibliografici

Arnheim R. (2007). *L'immagine e le parole*. Milano: Mimesis.

Barbagallo S. (2013). *L'Annunciazione nell'arte. Iconologia e iconografia del Rimorso e della Redenzione*. Città del Vaticano: Edizioni Musei Vaticani.

Böespflug F., Fogliadini E. (2020). *L'annunciazione a Maria nell'arte d'oriente e d'occidente* Milano: Jaca Book.

Bouleau C. (1996). *La geometria segreta dei pittori*. Milano: Electa.

Craveri M. (a cura di) (2014). *I Vangeli apocrifi*. Torino: Einaudi.

Gombrich E.H. (2019). *Immagini e parole*. Roma: Carocci editore.

Kemp M. (1994). *La scienza dell'arte*. Firenze: Giunti.

Nicoll A. (1971). *Lo spazio scenico. Storia dell'arte teatrale*. Roma: Bulzoni.

Olcuire G.C. (2020). *L'Annunciazione nell'arte*. Roma: Ave ed.

Panofski E. (1991). *La prospettiva come "forma simbolica"*. Milano: Feltrinelli.

Panofsky E. (1996). *Il significato nelle arti visive*. Torino: Einaudi.

Pérez-Gomez A., Pelletier L. (1997). *Architectural Representation and the Perspective Hinge*. Cambridge: the MIT Press.

Warburg A. (2009). *Per monstra ad Sphaeram*. Milano: Abscondita.

Autore

Salvatore Santuccio, Università di Camerino, salvatore.santuccio@unicam.it

Per citare questo capitolo: Santuccio Salvatore (2023). Lo spazio dell'Annuncio. Portici, abitazioni, palcoscenici nella pittura italiana tra Trecento e Cinquecento/The Space of the Annunciation. Porticoes, Rooms, Stages in Italian Painting Between the 1300s and 1500s. In Cannella M., Garozzo A., Morena S. (a cura di). *Transizioni. Atti del 44° Convegno Internazionale dei Docenti delle Discipline della Rappresentazione/Transitions. Proceedings of the 44th International Conference of Representation Disciplines Teachers*. Milano: FrancoAngeli, pp. 614-629.



The Space of the Annunciation. Porticoes, Rooms, Stages in Italian Painting Between the 1300s and 1500s

Salvatore Santuccio

Abstract

The history of Italian art finds in the *Annunciation* a formidable field of experimentation on spatial research, providing very interesting opportunities for the study of architecture in paintings. In this essay the author try to tell how in Italian painting between the fourteenth and sixteenth centuries, the space of the scene of the Annunciation was used to build architectural examples of great interest by the painters, who tried to show the house of Mary and so the living spaces in the Renaissance, or a theatrical scenography in which to place the story taken from the holy texts, with stage, backdrops, wings, etc. In the graphic reconstructions, created by the author of the writing, we can grasp the space where the protagonists of the story stands, moving away them from the scene, and leaving the view free of a new architectural creativity, also because it is linked to the great invention of perspective which over the years with which the essay deals, passes from the beginning to the classic renaissance meaning.

Keywords

Annunciation, Painted Architecture, Theatrical Scenography, Graphic Analysis, Perspective



Details of interior spaces
in some Annunciations.
From left to right:
Lorenzo di Credi, Vittore
Carpaccio, Masolino
da Panigale, Cima da
Conegliano.

Introduction

In the *Annunciation*, the history of Italian art holds formidable grounds for experimentation in spatial research. It provides very interesting opportunities to study architecture in paintings, recognize the space of the room in the Renaissance, and finally, transpose the scene in the painting into theatre scenography consisting of the stage, backdrop, wings, etc.

