

Nel 1913 uno studioso finlandese ha pubblicato un saggio intitolato *Zwei Gebärden mit dem Zeigefinger* che purtroppo non sembra aver attirato l'attenzione degli storici dell'arte<sup>1</sup>. Dico purtroppo perché quel saggio avrebbe potuto condurli sulla strada di un'analisi «semiologica» delle composizioni figurative che avrebbe arricchito la disciplina e l'avrebbe preparata a fronteggiare meglio di quanto abbia fatto lo *choc* del nuovo dogmatismo fondato sulla sola linguistica. I risultati contestabili delle interpretazioni di carattere «semiologico» di certi quadri<sup>2</sup> avrebbero dovuto stimolare una rettifica delle illusioni costruite dalla semiologia letteraria. Il solo Cesare Brandi, o quasi, mi sembra aver percepito nella loro essenza l'errore degli uni e l'inadempienza degli altri<sup>3</sup>. Il solo E.H. Gombrich, o quasi, si è preso la briga di riarticolare le nozioni psicologiche ed epistemologiche indispensabili per evitare che questa sorta di catastrofe si estendesse<sup>4</sup>. Proprio come col dito si indica una situazione interessante vorrei, in omag-

gio a Cesare Brandi, indicare e illustrare a grandi linee uno dei segni più potenti e più espliciti che si incontrano nella pittura del passato e precisamente il gesto che designa, ovvero l'indice puntato.

È piuttosto sorprendente che si sia creduto possibile commentare le opere del Seicento e, in particolare, i quadri caravaggeschi, senza essersi preventivamente formati una certa idea della gestualità che vi compare. Prendiamo ad esempio il *Martirio di sant'Erasmo* di Poussin (1628, fig. 16), la sua prima opera di successo. Il pittore ha avuto l'idea di stagliare sul blu del cielo l'indice puntato del sacerdote, teso in direzione dell'idolo, elemento utile al dispiegarsi della narrazione. Anche il cavaliere romano che domina la zona sinistra del quadro punta il suo dito, che vediamo di fronte e in scorcio, ma verso il martire. Né il sacerdote pagano né il soldato guardano in direzione di ciò che indicano, bensì verso il loro interlocutore: *lo sguardo non segue l'indice*.

Ciascuno di questi due «gesti», legati ma distinti, stabilisce un'articolazione molto precisa che si forma a partire da queste due direttrici che formano un angolo retto – la linea invisibile del dito e quella degli occhi – un *diedro semantico*, se così si può dire, di un'efficacia considerevole. Questo «sintagma» è parso a Poussin così prezioso, così necessario da non esitare a replicare il primo, che dà il senso del martirio, con un secondo che lo incrocia e che concerne la relazione militare/boia. Due indici incrociati trasportano queste informazioni fondamentali nel registro superiore un po' come la stretta di una fuga. Le diagonali



Fig. 16. Nicolas Poussin, *Martirio di sant'Erasmo*, particolare, 1628. Roma, Pinacoteca Vaticana. Per concessione dei Musei Vaticani.



Fig. 17. Claude Mellan, *Giuseppe interpreta i sogni*, ca. 1630. Roma, Galleria Borghese.

da essi generate si attraversano tanto nello spazio pittorico che nello spazio «psichico» della scena che esse organizzano grazie alle proprietà precise e ben conosciute del gesto. Poussin aveva sempre lavorato su questi elementi e non cesserà di elaborarli anche in seguito. Ed è proprio grazie a questi effetti compositivi seri e meditati che egli si trovava in perfetta sintonia con la sua epoca.

Due esempi celebri possono bastare a ricordare l'autorità che assume nella pittura caravaggesca questo gesto specificamente *indicatore*. Il *Giuseppe che interpreta i sogni* (Roma, Galleria Borghese, fig. 17), un quadro pressoché contemporaneo al *Sant'Erasmus*, che oggi si tende concordemente ad attribuire a Claude Mellan, è fondato inte-



Fig. 18. Caravaggio, *Vocazione di san Matteo*, particolare, 1599-1600. Roma, chiesa di San Luigi dei Francesi.

ramente su una «gesticolazione» attivata dall'orientamento degli sguardi che, in questo caso, coincidono con i movimenti delle mani nell'atto di designare.

