

Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana

BAND 42 · 2015/2016

HIRMER

VERÖFFENTLICHUNGEN DER BIBLIOTHECA HERTZIANA
MAX-PLANCK-INSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE
ROM

HERAUSGEGEBEN VON
TANJA MICHALSKY UND TRISTAN WEDDIGEN
REDAKTION SUSANNE KUBERSKY-PIREDDA
REDAKTIONSASSISTENZ MARA FREIBERG SIMMEN, CATERINA SCHOLL

Die Beiträge des *Römischen Jahrbuchs* werden einem doppelten anonymen
Peer Review-Verfahren unterzogen.

Bibliographische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek:

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie;
detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

© 2018 Hirmer Verlag GmbH, München
Gestaltung und Satz: Tanja Bokelmann, München
Lithographie: ReproLine Genceller, München
Druck: Memminger MedienCentrum, Memmingen

Printed in Germany

ISBN 987-3-7774-3154-3

Manuela Gianandrea

L'immagine «s-velata»

Riflessioni sulla *longue durée* circa l'allestimento
e la fruizione delle icone mariane medievali a Roma

Sommario

- Una necessaria premessa di metodo 72
1. La collocazione delle icone nel Medioevo:
una questione solo in parte risolvibile 73
 2. Ri-velare: il fenomeno dello svelamento,
il rapporto con l'archetipo e le sue implicazioni 76
 3. Le icone medievali alla ribalta: nuove dimore e
consolidate tradizioni 78

Abstract

This study adopts a *longue durée* approach towards the analysis of the placement and function of Rome's medieval Marian icons, and seeks to identify some general trends – though out of necessity not aspiring to be an exhaustive reconnaissance. The knowledge of the different ways of displaying these images within the sacred space and the examination of the reasons that determined them, guarantees, in fact, a better and more complete understanding of Marian icons, which can be characterized as true semantic palimpsests. For this purpose, it is necessary to reinforce the indivisible link between the icon and its architectural container: that is, to insert the history of sacred images into the analysis of the respective building history and re-read it in the light of the spatial, liturgical, and aesthetic changes that the building has undergone. At the same time, it is just as important to understand the multi-layered role attributed to icons in Rome over the centuries, in a crescendo of functions and responsibilities that were not only religious but also civic and social. Thanks to a good num-

ber of textual and iconographic sources, this paper proposes some arguments on the positioning of the Marian icons starting from the late thirteenth century, when they found a place in specific tabernacles, usually placed in the central nave of the buildings. Quite differently, there is an alarming lack of information regarding the preceding period, from the 6th/7th century until the 12th/13th century, on which some tentative reflections may be made by reviewing the existent documentation. Finally, this study tries to trace the path, which after the Middle Ages led many icons onto the main altar of the Roman churches, as well as to determine the reasons behind a usage that certainly changed compared to the medieval past, whilst still strongly depending on it, such as with the phenomenon of the unveiling of sacred images. This last point – which implies a reflection on the relationship between *imago* and archetype – seems, in fact, to remain a stable element in the use of icons, despite the diversity of visual and cultural approaches over time.

Una necessaria premessa di metodo

Si è soliti attribuire *tout court* alle indicazioni espresse, seppur indirettamente, dal Concilio di Trento un recupero di opere, immagini e iconografie tardoantiche e medievali, nonché un loro immediato riutilizzo in termini espressamente strumentali da parte di alcuni militanti della Riforma Cattolica, impegnati ad affermare le condizioni del primato della Chiesa romana attraverso il richiamo al momento paleocristiano. Si tratta, invece, di un fenomeno assai più complesso e dal *range* cronologico molto più ampio, in cui le vagheggiate origini cristiane vengono ripensate e le immagini connesse spesso rilette e riutilizzate. Per chi studia il Medioevo è questo un passaggio fondamentale per la comprensione di molte opere, giunte a noi proprio attraverso il filtro di tali riutilizzi e ripensamenti, confermando di fatto che la storia e, quindi, anche la storia dell'arte è in parte pure «scienza dei cambiamenti»¹. Diventa, dunque, urgente riflettere sul fatto che il riuso di opere e immagini medievali all'interno degli edifici religiosi abbia viaggiato parallelamente alle trasformazioni spaziali e liturgiche di questi ultimi, avvenute non in modo sincronico e omogeneo sul piano della geografia storica e nemmeno in maniera univoca per ciò che concerne l'ideazione di tali modifiche, da imputarsi non solo alla volontà circoscritta delle autorità ecclesiastiche ma anche a quella della società, del potere civile e della committenza privata, nonché a nuove inclinazioni estetiche². Esaminare questi cambiamenti con attenzione, attraverso l'analisi del momento storico-sociale in cui furono attuati, consente di evitare interpretazioni alterate dell'opera e di risalire, quando possibile, alla sua originaria esegesi. Inoltre, conoscere la storia conservativa di un oggetto o di un'immagine è l'imprescindibile punto di partenza per la sua corretta comprensione, intendendo qui il termine «conservativo» nel senso più ampio possibile, non solo quindi relativamente alla materia ma anche e soprattutto ai molteplici significati che gli sono stati attribuiti e ai vari riutilizzi/riallestimenti subiti, frutto ogni volta di un presente diverso. Bisogna, insomma, ricostruire quella sorta di palinsesto semantico che spesso le immagini medievali sono