These fertile circumstances for reflection depend on different factors. Above all, the event of the Annunciation is lacks a precise description in Scripture [1], thereby presenting possible interpretations and experimentation. The second aspect, rather rare in religious depictions, is that there are only two characters in the story, Mary and the angel Gabriel [2]. They move in the scene orchestrated by painters, who distribute them in equal parts and define a symmetric division of the space with their presence [3]. A third circumstance is that although the story involves a rather long dialogue and a change in Mary's attitude – i.e., non-static development – painters have mainly dedicated themselves to two narrative passages involving the young woman: *conturbatio* (confusion) and *acceptatio* (acceptance) [4]. Finally, the role that the evolution in perspective representation played in these depictions and in the history of Renaissance art in general should be considered [5]. Experimentation with the built space by painters recounting the Annunciation moves along these premises and other iconological [6] questions, with some interesting spatial solutions that at times also define an actual 'typology' of architectural solutions [7]. We therefore see the main steps in this type of representation and the masters that most influenced its definition through their work.

The Beginnings

The first representations of the Annunciation primarily concentrated on two characters, describing their figures in a vague, ethereal setting. Iconography of the two characters prevailed. In Eastern icons, the voice of the angel at the fountain is sometimes also recounted as described in the Apocrypha, for example, in the twelfth-century mosaic in Saint Mark's Cathedral in Venice, but Mary more often has a regal attitude, seated on great thrones as in the mosaic by Pietro Cavallini in the Basilica of Santa Maria in Trastevere, Rome, or the one in the Cathedral of Monreale. The architecture of the scene invaded the early 1300s when Giotto, Duccio, Agnolo Gaddi [8], and many others settled on the description of Mary's house, making the prophetic scene occur within. These descriptions suggest some interesting intuitions. In an uncertain perspective, Duccio presents environments alluding to a portico that solve the enigma of the angel's appearance through closed doors (fig. 1) (see Note 1), bypassed by the arcade, while Agnolo Gaddi recounts the encounter in Mary's bedroom, one of the first to present the Virgin's bed, a symbol of the relationship consummated between her and the divine [9].

The Portico in Perspective

It is with Ambrogio Lorenzetti [10], however that the scene is defined with typical elements supporting the narrative. Ambrogio divides the scene into two (fig. 2) with a small central column that supports two multifoil arches, outlining a portico whose depth is defined by the floor in perspective [11]. The angel on the left and Mary on the right both have their independent space within a transparent scene of open spaces. This is a very fitting intuition of how to organize the architectural space of the Annunciation. A hundred years later, Fra Angelico would turn this intuition into a series of absolute masterpieces. The perspective portico is probably the most well-known scenography in this painted topic [12], and Fra Angelico understood its theatrical potential. In the *Annunciation* in cell 3 of San Marco (Florence) from 1438, the space has a backdrop, a stage, wings: the scene is a perfect theatre scene (fig. 3).

Fig. 1. Reconstruction of the scene of *The Annunciazione* by Duccio di Buoninsegna, 1308, National Gallery, London.

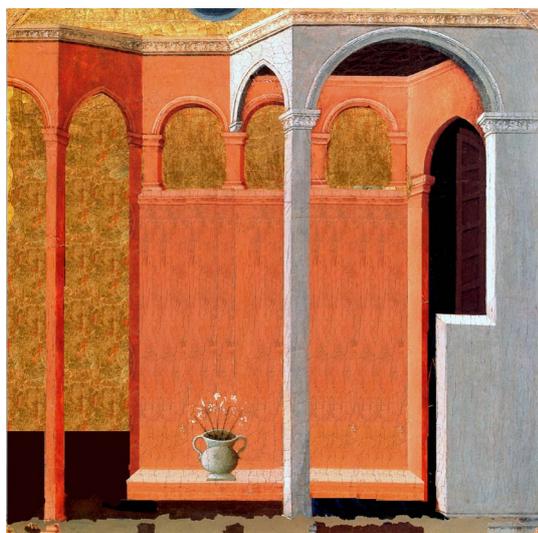


Fig. 2. Reconstruction of *The Annunciazione* di Ambrogio Lorenzetti, del 1344, conservata alla Pinacoteca Nazionale di Siena.



