



Chapitre d'actes

2023

Published version

Open Access

This is the published version of the publication, made available in accordance with the publisher's policy.

---

L'immagine obliqua : la *Madonna di San Gregorio* nella cappella Salviati  
tra *imago* e storia

---

Zuber, Célia

**How to cite**

ZUBER, Célia. L'immagine obliqua : la *Madonna di San Gregorio* nella cappella Salviati tra *imago* e storia. In: In corso d'opera, vol. 4. Luca Esposito, Elisa Albanesi, Damiana Di Bonito (Ed.). Rome. Rome : Campisano, 2023. p. 93–102.

This publication URL: <https://archive-ouverte.unige.ch/unige:173637>

L'immagine obliqua.

La *Madonna di San Gregorio* nella Cappella Salviati tra *imago* e storia

Célia Zuber

Oltre che per aver messo fine a un'epidemia grazie a un'icona mariana, la figura di san Gregorio Magno è nota per l'ascendente teorico che ha esercitato sul ruolo dell'immagine sacra in Occidente. In due famose lettere a Serenus, vescovo di Marsiglia, Gregorio difende l'uso dell'immagine enfatizzandone la funzione pedagogica. Essa permette di comunicare l'*historia* a coloro che non possono leggerla nei testi, mentre, allo stesso tempo, mostra come adorare Dio<sup>1</sup>.

Nei discorsi sull'immagine, i teologi hanno distinto tra due tipi: il ritratto (*eikon*, *imago*, icona) e la pittura narrativa (*historia*). Alla luce del secondo comandamento, che proibisce le immagini scolpite (Ex 20, 4-6), e di fronte alla critica iconoclasta, si è accordata la preferenza all'immagine narrativa. Infatti, generalmente legittimata da un testo, l'*historia* rappresenta figure inscritte in un evento passato. Erano quindi separate dallo spettatore nel tempo ma anche nello spazio per mezzo dell'inquadratura e dell'organizzazione spaziale della composizione. Il ritratto sacro era rappresentato invece perlopiù in modo frontale, fatto che portava la persona ritratta nello spazio-tempo dello spettatore, istituendo una relazione connotata da un'idolatria potenziale.

Tutto ciò è ben noto e studiato. Eppure, nel corso della storia non si è mai smesso di mettere in discussione i limiti di queste due categorie. Nel campo degli studi sull'arte sacra medievale, Herbert Kessler<sup>2</sup> e Sixten Ringbom<sup>3</sup>, peraltro, hanno mostrato come la combinazione o la fusione di *imago* e immagine narrativa dia origine a nuovi significati e forme iconografiche, provocando un particolare impatto sullo sguardo e la devozione dello spettatore. Ringbom ipotizza che verso la fine del XV secolo la tendenza dell'immagine di devozione privata ad assumere forme narrative possa essere legata alla concezione di Alberti, secondo il quale la «grandissima opera del pittore sarà l'istoria»<sup>4</sup>. La «nascita dell'arte» avrebbe, in un certo senso, rilanciato e ripensato la definizione di queste categorie.

Questo articolo offre l'opportunità di riflettere sulla porosità tra iconico e narrativo attraverso un caso di studio. Si tratta della Madonna di San Gregorio (fig. 31) conservata nella cappella Salviati<sup>5</sup> al monastero di San Gregorio al Celio, fondato dallo stesso Gregorio alla fine del sesto secolo<sup>6</sup>. La leggenda vuole che questa immagine mariana abbia parlato al santo pontefice mentre era in preghiera davanti ad essa. Mille anni dopo, il monastero ormai appartenente all'ordine camaldolese, papa Clemente VIII concesse indulgenze a questa Madonna con il breve del 14 dicembre 1593<sup>7</sup>. Fu certamente in corrispondenza di questo fatto, ma anche in vista del giubileo del 1600, che il cardinale Antonio Maria Salviati, allora abate commendatario del monastero, decise di co-

struire una cappella in suo onore. Il santuario fu concepito e realizzato sul lato sinistro della chiesa tra il 1593 e il 1603<sup>8</sup>, sulla base dei progetti dell'architetto Francesco da Volterra. Dopo la sua morte, il lavoro fu ripreso da Carlo Maderno coadiuvato da Giovanni Battista Ricci e da Annibale Carracci. Il Novara dipinse gli affreschi, tra cui la scena della processione di San Gregorio a Castel Sant'Angelo, che copre tutta la parete sinistra, e un Cristo in gloria sul soffitto. Annibale Carracci, da parte sua, si occupò della pala d'altare<sup>9</sup>, oggi perduta ma nota attraverso una copia ancora *in situ*<sup>10</sup> e una riproduzione fotografica (fig. 32). La sfida per gli artisti consisteva nel realizzare una cornice degna della Madonna e allo stesso tempo di mettere in scena il miracolo dell'immagine che parla a Gregorio (fig. 33) come indica l'iscrizione sul cornicione: ANTONIUS MARIA CARD. SALVIATUS / B. VIRGINIS IMAGINEM, ANT. ANNO MILLE/ IN PATTERNIS AEDIBUS B. GREGORIUM ALLOCUTAM/ SACELLO EXORNAVIT ANNO 1600.