divenute nel tempo. Ciò acquisisce un senso nel profondo legame che esiste tra fatto e racconto, tra oggettività e soggettività e, dunque, tra il dato storico o l'opera d'arte da una parte e la loro percezione dall'altra, soprattutto quando dobbiamo accettare il fatto che oramai anche la percezione sia divenuta una chiave di lettura indispensabile della storia e della storia dell'arte: il vero e il falso non contano più di per sé, non sono categorie sufficienti di giudizio, quello che conta è valutare anche il punto di vista.

Sulla base di queste premesse, si analizzerà sulla *longue durée* la collocazione e la fruizione delle icone mariane medievali di Roma³, cercando di individuare alcune linee di tendenza generali, pur attraverso una ricognizione di necessità non esaustiva e nella consapevolezza dei rischi insiti nel conseguente tentativo di sintesi. Proveremo, dunque, a tracciare il percorso che dopo il Medioevo ha condotto molte immagini sacre sull'altare maggiore delle chiese romane e a determinare le ragioni alla base di una fruizione che si presenta di certo mutata rispetto al passato medievale ma ancora da esso fortemente dipendente. A tale scopo sarà necessario, innanzitutto, rinsaldare il legame indissolubile tra l'icona e il suo contenitore architettonico, ossia inserire la storia delle immagini sacre nell'analisi delle vicende dell'edificio e rileggerla alla luce delle trasformazioni spaziali, liturgiche ed estetiche da questo subite. Vale in tal senso, su tutto, l'abbandono di un vincolo condizionante nel Medioevo, cioè l'incombente ripartizione di ordine liturgico che disciplinava di fatto la presenza e i movimenti dei fedeli in chiesa. Tra i mutamenti di tipo spaziale e insieme estetico che interessarono l'edificio religioso, risulta fondamentale per il nostro discorso il processo di liberazione della navata mediana, dove, in molti casi, trovavano posto le icone (cibori, *pergulae* etc.)⁴. A dimostrazione che si trattò di trasformazioni di lunga durata e non imputabili, quindi, alla sola età post-tridentina sta la progressiva liberazione della nave centrale già a partire dal tardo Medioevo (in particolare nelle chiese mendicanti ma non solo) e perpetrata poi ampiamente nel corso del XV secolo⁵. Ad essa è collegato un altro processo per noi chiave che caratterizza la prima età moderna e che culmina nelle «suggerzioni» del

¹ BLOCH 1998, p. 45.

² DE BLAAUW 2006, pp. 25-51; PIVA 2006, pp. 141-180; MONTANARI 2013, pp. 61-83; GIANANDREA/SCIROCCO 2018, pp. 407-451.

³ Sul complesso tema delle icone mariane di Roma si rimanda, innanzitutto, agli studi di BELTING 1989, pp. 27-41; BELTING 1990; BELTING 1994 e WOLF 1990; WOLF 1993, pp. 9-35. Inoltre, *De vera effigie Mariae* 1988; BACCI 1998, pp. 250-280; PACE 1999, pp. 41-59; ANDALORO 2002, pp. 719-753; BARONE 2004, pp. 123-133; BRENK 2010; *Tavole miracolose* 2012; PACE 2015, pp. 471-498.

⁴ Si rinvia alla nota 2.

⁵ Ai testi già citati alla nota 2, si aggiungano per il caso specifico delle chiese mendicanti le pionieristiche osservazioni in COOPER 2001, pp. 1-54.

⁶ Si è scelto di usare il termine «suggerzioni» perché l'assise tridentina non si è mai espressa in modo ampio ed esplicito su questioni storico-artistiche o architettoniche, riservando qualche rapida riflessione solo all'ultima sessione.