The Garden as a Backdrop

Another specific aspect of the setting of the Annunciation is the use of the garden as a backdrop. This very effective graphical trick elegantly resolves the issue of closing the perspective in which the narrative is situated. The garden closes the view of the vanishing point at the back and also enriches the value of greenery by detailing the place where the scene unfolds. But there is more. The garden holds very important symbolic value: it represents the beginning of spring (of humanity), recalls the Garden of Eden, and the strength of creation [13]. The garden is often depicted as being crowned by the arches that constitute the loggias in the scene, building spatial continuity from inside to outside. This suggests the closure of the perspective view of the painting or a full enclosure, as in the case of Filippino Lippi, or more often ethereal panoramas that blend into the distant haze, as, for example, in the paintings by Lorenzo di Credi (fig. 4) or Carlo Braccesco [14].

The Perspective Section of the Room

A very important contribution to the architectural knowledge of interiors in the Renaissance is given precisely by some representations of the Annunciation. When the painter chooses to abandon the symbolic places of Fra Angelico, the 'typology' of the portico, and turns his interest to the interior of Mary's room, spaces and distributions known in little detail are revealed. Painters generally work on what we could call perspective sections. The space is carved out of a section starting with a description of the depth of the scene. Botticelli is the master in this respect, dividing the space into two parts – right and left – one pertaining to the angel and the second to Mary, but with different depths and volumetric development (figs. 5, 6) [15]. The same perspective with two depths was clearly taken up again by Cima da Conegliano in his *Annunciation* from 1495, housed at the Hermitage in Saint Petersburg, where Mary's bed seems to be set into a deep niche set at some height above the floor (fig. 7). In other paintings, the scene always shows Mary's bedroom, but only she is placed within, while the angel is outside. In these cases, the dualism between the two different places is resolved in an inside/outside juxtaposition: on the street, as in Crivelli (fig. 8), or in the garden, as presented by Vittore Carpaccio [16].

The Stage

The shift between the Medieval and Renaissance was a very important moment in the development of scenographic theatrical perspective [17], and reread in this sense, the treatise

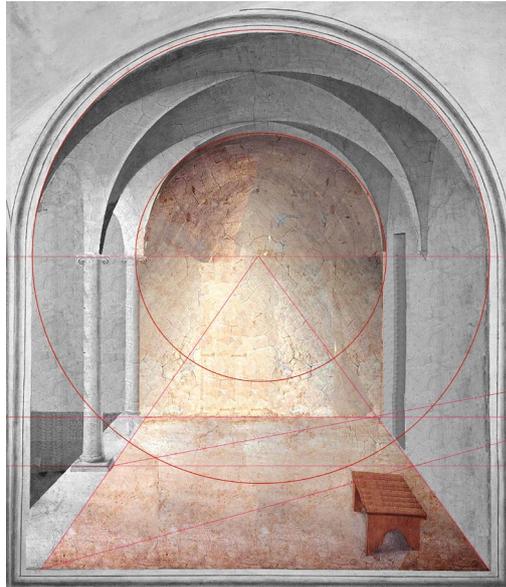


Fig. 3. Reconstruction and graphical drawing of the scene of *The Annunciation* by Fra Angelico, 1438, in cell 3 of the Convent of San Marco, Florence.

Fig. 4. Reconstruction of *The Annunciation* by Lorenzo di Credi, 1480, Uffizi Gallery, Florence.

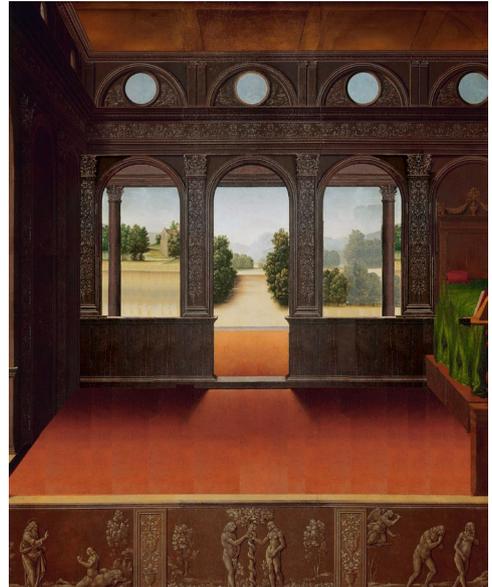


Fig. 5. Reconstruction of the scene of *The Annunciation of San Martino alla Scala* by Sandro Botticelli, 1481, Uffizi Gallery, Florence.



