

Chiesa come luogo del *Pulchrum*: ammaestramento, memoria e devozione nelle pitture di Santa Maria in Vallicella

SARA SANNA

Gli Apostoli per l'assistenza dello Spirito Santo che era a loro familiare, tramandarono alle Chiese l'osservanza di alcuni usi che non sono riferiti nei loro scritti, ma sono diventati norme della Chiesa, mantenute dalla successione ininterrotta dei fedeli. Per cui lo stesso Apostolo raccomanda: "State saldi e conservate le tradizioni che avete ricevuto, sia nei discorsi", cioè oralmente, "sia per mezzo della nostra lettera", cioè per iscritto. Ora, tra queste tradizioni c'è l'adorazione delle immagini di Cristo. Si dice infatti che S. Luca stesso abbia dipinto un'immagine di Cristo, che è a Roma.¹

Con queste parole, tratte dalla *Summa Theologiae*, Tommaso d'Aquino giustifica, anzi raccomanda, l'uso delle sacre immagini e la loro adorazione. Le immagini rappresentano, per l'Aquinate, una delle tradizioni apostoliche che necessita di essere tramandata alla Chiesa di tutti i tempi per mezzo di una «successione ininterrotta dei fedeli».

Il pensiero di Tommaso circa le sacre immagini non rappresenta una voce isolata, ma è conforme a quello che è l'insegnamento della Chiesa Cattolica. Gabriele Paleotti², infatti, lo cita, nel suo *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*³, accanto a quello di altri padri e dottori della Chiesa, specificamente nel capitolo XXVIII in cui tratta circa l'«Autorità

¹ TOMMASO D'AQUINO, *Summa Theol.*, III, q. 25, a. 3, ad 4um (trad. it. Casa Editrice Adriano Salani, Roma 1969).

² Per una monografia su Gabriele Paleotti si rimanda a P. PRODI, *Il Cardinale Gabriele Paleotti (1522-1597)*, Il Mulino, Bologna 2022.

³ Il testo fu pubblicato per la prima volta a Bologna nel 1582. La versione di riferimento utilizzata per questo saggio è quella edita da Paola Barocchi nel 1961 e messa a disposizione dalla fondazione Memofonte al link: https://www.memofonte.it/home/files/pdf/scritti_paleotti.pdf (consultato ottobre 2024).

della scrittura santa e de' sommi pontefici e de' concilii che provano l'uso delle sacre immagini». In questo contesto Paleotti dimostra l'importanza delle immagini e la loro legittimità basata sulla tradizione tramandata dal Concilio di Nicea II e sostenuta da autori quali, sant'Epifanio, san Basilio e san Giovanni Damasceno⁴.

È interessante sottolineare come il *Discorso* di Gabriele Paleotti, portavoce dei canoni tridentini in materia di immagini⁵, abbondi di riferimenti al Dottore Angelico, soprattutto alla *Summa*, a riprova non solo del fatto che il pensiero tomista era particolarmente fiorente nella cultura ecclesiastica del tardo Cinquecento ma anche del fatto che per affrontare la questione artistica occorreva inevitabilmente confrontarsi con quella teologica. Un esempio calzante è fornito dai capitoli XXXXIII e XXXXVIII del secondo libro del *Discorso* inerenti, il primo, le «pitture delle virtù e dei vizii, e della molta difficoltà in poterle rappresentare»⁶, il secondo, «alcuni avvertimenti per rappresentare le immagini delle virtù e vizii»⁷. È interessante notare come il primo di questi due capitoli svolga una funzione in qualche modo propedeutica rispetto al secondo. Nel capitolo XXXXIII, infatti, la questione viene affrontata da un punto di vista teologico e morale, ritenendo Paleotti necessaria al pittore la conoscenza della definizione di vizio e di virtù prima di poter dipingere tali soggetti.⁸ Fatta questa

⁴ Cfr. G. PALEOTTI, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, libro I, cap. XXVIII, pp. 237-238.

⁵ Gabriele Paleotti prese parte attiva al Concilio di Trento, di cui redasse gli *Acta*, e di cui cita spesso la sessione XXV, inerente alla venerazione delle immagini e delle reliquie, all'interno del suo *Discorso*. Cfr. G. PALEOTTI, *Discorso intorno alle immagini ...*, libro II, cap. XIII, p. 302 e cap. XV, p. 312; P. PRODI, *Il Cardinale ...*, p. 691. Per una storia del Concilio di Trento, in particolare della XXV sessione si veda H. JEDIN, *Storia della Chiesa*, Jaca Book, Milano [1975] 1981, vol. IV, tomo II, pp. 235-269.