La densità delle linee di forza spaziali ed espressive ne risulta accresciuta fino a dare un'impressione di esagerazione quando si esprime attraverso l'indice puntato, che concentra in sé tutto l'intento espressivo, nel grigio di una sala che appare come una sorta di campo magnetico. La *Vocazione di san Matteo* in San Luigi dei Francesi (fig. 18) era stata la prima grande dimostrazione dello stile che riduce l'ambientazione a una spazialità vuota, gioca sugli intervalli, fa risaltare energicamente le figure e può concentrare tutta l'espressione sui due indici, due gesti indicato-

ri: quello di Cristo puntato verso Matteo, come una scarica elettrica al centro della composizione, e quello del pubblico attonito puntato verso di sé, secondo una formula antica ben codificata<sup>5</sup>. Gli sguardi che si incrociano raddoppiano in modo netto la linea di tensione creata imperiosamente dall'indice; il raggio di luce che li unisce è un terzo fattore che, conformemente alla poetica di Caravaggio, conferma ed esalta l'organizzazione principale della scena. È difficile immaginare una soluzione più lontana da quella di Poussin, ma entrambe sono fondate sull'attento dispiegamento di una gestualità in cui è l'indice, in particolare, a svolgere un ruolo centrale. Queste soluzioni così nette, così forti, si basano su una concezione d'insieme del gesto espressivo, su un repertorio ben codificato. Era una pratica così diffusa nella cerchia caravaggesca che spesso si è stati indotti a commentare certi Vouet giovanili, per esempio, come «quadri di mani» (*La buona ventura*, Ottawa, 1618, fig. 19).

Forse non è inutile ricordare che questo modo di procedere era in perfetta sintonia con l'insegnamento di Leonardo. E ciò può dipendere sia dal fatto che il *Trattato della Pittura* avesse già cominciato a essere conosciuto prima dell'edizione procurata da Raphaël du Fresne nel 1651<sup>6</sup>, sia che le raccomandazioni in esso contenute avessero avuto sempre una qualche circolazione tramite le note di Vasari e soprattutto di Lomazzo, sia infine per una vecchia tendenza della pittura italiana in questa direzione. Fatto sta che la ricerca del «gesto espressivo» si trova nella teoria dei «moti», i movimenti del corpo atti a comunicare



Fig. 19. Simon Vouet, *La buona ventura*, particolare (v. fig. 15), 1618. Ottawa, The National Gallery of Canada.

quelli dell'anima attraverso una doppia informazione che è per Leonardo il fine stesso della pittura. Così, nel ben noto brano del *Codex Urbinas* 124r, l'intera questione si riduce nell'isolare e presentare al meglio il moto che comunica per empatia immediata l'affetto interiore, e dunque conferisce alla figura un'inconfutabile verità<sup>7</sup>.

Chi era attratto da questa elevata concezione e voleva conoscere quali soluzioni essa suggerisse non aveva che da riflettere sul fatto che nell'*Ultima Cena* di Leonardo, allora ben nota a tutti, la tensione drammatica è ottenuta in virtù di una «catena di gesti» con ben in evidenza centotrenta dita che agiscono in collegamento con gli sguardi.

O meglio ancora, se si era interessati al gesto dell'ammonizione, bastava considerare la *Vergine delle rocce* (fig. 20) in cui l'angelo, rivolto verso lo spettatore, gli indica il san Giovannino, come a sottolineare il carattere insolito di questa presentazione della Madonna con il Bambino in cui il Precursore diviene un intermediario importante. Per Leonardo il gesto dell'indice era così rilevante, così carico di significato che esso è divenuto con lui una sorta di gesto puro, che richiama l'attenzione davanti al mistero, codificandolo in tal modo come simbolo teofanico. Solo che in questo caso, ovviamente, occorre distinguere tra il movimento del dito che risponde a un momento dell'azione, che riassume in sé l'azione – come accade in Poussin, in Mellan o in Caravaggio – e il gesto che vuole attirare l'attenzione sull'oggetto stesso della rappresentazione. Questo secondo uso era in un certo senso più tradizionale del primo.

Dobbiamo stare attenti tuttavia a non identificare come leonardesco un intento che in realtà è anteriore e al quale Leonardo ha solo conferito un ulteriore sviluppo e assicurato un prestigio particolare. La teoria dei moti si trova già in Alberti ed è nata contemporaneamente alla pittura moderna; l'umanista si è semplicemente fatto carico di codificare nel suo trattato *Della Pittura* (1435) una pratica già in uso: «E piacemi sia nella storia chi ammonisca e insegni a noi quello che ivi si facci, o chiami con la mano a vedere [...]» (libro II, 42).