Fig. 6. Reconstruction of the scene of *The Annunciation* by Sandro Botticelli, 1485, The Metropolitan Museum of Art, New York.

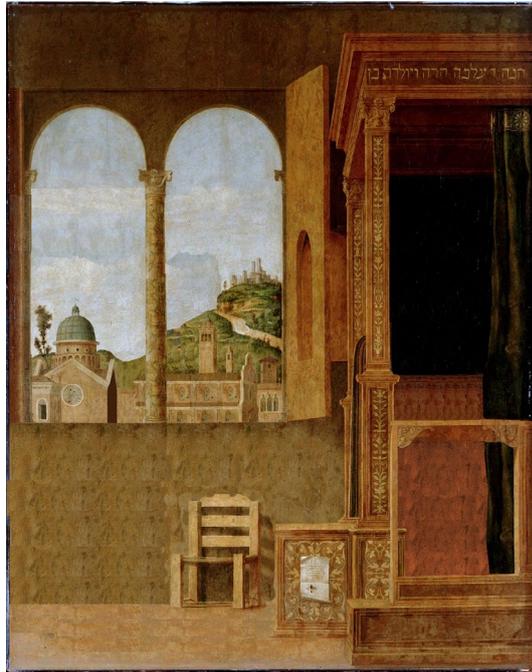
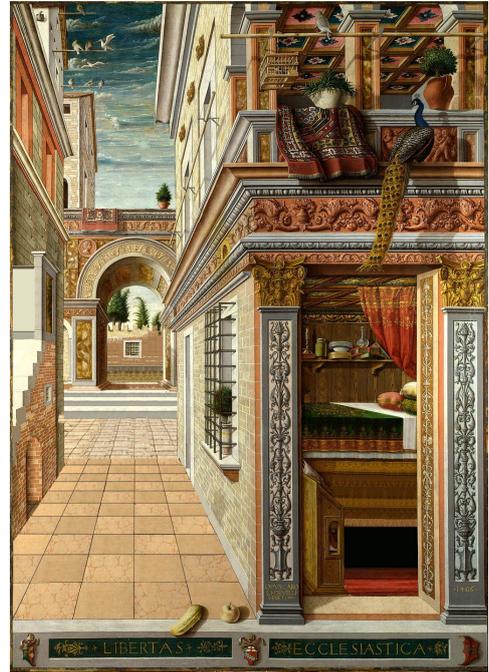


Fig. 7. Reconstruction of *The Annunciation* by Cima da Conegliano, 1495, State Hermitage Museum, Saint Petersburg.

Fig. 8. Reconstruction of the scene of *The Annunciation*, with Saint Emidius, 1486, National Gallery, London.



by Serlio [18], which indicates the primary precepts of Renaissance scenography, also seems to create an effective balance in the 'theatrical' scene depicted in the Annunciations from 1300 to 1500 and beyond. As Pérez-Gomez and Pelletier confirm, the arch of the proscenium is a permeable space used both in theatre and in painting [19].

As we have seen, the scenic space organized as a sort of small theatre stems from Ambrogio Lorenzetti and already appears very mature in the work of Fra Angelico. Mediation between the stage and domestic environment is presented by Masolino da Panicale in his *Annunciation* from 1423 housed at the National Gallery of Art in Washington D.C. In it, the scene takes place on a stage, with both the portico and central pillar that divides the scene, behind which a spatial configuration alluding to a room nevertheless persists (fig. 9).

At the end of the 1400s, however, the idea of a neutral, scenographic theatre space takes over, becoming a concrete alternative to the description of Mary's room and placing the representation of the Annunciation in a rather more modern, thespian dimension. Perugino, Pinturicchio [20], and especially Raffaello (figs. 10-12), move in this direction. The artist from Urbino, with his painting of the *Annunciation* for the Oddi altarpiece from 1502, housed in the Vatican Pinacoteca, defines a true abstract stage, pure and perfect, in which the angel and Mary can move freely, contained in an absolutely decontextualized metaphysical space [21].