⁷ Riguardo al secondo Quattrocento si tratta di una diffusione senza

Concilio di Trento⁶: la creazione di altari eucaristici, collegati spesso con la mensa maggiore⁷, oramai da qualche tempo deputata a divenire il *focus* spirituale e visivo dell'assemblea. Vedremo poi come la standardizzazione dell'altare con retablo⁸ possa aver influito o, comunque, facilitato il passaggio di collocazione delle *imagines sacrae*. Lungi naturalmente dal voler cancellare del tutto il contributo della cultura riformata alla «moderna» vita delle icone medievali, si dovranno tenere presenti prima le conseguenze dell'ondata neo-iconoclasta proveniente dai paesi protestanti e poi gli esiti della retorica artistica barocca⁹. A ciò si aggiunga, infine, il ruolo pluristratificato attribuito a Roma alle icone nel corso dei secoli medievali, in un crescendo di funzioni e responsabilità non solo religiose ma anche civili e sociali¹⁰. Nella storia del Medioevo romano, infatti, le icone (mariane in particolare) hanno rivestito un ruolo di straordinaria importanza in quanto oggetti di grande devozione, protagoniste delle celebrazioni e delle processioni cittadine, protettrici miracolose dell'Urbe¹¹. Per quest'ultima funzione, nel corso del tempo, si sono contese il primato diverse immagini della Vergine: la *Salus Populi Romani* di Santa Maria Maggiore nel Duecento, l'*imago* dell'Aracoeli nel secolo successivo e, infine, l'icona di Santa Maria del Popolo nel Quattrocento¹². Oggi i fedeli, i cittadini di Roma – in verità piuttosto dimentichi di talune tradizioni – o i tanti visitatori della città sono abituati a vedere queste immagini al centro del presbiterio delle chiese, innalzate e avvolte in una gloria di angeli, nuvole e festoni, sempre lì, visibili, pronte ad essere osservate e fotografate o a rivolgere uno sguardo d'intesa per chi indirizzi loro una preghiera. Ne sono testimonianza le varie sistemazioni oggi *in situ*: l'*Odigitria* di Santa Maria del Popolo già posta sull'altare scolpito da Andrea Bregno nel 1473 (poi nell'impaginazione promossa dal cardinal Antonio Sauli nel 1627); l'icona della Vergine di Sant'Agostino, allestita nel 1482 sulla base dell'esempio della chiesa del Popolo; l'*Haghiosoritissa* di Santa Maria in Aracoeli collocata sull'altare maggiore intorno al 1565; il dipinto di Santa Maria in Vallicella sistemato nel 1608 nell'abside con il sofisticato allestimento di Pieter Paul Rubens; l'*imago* del Santissimo Nome di Maria

sull'altare principale già nel 1625; il progetto di Gian Lorenzo Bernini per l'*Advocata* di Santa Maria in Via Lata terminato nel 1643 (ma con la tavola sull'altar maggiore forse già dal principio del Seicento); quello di poco successivo, del 1638, messo in opera da Domenico Castelli nella chiesa dei Santi Cosma e Damiano; l'apparato di pieno Seicento per l'icona di Santa Maria in Portico o in Campitelli; la sistemazione dell'icona del Pantheon sull'altare principale nel 1724 (fino alla fine del XVI secolo ancora nell'edicola di sinistra) e, quale testimonianza degli allestimenti ottocenteschi, quello per l'immagine di Santa Maria di Costantinopoli (Francesco Manno, 1817)¹³. Leggermente diverse – data la collocazione delle icone all'interno di cappelle private – ma molto simili nella sostanza si presentano gli allestimenti della cosiddetta *Madonna della Catena* in San Silvestro al Quirinale della metà del XVI secolo, dell'*Advocata* di San Lorenzo in Damaso del principio del Cinquecento, dell'icona della Clemenza nella cappella Altemps in Santa Maria in Trastevere del 1593, della *Salus Populi* sull'altare della cappella Paolina in Santa Maria Maggiore compiuta per Paolo V Borghese nel 1613 o dell'*Haghiosoritissa* dei Santi Bonifacio e Alessio all'Aventino ospitata dal 1674 nella cappella del Santissimo Sacramento.

È tuttavia chiaro come, nell'odierna fruizione di queste immagini, si debba ovviamente tenere conto, come vedremo, delle disposizioni previste dal Concilio Vaticano II¹⁴ e, inoltre, di quello scarto empatico che oggi allontana lo sguardo del fedele antico dal nostro oramai storicizzato.