Anche se la cappella è stata oggetto di diversi studi, tra i quali conviene ricordare quelli di Margherita Eichberg<sup>11</sup> e, recentemente, il prezioso contributo di Chiara Franceschini<sup>12</sup>, sembra che le particolarità della posizione fisica della Madonna, e gli effetti che questa ha sulla cappella nel suo insieme, meritino ancora qualche osservazione. Se la leggenda la fa risalire all'epoca di Gregorio, il suo aspetto attuale è datato alla prima metà del Trecento (fig. 31). Sul piano iconografico, l'immagine riprende il tipo bizantino dell'*hodigitria*, cioè la Vergine che presenta il Bambino<sup>13</sup>. Tuttavia, ciò che la rende unica è, in primo luogo, il fatto che l'immagine non sia esposta sull'edicola centrale della cappella, come era consuetudine in questo tipo di riallestimenti, ma si trovi sulla parete laterale destra. Sembra quasi, pertanto, che la pala di Annibale Carracci abbia preso il suo posto. In secondo luogo, ha una forma leggermente bombata ed è disposta in posizione obliqua rispetto alla parete. Questa forma e questa disposizione singolare devono quindi essere analizzate innanzitutto a partire dall'origine dall'immagine, ma anche dall'impatto che questa esercita sul dispositivo scenico della cappella e, infine, in rapporto all'esperienza dello spettatore stesso, coinvolto in un processo devozionale.

### *L'immagine «remota»: la collocazione originale*

La più antica fonte scritta rinvenuta finora sull'immagine della cappella ci offre alcune informazioni sul suo luogo originario. Da un documento del 1575, redatto da Francesco del Sodo, canonico di Santa Maria in Cosmedin, si apprende che «dentro al cimitero v'è una imagine della Regina del Cielo quale dicono che parlò a san Gregorio. Quel luogo che cala abasso nel detto cimitero dove è il Pozzo di san Gregorio li dicono che vi faceva penitenza»<sup>14</sup>. Secondo il manoscritto, l'immagine si trovava dunque all'interno del recinto dell'attuale monastero e più precisamente nel cimitero dei monaci. Nelle vicinanze era collocato anche il pozzo di san Gregorio, la cui acqua era ritenuta taumaturgica. Il cimitero era forse in parte coperto, in corrispondenza dell'ambiente in cui si conservava l'immagine venerata, come attesta la descrizione di Pompeo Ugonio: «Accanto l'altare di San Pantaleone si passa in una stanza [...] vi è anco un'immagine della Madonna»<sup>15</sup>. La cappella sorge dunque, verosimilmente, attorno allo spazio originale dell'icona che poteva essere raggiunto dalla chiesa dal *cornu evangelii* come si può vedere sulla mappa della chiesa tracciata da Robert de Cotte (fig. 34)

Tuttavia, le ricerche condotte sulla cappella spiegano che la Madonna sarebbe stata staccata, rimossa dalla sua collocazione originale, e portata poi sulla parete attuale. Gibelli è il primo autore a supporre questo spostamento, ipotizzando che la posizione originale dell'immagine era quella occupata oggi da una "copia" dell'icona collocata in una nicchia all'ingresso della cappella<sup>16</sup>.

Chiara Franceschini ipotizza che la forma convessa del supporto dell'affresco derivi forse dalla sua collocazione più antica, cioè una superficie irregolare e curva, come, ad esempio, una colonna. La studiosa osserva che

«despite the prestige accorded to the Marian effigy, the creators of this chapel must have considered that its shape did not make an entirely suitable main altarpiece. The effect of its irregular format potentially affected its location more than the fresco's poor quality; thus it was decided to put the image on the right side wall and in this manner, given its curvature, literally oriented to the main altar»<sup>17</sup>.

Ci sono, tuttavia, diversi esempi di altari creati per immagini mariane caratterizzati da una forma convessa (La Madonna della Colonna in San Pietro, la Madonna del Rifugio su una delle colonne della chiesa dell'Ara Coeli, la Madonna della Colonna alla cattedrale di Nostra Signora Assunta a Savona) e persino da una disposizione obliqua (la Madonna della Pietà a Bibbona<sup>18</sup>). Questi esempi dimostrano che una superficie non piana non rappresentava necessariamente un ostacolo decisivo per l'esposizione frontale dell'immagine.

Di seguito vorrei suggerire l'ipotesi che l'affresco mariano non sia stato spostato dal suo luogo preciso di origine. Infatti, un manoscritto dell'inizio del Seicento compilato dal monaco camaldolese Michele Losanna e conservato nell'archivio del Monastero di Camaldoli (Arezzo) riporta la seguente informazione:

«[...] tra le cose degne di venerazione nella nostra chiesa, l'immagine della Vergine Maria dipinta sul muro – davanti alla quale, come abbiamo detto, san Gregorio era solito pregare, e avendo parlato con lo stesso Beato Gregorio in diverse occasioni – occupava un posto di rilievo. Per aumentare la devozione a questa santa immagine, che, a causa dell'antichità del luogo, non sembrava ben collocata, [il cardinale Salviati] decise di costruire una cappella in onore di questa immagine della Beata Vergine. [...] Questa immagine della Beata Vergine Maria è in un luogo separato, ma conservata nella sua collocazione originale»<sup>19</sup>.