Notes

[1] In the Gospels, the event is narrated almost only by Luke (1:26-38), with only one mention of the city where the encounter took place and nothing else. "In the sixth month of Elizabeth's pregnancy, God sent the angel Gabriel to Nazareth, a town in Galilee, to a virgin pledged to be married to a man named Joseph". More interesting from the view of iconographic development of the narrative are some descriptions that we find in the Apocrypha. In the Gospel of James, we read that Mary hears a voice while she is going to get water. She does not see anyone, gets scared, and runs home. This is where the angel appears in front of her, so the scene plays out at her home. In the Gospel of Pseudo-Matthew, the dual appearance is emphasized, first at the fountain and then at home, with the addition that Mary was washing the purple robes in the apparition at home. In the third Infancy Gospel, the Armenian one, some narrative circumstances become clearer and provide additional indications for defining the painted scene. In fact, the text says: "[Mary] took the scarlet in hand and began to spin. And the angel of the Lord appeared close to hear, even though the doors were closed. The incorporeal being appeared to her in bodily form and said, "Be happy, virgin Mary, immaculate servant of the Lord!" At the [angel's] unexpected appearance, Mary grew afraid and could not speak due to her turmoil". Craveri 2014, pp. 75-76.

[2] This statement is not entirely correct because God is present in many paintings in allegorical (e.g., Colomba) or pseudo-human form, but this presence can be overlooked because it does not influence the use of the space set out by the painters,

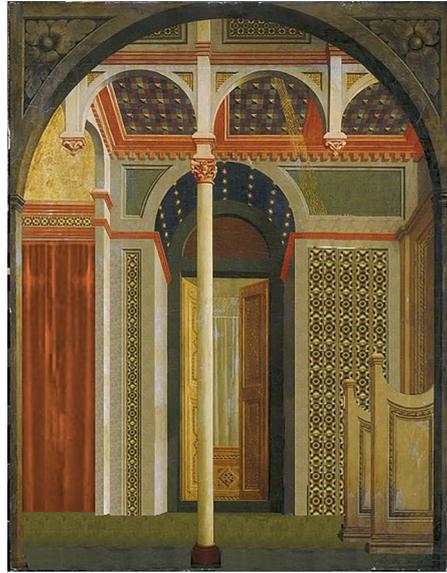


Fig. 9. Reconstruction of the scene of *The Annunciation* by Masolino da Panicale, 1423, National Gallery of Art, Washington D.C.



Fig. 10. Reconstruction of *The Annunciation Ranieri* by Perugino, 1487, Galleria Nazionale dell'Umbria, Perugia.



Fig. 11. Reconstruction of the scene of *The Annunciation* by Perugino in collaboration with Raphael, 1497, in the predella of the *Story of the Virgin* at the Church of Santa Maria Nuova, Fano.



Fig. 12. Reconstruction and graphical drawing of the scene of *The Annunciation* in the *Oddi altarpiece* by Raffaello, 1502, Vatican Pinacoteca.

rather acting in the sky from afar, directing luminous rays but not 'inhabiting' the painting. See, however, Olcuire 2020, and particularly the chapter 'Gli Attori in scena', pp. 53-63.

[3] "The artists, however, also require a *mise en scène* capable of defining the relationship between the two protagonists. In fact, spatially, Mary and Gabriel may be placed far from one another, at an intermediate distance, or even close enough to touch". Barbagallo 2013, p. 27. English translation by the author.

[4] "Most artists have generally preferred one of these spiritual instances. In particular, they have favoured Mary's surprise, her astonishment tinted with fear (*conturbatio*), and her compliance (*acceptatio*) suggested by her posture, the gestures of her hands, and the expression on her face". Böespflug, Fogliadini 2020, pp. 8-9. English translation by the author.

[5] It is not possible to go into detail on this topic here. See the texts in the bibliography on this topic, particularly Bouleau 1996; Kemp 1994; Panofski 1991; Pérez-Gomez, Pelletier 1997.

[6] "Like the suffix 'grafia' indicates something descriptive, the suffix 'logia' – derived from *logos*, which means 'thought' or 'reason' – indicates something related to interpretation". Panofsky 1996, p. 37. English translation by the author.