1. La collocazione delle icone nel Medioevo: una questione solo in parte risolvibile

Grazie a un buon numero di fonti testuali e iconografiche, siamo piuttosto informati sulla collocazione delle icone mariane a partire dal tardo XIII secolo¹⁵, a dispetto invece di una preoccupante mancanza di notizie relative al periodo precedente, dal VI-VII secolo fino al XII-XIII. Le suddette fonti ci chiariscono, infatti, come nel tardo Medioevo le immagini della Vergine trovassero posto all'interno di speci-

dubbio non vasta ma in sicura crescita, come attestano alcuni esempi in Toscana e le fonti testuali: cfr. CAGLIOTI 2006, pp. 53-89, con ampia bibliografia; inoltre MONTANARI 2013, pp. 71-74.

⁸ DE BLAAUW 1996, pp. 83-110.

⁹ EIRE 1968; FOGLIADINI 2013, pp. 64-70.

¹⁰ BELTING 1989, pp. 27-41; WOLF 1993, pp. 9-35; BACCI 1998, pp. 250-280; ANDALORO 2000, pp. 31-67; BARONE 2004, pp. 123-133.

¹¹ Ai testi citati alla nota precedente si aggiunga BELTING 1990, pp. 78-87; WOLF 1990, pp. 37-78; PARLATO 2000, pp. 69-92.

¹² Su questo aspetto si faccia riferimento a BARONE 2004, pp. 123-133 e

a GIANANDREA 2009, pp. 164-181. Per la *Salus Populi* vedi WOLF 1990; per l'icona dell'Aracoeli si rimanda ai più recenti interventi con bibliografia precedente: SGHERRI 2006a, pp. 110-113 e TEMPESTA 2012, pp. 46-48; stesso discorso per l'icona di Santa Maria del Popolo: ANGELELLI 2009, pp. 207-215 e ANTELLINI 2012, pp. 58-60.

¹³ Si tratta chiaramente di un elenco non completo ed esaustivo ma solo esemplificativo dei casi principali.

¹⁴ *Conciliorum Oecumenicorum Decreta* 1973.

¹⁵ HAGER 1962; GIANANDREA 2009, pp. 164-181; BOLGIA 2013, pp. 113-142 (con argomenti presentati già in precedenza in altre sedi).

fiche strutture, assai simili ai cibori, collocate di norma nella navata centrale degli edifici chiesastici. Nella Roma tardo-medievale questi cibori per icona conoscono, sulla scia dell'inarrestabile successo di quelli per reliquie¹⁶, una notevole diffusione, tanto che le fonti ne attestano la presenza perlomeno in Santa Maria Maggiore, Santa Maria in Portico (oggi in Campitelli), Santa Maria Nova, Santa Maria in Aracoeli, Santa Maria del Popolo e Sant'Alessio¹⁷. La più nota di queste strutture, destinata a ospitare l'icona della *Salus Populi Romani*, viene eretta con molta probabilità al principio del XIV secolo al termine del lato sud della navata centrale di Santa Maria Maggiore, come scenografico *pendant* del ciborio per reliquie donato da Giacomo e Vineo Capocci nel 1256¹⁸. L'origine gotica del ciborio per icona della basilica mariana viene ampiamente confermata non solo dalle note incisioni seicentesche di Paolo De Angelis¹⁹ ma anche dalla dettagliata descrizione che ne dà nello *Zibaldone Quaresimale* Giovanni Rucellai, a Roma in occasione del Giubileo del 1450: «Item in detta chiesa [Santa Maria Maggiore] due bellissimi tabernaculi in su colonne, che mettono in mezo il coro di marmi con tavole di porfido et di serpentino et granito et con musaico e ch'assomigliano molto a quello di Nostra Donna d'Orto Sanmichele di Firenze, ma sono molto più begli, che nell'uno d'essi è una tavola di Nostra Donna di mano propri di Sancto Lucha Vangelista, et nell'altro molte reliquie di sancti»²⁰. È molto probabile che nel suddetto ciborio per icona si debba riconoscere il primo esemplare di questa serie di strutture destinate a grande successo e sorte plausibilmente su imitazione del ciborio eretto nel 1193 da papa Celestino III in San Pietro per la celebre Veronica²¹, reliquia del vero volto di Cristo. Grazie alla relazione «reliquia=icona» attuata ben presto per la Veronica²², la struttura contenente il sacro sudario andò a costituire il capostipite dei cibori per reliquie