Secondo la testimonianza, la costruzione della cappella a lato della chiesa dipende dunque dal desiderio di conservare l'immagine nello stesso luogo in cui – secondo la leggenda – la vedeva Gregorio e di rispettare quindi la posizione originale dell'immagine, sebbene si trovasse al di fuori della chiesa<sup>20</sup>. Inoltre, se osserviamo la mappa di Robert de Cotte (c. 1689) tracciata prima del restauro della chiesa nel XVIII secolo, troviamo una somiglianza tra la forma convessa dell'immagine e la forma del muro esterno curvo dell'absidiola della chiesa (fig. 34). È dunque ragionevole ipotizzare che l'immagine assuma qui lo status di reliquia relativa a un luogo specifico e attorno alla quale è stata costruita la cappella<sup>21</sup>. Gli artisti dovettero concepire la cappella a partire dalla posizione e dalla forma particolare dell'opera. In altre parole, sarebbero state queste caratteristiche topologiche e morfologiche a dettare l'organizzazione dello spazio sacro, suggerendo l'opportunità di allestire il dialogo "miracoloso" tra la pala sull'altare e la parete laterale (fig. 33)<sup>22</sup>. Dalla parete laterale, in effetti, l'immagine mariana si volta

leggermente verso il muro centrale in direzione del san Gregorio orante, come se gli stesse parlando. A ogni modo, tale inclinazione, non rappresenta un semplice dettaglio, ma implica un vero e proprio rovesciamento della natura ontologica frontale dell'icona. L'obliquità conferisce a questa immagine una duplice natura: di *imago* materiale, ma anche di protagonista di una struttura narrativa. La posizione dell'immagine ha inoltre un impatto diretto sull'intero dispositivo della cappella, al quale "estende" la propria obliquità e lateralità: la narrazione non si svolge frontalmente al centro della cappella ma tutta di lato in conformità all'immagine della Madonna.

### *Vedere ed entrare nel miracolo*

Se la posizione obliqua ha condotto i progettisti della cappella a una particolare ricerca spaziale e artistica, essa ha anche delle conseguenze sul rapporto tra immagine e spettatore preso in un processo di contemplazione e devozione<sup>23</sup>. Lo spettatore è chiamato ad attivare il dialogo miracoloso, unendo i due protagonisti separati sulle due pareti attraverso la propria immaginazione. Questa messa in scena è allo stesso tempo un'operazione di messa in presenza: la distribuzione delle immagini dilazionata nello spazio accentua il coinvolgimento attoriale ed emotivo dello spettatore, che si trova parte di un triangolo visivo e spaziale composto da Gregorio, la Madonna e lui stesso, assumendo così il ruolo di testimone del miracolo.

La Madonna, situata sul lato, è così più accessibile allo spettatore, poiché non è separata da nessun altare<sup>24</sup>. La sua prossimità, le sue notevoli dimensioni (cm 118 × 90) e la collocazione all'altezza degli occhi del devoto amplificano la sua presenza tangibile e la sua forza emotiva. Inoltre, l'icona rimasta nel luogo preciso in cui avrebbe parlato a san Gregorio è un bell'esempio della ricezione di un'immagine medievale in un contesto moderno: essa diventa così il fulcro (tanto spaziale quanto temporale) di una scena passata che viene riprodotta *hic et nunc*.

Il processo di attualizzazione si compie attraverso l'effetto di animazione delle figure, alla maniera della figura retorica classica dell'*enargeia*<sup>25</sup>; lo spettatore ha così l'impressione che il dialogo abbia effettivamente luogo davanti ai suoi occhi. Ancora una volta, è l'inclinazione dell'immagine a costituire l'elemento scatenante. A questo proposito, è interessante quanto scrive all'inizio del Settecento il gesuita Concezio Carocci nel suo libro *Il pellegrino guidato*:

«Cosa la Madonna dicessegli, non si sà: vi è ben tradizione, che non sol gli parlasse: ma che gli si voltasse ancora, e non sol coll'occhio, ma con tutta se, benchè dipinta nel muro, cedendo la parete al fianco destro, come la vedrete anche adesso, voltata da un lato verso il Santo. [...] Et ora vi stà dipinto dal celebre Pennello del Caracci in un'Altare, in atto di orare verso questa Sagratissima Immagine»<sup>26</sup>.

Carocci traccia un legame esplicito tra la presa di vita propria del miracolo originale e l'animazione realizzata dal *display* artistico che rievoca l'azione passata e che lo spettatore è portato a riattivare. Per la sua forma curva e la sua posizione, la Madonna sembra infatti uscire dalla pesante cornice di marmo, mentre la sua aureola e la sua manica superano i bordi dipinti (fig. 31).

La pala d'altare di Annibale Carracci, opera invece di storia, opta per una composi-

zione almeno in parte comparabile a quella tipica delle icone, per simmetria, compostezza, ieraticità e fissità (fig. 32). San Gregorio è posizionato in modo leggermente obliquo su un gradino e, come l'icona, sembra oscillare tra frontalità iconica e posizione diagonale. In risposta all'immagine della Vergine, Annibale realizza un'animazione della figura per evocare il dialogo che sta avendo luogo. La critica ha sottolineato in diverse occasioni che la pala d'altare sembra progettata per suggerire allo spettatore l'illusione di appartenere allo stesso spazio del santo e quindi all'evento sacro<sup>27</sup>. Questo effetto è in parte realizzato dalla proiezione della composizione al di fuori della tela – di cui la posizione del cuscino e dell'angelo sono gli elementi più evidenti<sup>28</sup> –, ma anche attraverso l'uso di colori brillanti che contrastano con lo sfondo scuro accentuando il senso di tridimensionalità delle figure. Bellori diceva giustamente del dipinto che «vive il colore nell'efficacia del Santo Pontefice»<sup>29</sup>. Questa frase è particolarmente eloquente perché descrive una figura che prende vita dai colori e dà vita ai colori attraverso l'efficacia del suo disegno.

L'animazione è infine attuata nel dialogo reciproco tra le due figure. San Gregorio rivolge le sue preghiere all'icona e riceve in cambio la parola e la grazia divina qui rappresentate sotto forma di colomba dello Spirito Santo. Si noti che l'uccello è anche l'attributo iconografico del santo, che solitamente detta al suo orecchio il verbo del Signore. Nel quadro, proprio l'orecchio di Gregorio, teso in direzione della Vergine, è posizionato esattamente al centro della composizione in perfetta continuità con l'asse centrale verticale marcato dal fascio di luce. La colomba diviene allora una materializzazione della voce dell'immagine che contribuisce a creare l'illusione del carattere animato del santo e della narrazione intera. Va notato a questo proposito che, nella letteratura artistica, il parlare è tradizionalmente ciò che manca alle opere per apparire perfettamente vive<sup>30</sup>.