[7] Gombrich explains the sense of this 'characterization' well: "It was rather common when an altarpiece was commissioned – let us say – to insert a clause in the contract saying that what was desired was the type of thing done by another painter in the parish next door ten years prior. This is just one example of what could be called the institutional element in art. Every work of art lives in this institutional framework: portraits, caricatures, landscapes, or still lifes may be described as institutions of this type. It is the way in which the artist shows himself to be capable of or even modifies expectations, the way in which he reacts to the institutions, conventions, and traditions of his environment where much of what goes by the name of 'expression' is found". Gombrich 2019, p. 47. English translation by the author.

[8] Giotto's *Annunciation*, divided into two sections (the angel announcing and the virgin receiving the announcement), dates to 1393-1395 and is found in the Arena Chapel in Padua. *The Annunciation* by Duccio di Buoninsegna dates to 1308. It was part of the *Maestà* in the Siena Cathedral and is currently housed in the National Gallery of London. *The Annunciation* by Agnolo Gaddi is later, perhaps from 1350, and is found in the Chapel of the Sacred Girdle in the Prato Cathedral.

[9] "The presence of the bed is the symbolic 'Thalamus Virginis', the bed of her union with God". <<https://www.artedossier.it/it/art-history/work/2540/>>. English translation by the author.

[10] *The Annunciation* by Ambrogio Lorenzetti from 1344 is housed in the Pinacoteca Nazionale of Siena.

[11] "Other artists, perhaps based on the idea that the body of Mary is the house of the divine, prefer to shape a symbolic environment – a frame or niche rather than a real space – where Mary is situated to highlight her greatness: mostly an arch (or tympanum) supported by two columns. This simple structure progressively becomes more complex and detailed, acquiring a minimal depth and resembling a ciborium: a sacred space, therefore, where two realms – celestial and terrestrial – meet while remaining distinct". Olcuire 2020, p. 66. English translation by the author.

[12] It should also be mentioned that the arch and portico have a precise symbolic, allegorical value. "It is not an exaggeration [...] to see in the scene of the Annunciation the entrance door on the incarnation of Christ, a sort of portico onto the life of Christ, his humanity, his ministry, his mission as Redeemer of the human race". Böespflug, Fogliadini 2020, p. 10. English translation by the author.

[13] "The twenty-fifth of March [...] not only corresponds to nine months before Christmas, but is also the day of the spring equinox and a time when, according to ancient concepts, the world and the first man were created". Barbagallo 2013, p. 16. English translation by the author.

[14] Filippino Lippi, *Annunciation*, 1460, Galleria dell'Accademia di Firenze, Florence; Lorenzo di Credi, *Annunciation*, 1480, Uffizi Gallery, Florence; Carlo Braccresco, *Annunciation*, 1490, Louvre Museum, Paris.

[15] See Sandro Botticelli, *The Annunciation of San Martino alla Scala*, 1481, Uffizi Gallery, Florence, and Sandro Botticelli, *Annunciation*, 1485, The Metropolitan Museum of Art, New York.

[16] See Carlo Crivelli, *The Annunciation, with Saint Emidius*, 1486, National Gallery, London, and Vittore Carpaccio, *Life of the Virgin: Annunciation*, 1504, Galleria Franchetti alla Ca' d'Oro, Venice.

[17] "We have left the Medieval in which entirely new dramas were represented relying on sparse houses; we have arrived at Terenzio's recovery of the comedies represented before a series of houses set next to each other, becoming a whole and designed as part of a street; then we move ahead to the introduction of a flat painted backdrop that extended in width rather than height; finally, we have reached a scene that has obvious depth and which is likewise obviously of a different type: there is a painting precisely in the background, but the buildings in front are built in a different way". Nicoll 1971, p. 88. English translation by the author.

[18] Sebastiano Serlio, *I sette libri dell'Architettura*, vol. II, Paris, 1545. Nicoll writes: "Although Serlio's study should be read as a description of what had already been attempted in theatre rather than an exposition of new concepts, the existence of this manual opens the road in a new direction to a long series of treatises of the same type". Nicoll 1971, p. 85. English translation by the author.