In perfetto parallelo con Alberti, Masaccio nella *Trinità*, che ad analizzarla è così stupefacente, non ha esitato



Fig. 20. Leonardo da Vinci, *La Vergine delle rocce*, particolare, 1483-1486. Parigi, Louvre.

a collocare la *Madonna indicatrice* (fig. 21) che svolge il ruolo dell'ammonitore con il suo gesto esplicito e lo sguardo che va a cercare lo spettatore: soluzione estremamente incisiva, per la quale ancora non si sono trovati precedenti. Se ne potrebbe richiamare uno all'interno della *Crocifissione* di Barna a San Gimignano (ca. 1350), ma esso non ha esattamente lo stesso valore perché il cavaliere romano, che nell'incredibile tumulto della scena punta l'indice in direzione di Cristo, voltandosi verso lo spettatore, è solo una delle tante figure perse tra la folla e non un personaggio di spicco.

L'azione del cavaliere è resa indispensabile dall'ingarbugliarsi della composizione: essa infatti appartiene alla



Fig. 21. Masaccio, *La Trinità*, particolare, 1426-1428. Firenze, chiesa di Santa Maria Novella.

vecchia tradizione iconografica che presuppone la presenza del centurione che ha riconosciuto la santità di Cristo crocifisso, ma l'episodio è messo in evidenza solo per esplicitare l'essenziale della composizione e ricondurre a unità il suo significato. L'indice impone l'autorevolezza

della lezione, è indispensabile a un certo didatticismo, proprio come in un antico mosaico del Museo Nazionale Romano (fig. 13), dove lo scheletro ha conservato questo gesto umano per insistere sulla lezione che incarna, ma che ha anche avuto la necessità di essere esplicitata in una scritta.

Di fatto nella pittura del Quattrocento si trovano pochi ammonitori che fanno uso dell'indice; se Alberti avesse realmente avuto tutta l'autorità di cui si dice, tale pittura avrebbe dovuto esserne costellata. Ma è solo con il primo manierismo e, beninteso, con il secondo – vale a dire più di un secolo dopo – che questo motivo diventerà usuale. Si veda la *Crocifissione* di Pordenone a Cremona (1520-1521, fig. 22) nella cui baraonda ritroviamo qualcosa di quella di Barna e in cui l'ammonitore è un personaggio particolarmente imperioso. O ancora l'*Allegoria dell'Immacolata Concezione* di Mazzola Bedoli a Parma (1533, fig. 23), in cui una figura in primo piano contemporaneamente presenta, indica e commenta l'allegoria centrale.

Esistono, in effetti, due temi nei quali uno dei protagonisti è sempre rappresentato nell'atto di indicare poiché questa è la sua funzione nelle Sacre Scritture. Si tratta dell'angelo dell'Annunciazione e di Giovanni Battista, il Precursore. Ovviamente gli esempi sono pressoché innumerevoli, ma sempre interessanti nelle loro variazioni. Nell'*Annunciazione* Gardner di Boston (ca. 1480) l'indice è puntato verso la colomba dello Spirito Santo, come pure nella *Pala di Volterra* del Signorelli (fig. 24), in cui il ritrarsi spaventato della Vergine potrebbe essere un esem-



Fig. 22. Pordenone, *Crocifissione*, particolare, 1520-1521. Cremona, Duomo.



Fig. 23. Girolamo Mazzola Bedoli, *L'Immacolata Concezione*, particolare, 1533-1538. Parma, Galleria Nazionale.

pio di quel movimento non corretto che pareva così ridicolo a Leonardo<sup>8</sup>. Nell'*Annunciazione* di Marco Palmezzano da Forlì è la Madonna «eletta dal Signore» a essere indicata. L'iconografia sovrabbondante dell'Annunciazione, che è divenuta l'emblema cristiano per eccellenza, deve essere esaminata in funzione di questa duplice articolazione verso il Cielo e verso la Terra, verso lo Spirito Santo e verso la Vergine<sup>9</sup>. Un angelo con il dito levato è una sorta di stereotipo dell'Annunciazione: quante composizioni dipinte sulle due valve di un dittico hanno potuto così essere identificate!

Un santo con l'indice puntato è quasi sempre san Giovanni Battista: *ecce agnus dei*. La dichiarazione di cui è

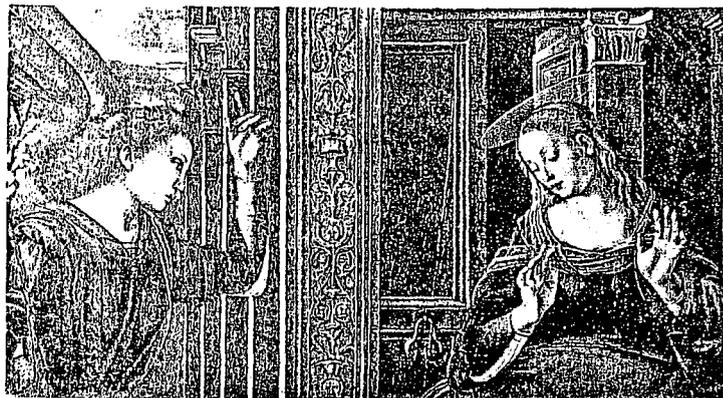


Fig. 24. Luca Signorelli, *Annunciazione*, particolare, 1491. Volterra, Pinacoteca.