Il quadro dimostra l'intelligenza pittorica di Annibale Carracci nel creare una figura che prende vita – si potrebbe dire un “miracolo dell'arte” – trasmettendo, a sua volta, una certa energia intorno a sé. In un certo senso, la pala costituisce il fiore all'occhiello della decorazione della cappella, come mostra il seguito del testo del monaco Losanna citato sopra:

«la cappella [è] decorata con pitture e marmi, ciò che deve essere ammirata da tutti è la pala d'altare che rappresenta il beato Gregorio nell'atto di pregare la suddetta Vergine e che, dipinta dalla mano del celeberrimo Carracci, rapisce senza dubbio lo sguardo di chiunque»<sup>31</sup>.

La capacità del dipinto di deviare lo sguardo è dovuta sia all'abilità di Carracci sia, come sottolineato sopra, al fatto che la pala ha in un certo senso preso il posto dell'icona sull'altare, il luogo in cui normalmente gli occhi convergono.

Nell'ultimo capitolo della sua opera seminale *Bild und Kult*, Hans Belting osserva i riallestimenti moderni dell'immagine di culto nel periodo post-tridentino in cui l'icona è esposta in una nuova *mise en scène* (spesso una storia)<sup>32</sup>. L'autore spiega che l'incorporazione dell'*imago* in un quadro costituisce il momento in cui i due tipi di immagini (*imago* e opera d'arte) si separano drammaticamente. Con la “nascita dell'arte”, il fascino delle opere d'arte avrebbe denigrato l'immagine di culto con il suo aspetto vecchio o rovinato. Questi allestimenti creati da artisti famosi sarebbero un modo per rianimare il potere dell'immagine che aveva perso la sua aura sacrale<sup>33</sup>. Tuttavia, nel nostro caso,

sarebbe troppo affrettato concordare con Belting che l'estetica dell'arte ha soppiantato il potere dell'immagine di culto, e che la sua aura perduta si riattiva qui grazie all'aura dell'opera d'arte. Se è vero che la decorazione degli affreschi di Ricci e la pala d'altare di Carracci valorizzano la Madonna dipinta e vengono come a confermare la sua autenticità sacra, l'immagine miracolosa, in ogni caso, possiede un potere sacrale che, per effetto di contagio, sembra partecipare all'efficacia dell'apparizione miracolosa di Gregorio nel quadro. In effetti, sono la forma intrinseca e l'autenticità presunta dell'*imago* che permettono alla finzione narrativa di avere una tale forza e presenza fattuale<sup>34</sup>. Questo dialogo dimostra anche, nelle sue sfumature, la precauzione da prendere con una definizione troppo abrupta delle categorie come *immagine sacra* e *opera d'arte* utilizzate da Belting e da allora spesso rivalutate dalla critica<sup>35</sup>. Qui, il quadro e l'immagine agiscono insieme, ognuno a suo modo ma reciprocamente, per creare un effetto di rivelazione del divino che impatta l'esperienza spirituale dello spettatore.

### *La narrazione come un velo?*

L'attualizzazione dell'evento miracoloso e la mescolanza di *imago* e della narrazione in opera nella cappella Salviati, possono ricordare il *modus operandi* di altre opere. Meccanismi analoghi si riscontrano, per esempio, nel caso dell'*Angelo dell'Annunciazione* di Annibale Carracci (fig. 35), o ancora nella famosa *Vergine Annunciata* di Antonello da Messina (fig. 36). Anche in questi due quadri si può osservare un disallineamento delle figure dalla loro posizione tradizionale: mentre nella narrazione dell'*Annunciazione* la Vergine e l'angelo sono normalmente rappresentati di profilo, nei due esempi in questione la figura isolata è rivolta verso lo spettatore. Le analisi dei due dipinti hanno spesso suggerito che l'inedito orientamento rappresenta un modo per assegnare allo spettatore il posto dell'attore mancante nella scena (rispettivamente la Vergine o l'angelo), creando così un'attualizzazione del mistero<sup>36</sup>. Klaus Krüger, ad esempio, considera la Madonna di Antonello da Messina come un paradigma dell'estetica dell'immagine religiosa, nel senso di un paradosso visuale, come un momento eterno, una presenza impalpabile, ma soprattutto come un'icona narrativa<sup>37</sup>. Ricordiamo che l'*Annunciazione* corrisponde all'arrivo del divino invisibile nell'umanità. Dio rivela la sua divinità velandola nella carne umana. Si dona ritirandosi: una dialettica che le immagini non cesseranno mai di riprodurre nella loro estetica e nella loro natura allo stesso tempo oggetto materiale e *translatio* trasparente verso il prototipo<sup>38</sup>.