[19] "The proscenium arch, however, remained permeable, allowing interactions between the space of action and the space of artistic representation. This ambivalence of the proscenium plane is explicit in the stage design by Parigi for the ballet *La*

Liberazione di Tirreno (1586). The depth of the proscenium was not homogeneous with lived space and did not depend on a fixed or predetermined point of view. In this regard, it is analogous to other Renaissance genres, such as the bas-relief, that depicted the mysterious perspectival space of action, as exemplified by the marble bas-relief of *The Annunciation*, by Sansovino". Pérez-Gomez, Pelletier 1997, p. 52.

[20] See: Perugino, *Annunciation*, 1487, Galleria Nazionale dell'Umbria; Perugino (coll. Raphael), *Story of the Virgin*, predella, *Annunciation*, 1497, Church of Santa Maria Nuova, Fano, and Pinturicchio, *Annunciation*, 1500-1501, Baglioni Chapel, Church of Santa Maria Maggiore, Spello.

[21] In this excursus on the architecture of the *Annunciation*, no mention was made of the masterpiece by Leonardo da Vinci (with Andrea del Verrocchio) from 1472, housed in the Uffizi Gallery in Florence. This is because Leonardo did not follow the road traced by Lorenzetti, Beato Angelico, and Masolino. He upset the rules and placed the characters outdoors, as if the meeting occurred before the door of a noble palace with a rich Tuscan landscape far away in the background. He stops the time of this meeting, immobile. Bouleau was probably right when he wrote: "But it is useless to try to compare Leonardo to his contemporaries. First of all, he is a unique case. He does not imitate any model, nor wants to look at any master other than nature itself; and not to copy it, certainly, but to deduce its secrets". Bouleau 1996, p. 117. English translation by the author.

Credits

The illustrations presented here are graphical drawings made by the author. They represent just the environments of the Annunciation and therefore do not contain any characters. These representations are often the fruit of interpretation and have no scientific value; they simply suggest the architectural and scenographic spaces in the paintings. See the originals, as listed in the captions, for real images of the works, which are not presented here due to copyright issues.

References

- Arnheim R. (2007). *L'immagine e le parole*. Milan: Mimesis.
- Barbagallo S. (2013). *L'Annunciazione nell'arte. Iconologia e iconografia del Rimorso e della Redenzione*. Città del Vaticano: Edizioni Musei Vaticani.
- Boespflug F., Fogliadini E. (2020). *L'annunciazione a Maria nell'arte d'oriente e d'occidente* Milan: Jaca Book.
- Bouleau C. (1996). *La geometria segreta dei pittori*. Milan: Electa.
- Craveri M. (Ed.). (2014). *I Vangeli apocrifi*. Turin: Einaudi.
- Gombrich E.H. (2019). *Immagini e parole*. Rome: Carocci editore.
- Kemp M. (1994). *La scienza dell'arte*. Florence: Giunti.
- Nicoll A. (1971). *Lo spazio scenico. Storia dell'arte teatrale*. Rome: Bulzoni.
- Olcuire G.C. (2020). *L'Annunciazione nell'arte*. Rome: Ave ed.
- Panofski E. (1991). *La prospettiva come "forma simbolica"*. Milan: Feltrinelli.
- Panofsky E. (1996). *Il significato nelle arti visive*. Turin: Einaudi.
- Pérez-Gomez A., Pelletier L. (1997). *Architectural Representation and the Perspective Hinge*. Cambridge: the MIT Press.
- Warburg A. (2009). *Per monstra ad Sphaeram*. Milan: Abscondita.

Author

Salvatore Santuccio, Università di Camerino, salvatore.santuccio@unicam.it

To cite this chapter: Santuccio Salvatore (2023). Lo spazio dell'Annuncio. Portici, abitazioni, palcoscenici nella pittura italiana tra Trecento e Cinquecento/The Space of the Annunciation. Porticoes, Rooms, Stages in Italian Painting Between the 1300s and 1500s. In Cannella M., Garozzo A., Morena S. (Eds.). *Transizioni. Atti del 44° Convegno Internazionale dei Docenti delle Discipline della Rappresentazione/Transitions. Proceedings of the 44th International Conference of Representation Disciplines Teachers*. Milano: FrancoAngeli, pp. 614-629.