portatore può essere proferita di fronte al Salvatore o anche in sua assenza, a lato del trono della Vergine col Bambino in una Santa conversazione – come nel Correggio di Dresda (che d'altronde non ignora Leonardo) –, o in uno scomparto isolato. Si deve quindi parlare in questo caso di un gesto-attributo dal valore semantico non tradotto in atto. Entra qui in gioco una terza categoria che pare indispensabile distinguere. Nella tavola di Palmezzano (Pinacoteca Vaticana, 1510, fig. 25), il Precursore sembra indicare nel vuoto il Salvatore assente; di fatto, l'indice punta verso il cartiglio che esplicita le parole perennemente associate a Giovanni. Può capitare, tanto grande era la consuetudine, che si ometta il riferimento a Gesù o al cartiglio, ma Giovanni si riconosce ugualmente dal braccio magro con l'indice puntato. Rappresentando il condensa-



Fig. 25. Marco Palmezzano, *Madonna con san Girolamo e san Giovanni Battista*, particolare, 1510. Roma, Pinacoteca Vaticana. Per concessione dei Musei Vaticani.

to di una scena in cui la designazione è essenziale, questo gesto indicatore può essere agevolmente trasformato in un gesto di ammonizione, come accade nella pala di Pistoia di Lorenzo di Credi, dove si realizzano la rotazione dell'indice verso lo spettatore e la costituzione di quello che abbiamo chiamato il *diedro semantico*. I caravaggeschi avevano dunque alle spalle una lunga prassi iconografica e la loro originalità è stata di aver concentrato l'effetto sulla tensione gestuale e per lo più delle mani. In questo modo essi rispondevano a una generale tendenza verso un maggior dinamismo della narrazione che si manifesta attorno al 1600, un orientamento di cui Poussin ha avvertito in pieno l'importanza. Qualcosa cambia nell'economia del quadro, quando un personaggio tende l'indice a designare imperiosamente qualcosa. Nel qual caso all'espressione veicolata dal gesto si aggiunge la lezione imposta dal soggetto oppure voluta dall'artista. Esperienze risolutive in tal senso erano state compiute nel campo del ritratto, dove si era naturalmente definita molto presto la concentrazione sulla figura e sulle sue caratteristiche. A conclusione di questi prolegomeni, possiamo citare il ritratto di Moroni (Uffizi, 1563) in cui l'effigiato indica un vaso con il motto *et quid volo nisi ut ardeat*. Un motto che potrebbe ben attagliarsi alla semantica dell'indice.

## NOTE

<sup>1</sup> J.J. Tikkanen, *Zwei Gebärden mit dem Zeigefinger*, in «Acta Societatis Scientiarum Fennicae», Helsinki, XLIII, 1913, 2.

<sup>2</sup> Penso alle opere ben note di J.L. Schéfer, Louis Marin, Michel Serres, ecc.

<sup>3</sup> C. Brandi, *Le due vie*, Bari 1966.

<sup>4</sup> E.H. Gombrich, *Art and illusion*, Washington (D.C.) 1959 [trad. it. *Arte e illusione*, Torino 1960].

<sup>5</sup> Tikkanen, *Zwei Gebärden mit dem Zeigefinger* cit., G. Neumann, *Gestus und Gebärden in der griechischen Kunst*, Berlin 1965.

<sup>6</sup> Cassiano del Pozzo è all'origine di questa impresa: si veda A.C. Pierantoni, *Studi sul Libro della Pittura di Leonardo da Vinci*, Roma 1921.

<sup>7</sup> *Treatise of Painting*, a cura di A.Ph. MacMahon, Princeton 1956, p. 152.

<sup>8</sup> *Codex Urbinas 35r*, cfr. *Leonardo da Vinci, Codex Urbinas Latinus 1270 (Vatican Library), Part III: of the Various States and Movements of the Human Body*, tradotto da A.Ph. McMahon, Princeton 1956, p. 76.

<sup>9</sup> Questa iconografia è tanto più rivelatrice in quanto a lungo è stata accompagnata da un apparato complementare di iscrizioni che erano più o meno facili da associare ai gesti che alludevano al prodigio. La relazione tra il segno e il *Verbum* porta a compimento una composizione in cui il segno aveva acquistato un valore sacro.