La messa in scena della cappella Salviati partecipa a questa oscillazione ontologica tra dare e riprendere. Infatti, se come abbiamo visto, la scena del miracolo sembra essere stata creata per "catturare" lo spettatore attraverso vari effetti, essa tende pure e paradossalmente a escluderlo. Colpisce in particolare il modo in cui le figure si girano rispetto all'abituale indirizzo frontale, a cominciare dall'inedita deviazione dell'icona della Madonna, che pare quasi a negare il devoto. Nel caso del quadro di Annibale, questo fatto è rafforzato dall'angelo, figura esemplare dell'ammonitore, che qui trascura lo spettatore per rivolgersi alla Vergine. Inoltre, la prospettiva e la composizione del dipinto non sono basate sulla posizione dello spettatore, ma sono orientate secondo il punto di vista dell'immagine mariana<sup>39</sup>, modificando così un principio fondamentale della pittura<sup>40</sup>. La prospettiva segue qui una linea diagonale che parte dal crocifisso obliquo sullo sfon-

do, attraversa il corpo di Gregorio, esce dal quadro con l'angelo e attraversa lo spazio per arrivare all'immagine della Madonna.

Questa sottile dialettica tra coinvolgimento ed esclusione può essere ereditata dai meccanismi degli allestimenti delle icone del periodo medievale, e in questo senso è utile nell'analisi considerare il *display* delle immagini miracolose sulla *longue durée*. Come ha ben osservato Manuela Gianandrea<sup>41</sup>, durante il Medioevo, le icone mariane erano velate o racchiuse in cibori e rivelate al pubblico all'occasione di cerimonie liturgiche. L'attesa della visione e l'effetto spettacolare del rituale dovevano creare un forte impatto emotivo sul devoto. Negli allestimenti del Seicento, l'uso dell'icona cambia rispetto a quelli del Medioevo. Tuttavia, rimane radicato nella tradizione: il sistema di velatura e svelamento dell'immagine è un fenomeno costante che sarà ripreso dagli enfatici allestimenti barocchi<sup>42</sup>.

Nel caso della cappella Salviati, è proprio la disposizione obliqua della Madonna che sembra permettere questa oscillazione tra copertura e svelamento, chiusura e apertura, storia e *imago*. Come detto, il ritratto, l'*imago*, ha una struttura caratteristica che implica un'apertura verso lo spettatore. Dal punto di vista dell'enunciazione visiva<sup>43</sup>, Meyer Shapiro ci ricorda che il volto frontale corrisponde all'"io" nel linguaggio associato al "tu" che è il suo complemento necessario. Da parte sua, «Le visage de profil est détaché de l'observateur et appartient avec le corps en action (ou inerte et sans but) à un espace que les autres profils partagent sur la surface de l'image»<sup>44</sup>. La composizione è chiusa e situata in un passato separato. Notiamo giustamente come le figure attivano questa polarità: per quanto riguarda Gregorio e l'angelo, i loro volti sono rappresentati quasi di fronte, leggermente di tre quarti, e la metà è proprio immersa nell'ombra, accentuando il loro profilo. D'altra parte, l'obliquità dell'icona mariana la mantiene in un'oscillazione perpetua tra frontalità e profilo.

La posizione originale della Madonna costituisce quindi il perno di tutto il sistema della cappella. Questa osservazione si pone dunque in disaccordo con alcuni discorsi, e in particolare quelli di Belting, sui riallestimenti di immagini antiche, che vedono in questi dispositivi l'applicazione di un decoro e di un discorso su icone passive, spogliate della loro aura, imprigionate in un nuovo tessuto semantico che ridarebbe loro un valore. Nel nostro caso, è l'inclinazione intrinseca della Madonna che permette al dialogo miracoloso di espandersi nello spazio e di creare l'effetto di animazione e attualizzazione della scena, portando con sé lo spettatore. Allo stesso tempo, è anche l'inclinazione che lo esclude. L'oscillazione tra *imago* e storia è, di fatto, un modo di operare sullo sguardo e l'esperienza devozionale del devoto tra coinvolgimento e allontanamento, velatura e svelamento. La storia sembrerebbe un velo che permette l'inclusione, mentre l'icona una ierofania che si vela.

#### NOTE

Vorrei ringraziare gli organizzatori e gli editori d'*In Corso d'Opera* per il loro lavoro e la calorosa accoglienza, e anche Elisa Coletta e Manuela Gianandrea per avermi accolto al Dipartimento di Storia dell'arte della Sapienza. Sono molto grata a Valerio Mezzolani, Francesco Sorce e Laura Valterio per il loro amichevole aiuto, e grazie mille a Gilles Monney per le belle foto della cappella Salviati.

<sup>1</sup> La bibliografia su queste lettere è particolarmente densa. Esse costituiscono uno dei fondamenti della teo-

ria dell'immagine religiosa e della relazione tra testo e immagine nel Medioevo e oltre. Mi limiterò qui a menzionare i seguenti studi fondamentali: C. Chazelle, *Pictures, Books, and the Illiterate: Pope Gregory I's letters to Serenus of Marseilles*, in «Word & Image», VI (1990), 2, pp. 138-153; P.-A. Mariaux, *Voir, lire et connaître selon Grégoire le Grand*, in «Études de Lettres. Revue de la Faculté des Lettres de l'Université de Lausanne», (1994), 3-4, pp. 47-59; M. Camille, *The Gregorian Definition Revisited: Writing and the Medieval Image*, in J. Baschet e J.-C. Schmitt (a cura di), *L'Image: fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*, in «Les Cahiers du Léopard d'Or», V (1996), pp. 89-107; J.-C. Schmitt, *Le corps des images, Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*, Paris 2002, pp. 97-123.

<sup>2</sup> H. Kessler, *Spiritual Seeing, Picturing God's Invisibility in Medieval Art*, Philadelphia 2000, pp. 1-28.

<sup>3</sup> S. Ringbom, *Icon to Narrative, The Rise of the Dramatic Close-up in fifteenth-century Devotional Painting*, Doornspijk 1984 [Abo 1965].

<sup>4</sup> L.B. Alberti, *La Peinture*, a cura di T. Golsenne e B. Prévost, Paris 2004, p. 240.