⁶ G. PALEOTTI, *Discorso...*, libro II, cap. XXXXIII, p. 452.

⁷ *Ibid.*, libro II, cap. XXXXVIII, p. 458.

⁸ Così scrive Paleotti nel XXXXIII capitolo, rimandando a TOMMASO D'AQUINO, *Summa Theol.*, III, q. 71, a. 1. 2 e a *Suppl.*, q. 65, a. 1 (le indicazioni sono probabilmente sbagliate in quanto rimandano alla trattazione del battesimo e della poligamia; sembra piuttosto che intenda fare riferimento alle questioni sulle virtù e i vizi: *Summa Theol.* I-II, qq. 55 e ss. e q. 71 e ss.) «Diciamo noi dunque che il nome di virtù [...] non è altro che un abito operativo secondo la norma della ragione, imperò che, essendo l'uomo di natura sua ragionevole, debbonsi regolare le azioni sue secondo la ragione, onde allora si giudicano buone, quando a quella sono conformi [...]. Per lo contrario, si chiama vizio quell'abito

premessa, Paleotti passa, nel capitolo XXXXIII, a suggerire i modi con cui il pittore può rappresentare soggetti non percepibili ai sensi quali le virtù, introducendo la questione con queste parole:

Si come ci sforziamo di rappresentare con alcuna cosa sensibile tutte le altre cose intelligibili et invisibili, che hanno veramente il loro essere reale, ma non però sottoposto al senso; così, per significare e figurare le virtù et i vizii, potiamo valerci d'alcune cose delle più atte ad esprimere la sostanza e condizione loro⁹.

Paleotti suggerisce quindi che il pittore non si basi sulla propria immaginazione, ma si attenga alle descrizioni dei vizi e delle virtù proposte da autori approvati dalla tradizione quali Gregorio Nazianzeno, San Basilio, Luciano e Tertulliano o, ancora, che una particolare virtù possa venir rappresentata attraverso il santo che meglio l'ha incarnata nella sua vita¹⁰.

L'esempio dei capitoli riportati può essere assunto a modello dell'operato del pittore cinque-seicentesco, il quale non basava le proprie invenzioni artistiche sulle proprie idee o convinzioni personali, ma era tenuto a rappresentare, tramite la pittura, i più alti concetti teologici per cui era necessario attenersi agli scritti e ai suggerimenti degli esperti in materia.

È in questo contesto culturale che operò Filippo Neri, fondatore della Congregazione Oratoriana e legato, peraltro, da un rapporto di intima amicizia con Gabriele Paleotti¹¹, col quale condivideva la passione per lo studio di san Tommaso d'Aquino¹².

Per la Chiesa di Santa Maria in Vallicella, Filippo ideò, intorno agli anni ottanta del Cinquecento, un preciso programma iconografico che,

con che si opera diversamente dalla ragione, e però si dice essere contra la natura dell'uomo in quanto è uomo [...].» G. PALEOTTI, *Discorso...*, libro II, cap. XXXXIII, p. 453.

⁹ *Ibid.*, libro II, cap. XXXXIII, p. 458.

¹⁰ Cfr. *Ibid.*, libro II, cap. XXXXIII, pp. 459-460.

¹¹ La relazione tra Filippo Neri e Gabriele Paleotti fu basata su una grande stima reciproca ed è molto probabile che questi due personaggi si influenzarono vicendevolmente. Paleotti, in particolare, volle fondare a Bologna un'istituzione simile all'Oratorio romano al fine di riformare i costumi del clero. Inoltre il suo trattato sui pregi della vecchiaia, il *De bono senectutis*, ergeva a modello proprio san Filippo Neri, e ci testimonia un'intima conoscenza tra i due. Cfr. P. PRODI, *Il Cardinale...*, pp. 394, pp. 856-865.

¹² Cfr. A. CAPECELATRO, *La vita di San Filippo Neri. Fedele ristampa della IV edizione del 1901, con illustrazioni*, Pitti, Palermo 2015, pp. 82-85.

anche su modello della vicina cappella Capranica in Santa Maria Sopra Minerva, prevedeva la rappresentazione dei misteri del rosario¹³.