<sup>5</sup> A. Gibelli, *Memorie storiche ed artistiche dell'antichissima chiesa abbaziale dei SS. Andrea e Gregorio al Clivo di Scauro sul Monte Celio*, Roma 1888; H. Hibbard, *Carlo Maderno and Roman architecture 1580-1630*, London 1971, p. 121; L. Marucci, *Francesco da Volterra, Un protagonista dell'architettura post-tridentina*, Roma 1991, pp. 186-190; A.-M. Pedrocchi, *San Gregorio al Celio. Storia di una abbazia*, Roma 1993, pp. 59-68; M. Eichberg, *Un'architettura post-tridentina: la cappella Salviati in S. Gregorio al Celio*, in «Palladio», VII (1994), 13, pp. 41-56; A.-M. Pedrocchi, *San Gregorio al Celio*, in F. Filippi (a cura di), *Archeologia e giubileo. Gli interventi a Roma e nel Lazio nel Piano per il Grande Giubileo del 2000*, Roma 2001, vol. I, pp. 185-187; C. Franceschini, *A Splendid Shrine for an Ugly Image: Visual Interactions in the Salviati Chapel at San Gregorio al Celio*, in C. Franceschini, S. Ostrow, P. Tosini (a cura di), *Chapels of the Cinquecento and the Seicento in the Churches of Rome: Form, Function, Meaning*, Milano 2020, pp. 112-145 (d'ora in poi FRANCESCHINI 2020).

<sup>6</sup> Sul monastero e l'abbazia di San Gregorio al Celio in generale si veda, P.C. Claussen, D. Mondini, D. Senekovic (a cura di), *Die Kirchen der Stadt Rom im Mittelalter 1050-1300*, Stuttgart 2010, vol. III, pp. 187-210; M. Erwee, *The Churches of Rome, 1527-1870*, London 2014, vol. I, pp. 255-259, tutte e due con bibliografia precedente.

<sup>7</sup> Biblioteca Apostolica Vaticana (d'ora in poi BAV), *Archivio del capitolo di San Pietro, Madonne coronate*, 1648-67, vol. II, fol. 166v, si veda la trascrizione in FRANCESCHINI 2020, p. 141.

<sup>8</sup> Come indica l'iscrizione sull'altare, fu consacrata il 30 ottobre 1603.

<sup>9</sup> D. Posner, *Annibale Carracci: A Study in the Reform of Italian Painting around 1590*, New York 1971, vol. II, p. 57.

<sup>10</sup> L'opera è stata distrutta nell'1941 quando si trovava alla Bridgewater House Collection a Londra. Sulla storia della rimozione del dipinto di Carracci alla fine del XVIII secolo e la sua sostituzione con una copia si veda P.L. Puddu, *Pietro Camuccini e Alexander Day, artisti e mercanti di quadri nella Roma di fine Settecento*, Roma 2020, pp. 101-104, con bibliografia precedente.

<sup>11</sup> M. Eichberg, *Un'architettura post-tridentina...cit.*

<sup>12</sup> FRANCESCHINI 2020.

<sup>13</sup> Una breve scheda di D. Sgheri su questa Madonna si trova nell'appendice di S. Romano e M. Andaloro (a cura di), *La pittura Medievale a Roma 312-1431*, Milano 2006, vol. IV, p. 433, n. 7. Appare inoltre in varie opere di letteratura devozionale, si veda C. Carocci, *Il pellegrino guidato alla visita delle immagini più insigni della B. V. Maria in Roma ovvero discorsi familiari sopra le medesime*, Roma 1729, vol. II, pp. 327-345; P. Bombelli, *Raccolta delle immagini della Beatissima Vergine ornate della corona d'oro dal R.mo capitolo di S. Pietro, con una breve ed esatta notizia di ciascuna immagine*, Roma 1792, vol. II, pp. 78-83; M. Dejonghe, *Orbis Marianus, les madones couronnées de Rome*, Paris 1967, vol. I, pp. 157-159.

<sup>14</sup> F. del Sodo, *Compendio delle chiese di Roma con le loro fondazione...*, 1575, BAV, Cod. Vat. Lat. 11911, ff.133-135, per la trascrizione intera del brano si veda FRANCESCHINI 2020, p. 142, nota 15.

<sup>15</sup> P. Ugonio, *De divisione Regionae Urbis*, BAV, Barb. Lat. 2161, fol. 210.

<sup>16</sup> A. Gibelli, *Memorie storiche...cit.*, p. 20, nota 2; una fonte archivistica di un anonimo francese del 1904 menziona questa "copia" con riferimento allo stesso Gibelli, ma con una certa cautela sull'affidabilità della sua ipotesi: «Près de la porte qui sert de communication de la chapelle à l'église est un enfoncement dans le mur au fond duquel est une copie de la Madone de saint Grégoire, il paraît probable qu'elle aura été faite pour marquer la place positive où était la sainte image mais on a aucun renseignement certain là-dessus». Archivio di Stato di Roma, Camerale III, b.1904, s.d. sec. XIXe.

<sup>17</sup> FRANCESCHINI 2020, p. 128.

<sup>18</sup> Si veda P. Davies, *La santità del luogo e la chiesa a pianta centrale nel Quattrocento e nel primo Cinquecento*, in B. Adorni (a cura di), *La chiesa a pianta centrale, Tempio civico del Rinascimento*, Milano 2002, pp. 27-36 (29).