Il ciclo, ispirato fortemente al testo di Alberto da Castello, *Rosario della gloriosa Vergine Maria*¹⁴, avrebbe dovuto iniziare dall'altare maggiore con la rappresentazione della Natività di Maria, mistero particolarmente rilevante per la Congregazione Oratoriana, la cui chiesa è dedicata, appunto, al *Nataliis Dei Genitricis*. Tuttavia, il programma originario subì delle modifiche in corso d'opera e, tra queste, vi è proprio la decorazione dell'altare maggiore. Fra i principali fautori di questo cambiamento vi fu l'oratoriano Cesare Baronio che, fattosi promotore di un rinnovato interesse culturale per il mondo paleocristiano¹⁵, ottenne per la Vallicella, prima, le reliquie dei santi martiri Papia e Mauro e, poi, quelle dei santi Nereo, Achilleo e Domitilla. Uno dei motivi del cambiamento nel ciclo iconografico fu, dunque, la collocazione delle reliquie sotto l'altare maggiore, cui seguirono, agli albori del 1600, le commissioni a Peter Paul Rubens¹⁶ delle tre pale d'altare raffiguranti la *Madonna Vallicelliana adorata dagli angeli*, *I Santi Gregorio, Mauro e Papia* e *I Santi Nereo, Achilleo e Domitilla*. È interessante notare come la venerazione dei martiri e delle loro reliquie, sostenuta dalla sessione XXV del Concilio di Trento, abbia avuto, nel contesto oratoriano, una rilevanza tale da far sì che il piano originario fosse modificato, trasferendo l'inizio del ciclo iconografico mariano nella cappella del transetto sinistro. Una considerazione importante sul culto delle reliquie è stata fatta dal Cardinal Gasquet:

¹³ Pier Giacomo Bacci riporta come il santo «ricordevole dei tanti beneficj che del continuo aveva ricevuto da lei [la Vergine], quando si ebbero a fabbricare gli altari della Chiesa, volle che in ciascheduno di essi si dipingesse un mistero del Salvatore, in cui vi dovesse andar dipinta ancora la Madonna Santissima». La citazione è tratta da P. G. BACCI, *Vita di S. Filippo Neri*, Tipografia Marini, Roma 1837, p. 87, ed è riportata in S. BARCHIESI, *S. Filippo Neri e l'iconografia mariana della Chiesa Nuova* in AA. VV., *La regola e la fama. San Filippo Neri e l'arte*, Electa, Milano 1995, p. 131.

¹⁴ Cfr. S. BARCHIESI, *S. Filippo Neri e l'iconografia mariana...*, p. 132.

¹⁵ Cfr. A. ZUCCARI, «La politica culturale dell'Oratorio romano nella seconda metà del Cinquecento», *Storia dell'arte* 42 (1981), pp. 100-101.

¹⁶ Su Rubens e gli Oratoriani si veda M. JAFFÉ «Peter Paul Rubens and the Oratorian fathers», *Proporzioni. Studi di storia dell'arte* IV (1963), pp. 209-241.

Più tardi venni a comprendere, grazie all'insegnamento teologico della Chiesa, essere appunto questo intimo nesso fra corpo e anima, formanti un tutto completo, ed il mutuo loro coordinamento, anche dopo la loro separazione, il motivo per cui la Chiesa cattolica onora le reliquie dei santi e dei martiri. Questi sacri resti, mentre ancora riposavano in terra, erano in rapporto colle loro anime regnanti gloriose in Cielo¹⁷.

Queste parole, a noi cronologicamente vicine, appaiono intrise dell'insegnamento dell'Aquinate a cui poterono certamente riferirsi gli Oratoriani. Sulla venerazione delle reliquie, in particolare, Tommaso si esprime in questo modo nella *Summa Theologiae*:

Ora, si sa che dobbiamo avere in venerazione i santi come membra di Cristo, figli e amici di Dio e nostri intercessori. Perciò dobbiamo in loro ricordo venerare degnamente tutte le loro reliquie e principalmente i loro corpi, che sono stati templi e strumenti dello Spirito Santo, il quale abitava e operava in essi, e sono destinati a trasfigurarsi, sull'esempio del corpo di Cristo, nella gloria della risurrezione¹⁸.

La presenza delle reliquie dei santi martiri è esaltata, in Vallicella, attraverso la rappresentazione pittorica dei loro corpi viventi, presentati al fedele nella gloria della visione beatifica della Madonna e di Gesù bambino in Paradiso. L'immagine dei santi riveste per l'Aquinate un ruolo importante nell'edificazione spirituale di chi le osserva, essendo essa capace di imprimerne l'esempio nella memoria e di stimolare l'affetto e la devozione. Così, infatti, si esprime Tommaso sul ruolo delle immagini nella Chiesa:

Comunque, l'istituzione delle immagini nella Chiesa ha tre scopi: il primo, per l'istruzione degli uomini rozzi, che in tal modo vengono ammaestrati come se fossero dei libri; il secondo, affinché nella nostra memoria restasse più impresso il mistero dell'Incarnazione e gli esempi dei Santi, in quanto ogni giorno vengono rappresentati davanti ai nostri occhi; il terzo, per stimolare l'affetto della devozione, che viene suscitato con più efficacia dalle cose che vediamo che da quelle che ascoltiamo¹⁹.

¹⁷ La citazione è riportata in E. STRONG, *La Chiesa Nuova (Santa Maria in Vallicella)*, Società Editrice d'Arte Illustrata, Roma 1923, p. 130.

¹⁸ TOMMASO D'AQUINO, *Summa Theol.*, III, q. 25, a. 6, resp.

¹⁹ ID., *Super Sent.*, lib. 3, d. 9, q. 1, a. 2, qc. 2, ad3um (trad. it. L. Perrotto, ESD, Bologna 2000, vol. V). Cfr. R. PAPA, *Discorsi sull'arte sacra*, Edizioni Cantagalli, Siena 2012, p. 146.

Ancora una volta possiamo notare come il pensiero di Tommaso non solo costituisce un fondamento per l'utilizzo delle immagini, tanto da venir citato all'interno del *Discorso* di Paleotti,²⁰ ma, allo stesso tempo, è portavoce di posizioni già espresse e condivise dalla tradizione ecclesiastica. È questo il caso, ad esempio, della concezione di pittura come *biblia pauperum*²¹, pensiero già espresso nel VI secolo da Gregorio Magno²².

In Vallicella, un esempio calzante di come la pittura possa svolgere la funzione di ammaestramento tipica di un libro è offerto dalla *Presentazione di Maria al tempio*, pala dipinta da Federico Barocci²³ per la cappella Cesi, nonché punto di inizio del ciclo iconografico a tema mariano. L'episodio è descritto dal pennello di Barocci coerentemente a quanto narrato nel *Protovangelo di Giacomo*, fonte primaria dell'evento: Maria bambina viene condotta dai genitori Anna e Gioacchino presso il Sommo Sacerdote Zaccaria al tempio di Gerusalemme, scortata da vergini recanti delle lucerne²⁴. La pala dipinta da Barocci, tuttavia, va a rinnovare l'iconografia tradizionale della *Presentazione* attraverso l'aggiunta di nuovi elementi, tratti per lo più dagli scritti dei Padri della Chiesa orientale, primo fra tutti Germano di Costantinopoli. Degno di nota è lo schema delle luci e delle ombre su cui viene impostata la composizione: un fascio di luce irradia Maria bambina e la zona antistante del dipinto, mentre restano in ombra le figure alle spalle del sommo sacerdote. Oltre al dato prettamente formale e stilistico, la luce riveste un ruolo di primaria importanza nell'opera perché carica di significati teologici²⁵, ben espressi nell'omelia di Germano da Costantinopoli, *Per l'ingresso della santissima Madre di Dio*. Spiega, infatti, l'omileta come l'ombra rappresenti l'oscurità dell'antica legge giudaica portata a pienezza e illuminata dall'avvento del tempo messianico, di cui

²⁰ Cfr. G. PALEOTTI, *Discorso...*, libro II, cap. XXXXI, p. 445.

²¹ Sul concetto di *Biblia pauperum* si veda R. PAPA, *Discorsi...*, pp. 216-217.

²² Cfr. GREGORIO MAGNO, *Epistulae* IX, 209 (trad. it. V. Recchia, *Opere di Gregorio Magno. Lettere*, vol. III, Città Nuova Editrice, Roma 1999, pp. 438-439.)

²³ Su Barocci e gli Oratoriani si veda J. VERSTEGEN «Federico Barocci, Federico Borromeo and the Oratorian Orbit», *Renaissance Quarterly* 56 (2003), pp. 1-32.

²⁴ Cfr. G. GHARIB - E. M. TONIOLO - L. GAMBERO - G. DI NOLA (a cura di), *Testi mariani del primo millennio. Padri e altri autori greci*, Vol. 1, Edizioni Città Nuova, Roma 1988, pp. 868-869.

²⁵ Sul tema della luce nelle arti si rimanda a R. PAPA, *Discorsi...*, pp. 119-130.