<sup>19</sup> M. Losanna, *De iis quae suo tempore in eodem ordine evererunt*, 1621, Archivio del Monastero di Camaldoli (d'ora in poi AMC), Ms. 653, fol.24r. Ringrazio calorosamente Dr. Daniele Rivoletti per la trascrizione e la tra-

duzione di questo brano: «Huius principis pietas magis visa est. Nam inter ea, quae in nostra ecclesia sunt, veneratione digna principaliorum locum obtine[b]at immago beatæ Mariæ Virginis in pariete depicta, ante quam, ut diximus, sanctus Gregorius orare consueverat, quae ipsum beatum Gregorium pluries alloquuta est. Ad devotionem augendam erga hanc sanctam imaginem, quae loci antiquitate non videbatur decenter collocata, statuit in honorem huius beatæ Mariæ Virginis imaginis sacellum construere, unde a fundamentis nobile sacellum extructum est. *Haec imago beatæ Mariæ Virginis est remota, sed in loco in quo erat asservata.* Quod sacellum variis picturis et lapidibus est ornatum, sed quod omnes admirantur est altaris palla quae repraesentat beatum Gregorium ipsam Virginem deprecantem, quae [cum] manu celeberrimi Caracci depicta sit in se certe omnium rapit oculos».

<sup>20</sup> Il passaggio in corsivo è citato per la prima volta da Gibelli, *Memorie storiche...cit.*, p. 20, nota 2. Il manoscritto è considerato da C. Franceschini come irrintracciabile (p. 142, note 14 e 15). L'ipotesi di Gibelli è legata alla parola "remota" che lui traduce come "spostata". La presenza della "copia" della Madonna spiega, secondo lui, il controsenso di un'immagine spostata, ma allo stesso tempo, al suo posto (*est remota, sed in loco...*).

<sup>21</sup> Si veda su questa tematica, B. Adorni, *La chiesa...cit.*

<sup>22</sup> FRANCESCHINI 2020, p. 128.

<sup>23</sup> Sullo spettatore coinvolto nel "bel composto" delle cappelle di Bernini si veda G. Careri, *Voli d'amore. Architettura, pittura e scultura nel "bel composto" di Bernini*, Milano-Udine 2017 [Roma 1991].

<sup>24</sup> Nel corso dei secoli, fu comunque collocato un piccolo altare sotto la Madonna. Si veda Gibelli, *Memorie storiche...cit.*, p. 55, nota 2 e A.-M. Pedrocchi, *San Gregorio al Celio...cit.*, p. 64.

<sup>25</sup> Sull'*enargeia* e le opere visive, si veda in particolare C. Van Eck, *Art, Agency and Living Presence: From the Animated Image to the Excessive Figure*, Leiden 2015; su questo concetto legato alla messa di san Gregorio: C. Göttler, *Is Seeing Believing? The Use of the Evidence in the Representation of the Mass of Saint Gregory*, in «The Germanic Review, Literature, Culture, Theory», LXXVI (2001), 2, pp. 121-142.

<sup>26</sup> C. Carocci, *Il pellegrino guidato...cit.*, pp. 327-328.

<sup>27</sup> S. Ginzburg, *Annibale Carracci a Roma: gli affreschi del Palazzo Farnese*, Roma 2000, pp. 107-111, con bibliografia precedente. Si veda anche W.D. Alt, *Development in the Art of Annibale Carracci*, tesi di dottorato in Storia dell'Arte, Harvard University, a.a. 1983, pp. 116-119.

<sup>28</sup> Il cuscino e l'angelo sono stati oggetto di specifici studi preparatori di Annibale Carracci: Annibale Carracci, *Angelo (fronte) e cuscino (retro)*, Metropolitan Museum, fondo Pfeiffer, 62.120.1.

<sup>29</sup> G.P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, Torino 1967, pp. 93-94.

<sup>30</sup> Sul tema della voce delle immagini tra medioevo e periodo moderno, si veda R. Dekoninck, *La voix cachée des idoles et le verbe donné aux images. Ou comment la parole vient aux images*, in «Image and narrative», (novembre 2006), 15, <http://www.imageandnarrative.be> (11 febbraio 2021); J.-M. Sansterre, *Les images parlantes des catholiques du Moyen Âge aux Temps Modernes*, in C. Michel d'Annouville e Y. Rivière (a cura di), *Faire parler et faire taire les statues, de l'invention de l'écriture à l'usage de l'explosif*, Roma 2016 (collection de l'École Française de Rome, 520).

<sup>31</sup> M. Losanna, *De iis suo tempore... cit.* Per il testo latino cfr. *supra*, nota 19.

<sup>32</sup> H. Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990, pp. 538-545. V. Stoichita ha anche considerato questo tipo di dispositivo come oggetto metapittorico che riflette sulle categorie dell'immagine e dell'opera d'arte: V. Stoichita, *L'Instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des temps modernes*, Genève 1999, pp. 103-116. Per uno studio recente di questi dispositivi di riquadratura dell'immagine si veda I. Augart, *Rahmenbilder, Konfigurationen der Verehrung im frühneuzeitlichen Italien*, Berlin 2018, e V. Mezzolani, *Riallestimenti di immagini mariane a Roma nella prima metà del Seicento, icone, altari, contesti*, tesi di dottorato in Storia dell'Arte, Sapienza Università di Roma, a.a. 2020.

<sup>33</sup> H. Belting, *Bild und Kult...cit.*

<sup>34</sup> K. Krüger, *Authenticity and Fiction: On the Pictorial Construction of Inner Presence in Early Modern Italy*, in R. Falkenburg e W. Melion (a cura di), *Image and Imagination of the Religious Self in Late Medieval and Early Modern Europe*, Turnhout 2007, pp. 37-69.

<sup>35</sup> Si veda, ad esempio, R. Betancourt, *Medieval Art after Duchamp, Hans Belting's Likeness and Presence at 25*, in «Gesta», LV (primavera 2016), 1, pp. 5-17.