Maria è l'aurora²⁶. Attraverso le luci e le ombre, allora, Barocci sta presentando la Vergine come colei per mezzo della quale «sarebbe stato deciso da Dio il dissolvimento delle tenebre»²⁷. Ad accentuare questo significato vi è, inoltre, un turibolo su cui una delle vergini è intenta a soffiare e a cui lo sguardo dello spettatore viene condotto dal gesto dell'uomo alle spalle di Zaccaria. Questo elemento va a connotare Maria come «turibolo della lingua ispirata da Dio e dei profeti portatori dello Spirito»²⁸ e, ancora, secondo le parole di Tarasio di Costantinopoli, come «turibolo della immateriale luce»²⁹, alludendo all'Incarnazione del Verbo.

Se si sposta l'attenzione sull'angolo in basso a destra della pala baroccesca ci si troverà di fronte a dei personaggi che rimandano a un mondo bucolico. La presenza di questi pastori allude all' «antico pascolo del paradiso»³⁰ al quale i giusti verranno introdotti grazie al *fiat* di Maria, per mezzo del quale è stata aperta la porta del Paradiso. Inoltre, attraverso l'immagine del fanciullo che addenta un panino, Maria è connotata come la «tavola che regge il pane divino e vivificante»³¹, mentre, il pastore che si appoggia al proprio bastone la connota come «piccolo bastone della vecchiaia e ristoro della natura indebolita dalla caduta» e «sostegno di coloro che sono caduti verso la morte»³².

Infine, bisogna prestare attenzione alla posa di Maria bambina che, analogamente al dipinto di Giotto sullo stesso soggetto, viene dipinta dal pittore urbinato con le braccia incrociate al petto. Questo gesto rappresenta una chiara allusione al mistero dell'Incarnazione ed è infatti traslato dall'iconografia dell'Annunciazione, in cui sta a rappresentare l'atteggiamento dell'*humiliatio*, il momento in cui Maria pronuncia il suo *fiat*³³.

²⁶ Cfr. G. GHARIB - E. M. TONIOLO - L. GAMBERO - G. DI NOLA (a cura di), *Testi mariani del primo millennio. Padri e altri autori bizantini*, Vol. 2, Edizioni Città Nuova, Roma 1989, p. 328.

²⁷ *Ibid.*, p. 328.

²⁸ *Ibid.*, p. 327.

²⁹ *Ibid.*, p. 631.

³⁰ *Ibid.*, p. 325.

³¹ *Ibid.*, p. 322.

³² *Ibid.*, p. 327.

³³ Sull'iconografia dell'Annunciazione e la rappresentazione dei vari stati d'animo di Maria durante la *Angelica confabulazione* si veda R. PAPA, *Caravaggio. L'arte e la natura*, Giunti Editore, Milano 2017, pp. 196-204.

Nell'opera di Barocci, inoltre, Maria è descritta con il capo inclinato, nell'atto di porgere l'orecchio. Questo particolare gesto è ancora una volta legato all'iconografia dell'Annunciazione³⁴ e si rifà a una tradizione, riportata nella *Legenda Aurea*³⁵, secondo cui il concepimento del Verbo divino sarebbe avvenuto attraverso l'orecchio. Il gesto del porgere l'orecchio nella *Presentazione al tempio* di Barocci trova poi un preciso riscontro nell'omelia di Germano da Costantinopoli, il quale fa pronunciare a Zaccaria le parole del Salmo: «Ascolta, o figlia, guarda e china il tuo orecchio, dimenticati della gente e della casa di tuo padre, ed il Re bramerà la tua bellezza (*Sal* 45, 11ss.)»³⁶.

Con questi e altri elementi, Barocci offre al fedele uno strumento di ammaestramento sul Mistero della Presentazione di Maria al Tempio che porta inevitabilmente alla riflessione e alla meditazione sullo stesso, grazie a tutta quella serie di immagini che vanno a costruire una sorta preghiera litanica intorno alla Vergine.

³⁴ Una gestualità analoga si riscontra nell'*Annunciazione* di Filippino Lippi all'interno della Cappella Carafa in Santa Maria sopra Minerva per la cui lettura iconologica si rimanda all'articolo di R. PAPA, «La cappella Carafa di Filippino Lippi», *Theriaké*, 14 (2019), pp. 10-13.

³⁵ Cfr. JACOPO DA VARAZZE, *Legenda aurea*, Einaudi, Torino 2007, p. 269.

³⁶ G. GHARIB - E. M. TONIOLO - L. GAMBERO - G. DI NOLA (a cura di), *Testi mariani...*, vol. 2, pp. 327-328.