<sup>36</sup> K. Krüger, *Mute Mysteries of the Divine Logos, On the Pictorial Poetics of Incarnation*, in W. Melion e L. Wandel (a cura di), *Image and Incarnation, The Early Modern Doctrine of the Pictorial Image*, Leiden 2015, pp. 76-108. Per ulteriori analisi di questo fenomeno del "switch in the axis" si veda M. Pardo, *The Subject of Savoldo's Magdalene*, in «The Art Bulletin», LXXI (1989), 1, pp. 67-91; J. Shearman, *Only Connect, Art and the Spectator in the Italian Renaissance*, Princeton 1992, pp. 33-36.

<sup>37</sup> K. Krüger, *Mute Mysteries...cit.*, pp. 76-80.

<sup>38</sup> Per un approccio generale a questo argomento molto complesso si veda P.M. Léonard, *s.v. Art et spiritualité*, in *Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique*, Paris 1937, vol. I; K. Krüger, *Das Bild als Schleier des Unsichtbaren, ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien*, München 2001.

<sup>39</sup> FRANCESCHINI 2020, p. 135.

<sup>40</sup> H. Damisch, *L'origine de la perspective*, Paris 1987.

<sup>41</sup> M. Gianandrea, *L'immagine «s-velata»*. *Riflessioni sulla longue durée circa l'allestimento e la fruizione delle icone mariane medievali a Roma*, in «Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», MMXV-MMXVI (2018), 42, pp. 69-85.

<sup>42</sup> Ivi, pp. 78-81.

<sup>43</sup> Per una presentazione della nozione negli scritti di M. Schapiro, si veda L. Corrain, *Problemi di enunciazione visiva*, in M. Schapiro, *Per una semiotica del linguaggio visivo*, Roma 2002, pp. 237-260.

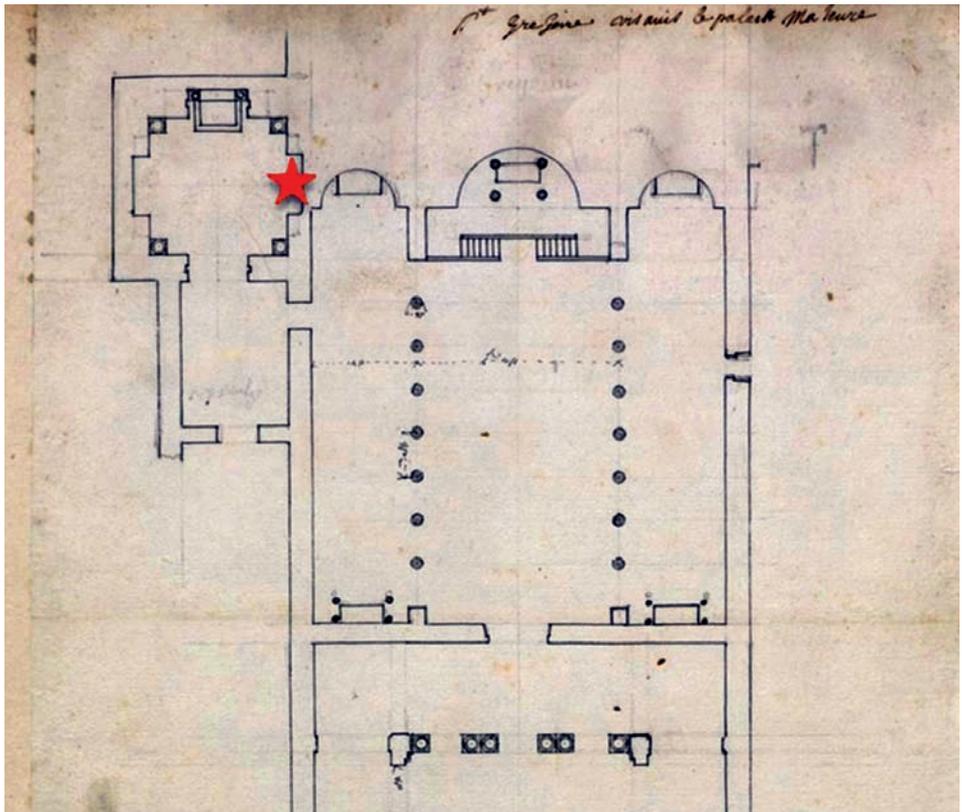
<sup>44</sup> M. Shapiro, *Les mots et les images*, Paris 2000, p. 95.



31. *Madonna col Bambino*, Cappella Salviati, San Gregorio al Celio, Roma © Gilles Monney

32. Annibale Carracci, *San Gregorio in preghiera* (opera distrutta), Bridgewater House collection, Londra, già nella Cappella Salviati a San Gregorio al Celio, Roma. © Kunsthistorisches Institut in Florenz–Max-Planck-Institut, fototeca, inv. 115117 (particolare)







33. Francesco da Volterra, Carlo Maderno, Annibale Carracci e Giovanni Battista Ricci, Cappella Salviati, San Gregorio al Celio, Roma © Gilles Monney

34. Robert de Cotte, *Pianta della chiesa di San Gregorio al Celio* (particolare), Bibliothèque Nationale de France, Parigi, VF fol. 33 (la stella indica il luogo dell'immagine della Madonna)

35. Annibale Carracci, *L'Angelo dell'Annunciazione*, Musée Condé, Chantilly © RMN-Grand Palais (domaine de Chantilly)



36. Antonello da Messina, *La Vergine Annunciata*, Galleria regionale Palazzo Abatellis, Palermo