prima e per icone poi. Che quello di Santa Maria Maggiore debba, invece, ritenersi la prima attestazione della serie dei tabernacoli per icona è logica conseguenza del ruolo di primo piano ricoperto nella Roma del XIII secolo dalla *Salus Populi*, come attestano la *Legenda Aurea* di Iacopo da Varazze e il *Rationale divinatorum officiorum* di Guglielmo Durando²³. Dobbiamo, quindi, ipotizzare che a Roma i cibori per icona siano comparsi a partire dal principio del Trecento per poi proliferare di pari passo con l'aumentare delle immagini mariane attribuite all'evangelista Luca²⁴. Andrea Palladio, nella sua *Descrizione de le Chiese, Stationi, Indulgenze et Reliquie che sonno in la Città de Roma* del 1554, ricorda l'esistenza di un tabernacolo per l'icona in Santa Maria del Portico, per il quale un disegno oggi a Windsor Castle ne documenta con certezza la realizzazione in epoca tardo-medievale²⁵. Con la bolla *Dum praeclsa* emessa nel 1400, papa Bonifacio IX attesta, invece, la presenza di un ciborio per l'immagine della Vergine in Santa Maria del Popolo²⁶. Finalmente testimonianze materiali, oltre che testuali, documentano anche per la chiesa dell'Aracoeli una struttura analoga, voluta dalla famiglia Felici nel 1372 e collocata, come a Santa Maria Maggiore, nella nave centrale, a ridosso del coro basso²⁷. Alla struttura dell'Aracoeli si può collegare stilisticamente il ciborio attestato per la custodia della *Madonna di Edessa* in Sant'Alessio all'Aventino, sul cui aspetto gotico ci informano Fra' Mariano da Firenze nel 1517 e, soprattutto, la Visita apostolica del 1628; alla *Gerarchia cardinalizia* di Carlo Bartolomeo Piazza dobbiamo, invece, la notizia che questo ciborio si trovasse nuovamente «nel mezzo della navata centrale»²⁸. È Pietro Felini, nel suo *Trattato*, a parlare di un tabernacolo di marmo anche nella chiesa di Santa Maria Nova per la «tabula depicta per sanctum Lucam», la celebre *imago antiqua* un tempo nella chiesa mariana del Foro²⁹.

¹⁶ CLAUSSEN 1999, pp. 229-250.

¹⁷ Solo su alcune di queste strutture sono stati condotti studi specifici. Per Santa Maria Maggiore: WOLF 1990, *passim*; per l'Aracoeli: BOLGIA 2005, pp. 27-72; per i Santi Bonifacio e Alessio: GIANANDREA 2009, pp. 164-181.

¹⁸ GARDNER 1970, pp. 220-230.

¹⁹ DE ANGELIS 1621, fol. 99.

²⁰ MARCOTTI 1881, pp. 563-580. Il ciborio per l'icona era sicuramente già in uso nel 1378, quando Agapito Colonna dona un altare da porre nella parte sottostante; cfr. WOLF 1990, p. 226.

²¹ Sul concetto di Veronica quale icona si veda BELTING 1990, pp. 247-252; WOLF 1993, pp. 9-35. Per il tabernacolo di Celestino III: DE BLAAUW 1994b, vol. 2, p. 669s.; CLAUSSEN 1999, pp. 232-234. Sulla politica delle reliquie del pontefice: BOLGIA 2008, pp. 237-270.

²² Ciò si verifica soprattutto a partire dal pontificato di Innocenzo III: cfr. WOLF 1993, pp. 9-20.

²³ *Legenda Aurea* 2002, p. 191; *Guillelmi Duranti* 1998, p. 113. Su questo tema vedi BACCI 1998, pp. 250-280 e BARONE 2004, pp. 123-133.

²⁴ Oltre a BACCI 1998, *passim*, si veda per il XV secolo CAVALLARO 1999, pp. 285-299.

²⁵ *Descrizione de le Chiese* (1554) 2000, p. 61. Windsor Castle, Royal Library, inv. 9037; cfr. CLAUSSEN 1999, p. 243, fig. 8.

²⁶ Il passo della *Bolla* è riportato in BENTIVOGLIO/VALTIERI 1976, p. 195: «L'Indulgenza istessa della Porzioncola, o sia d'Assisi, a chiunque visiterà *annuatim* la Chiesa di S. Maria del Popolo nella Festa della Madonna della Natività, e darà qualche elemosina per ristorare la Chiesa, e fare un nuovo Tabernacolo per riporvi l'Imagine miracolosa della B. Vergine»; il desiderio di erigere un nuovo tabernacolo implica, a mio avviso, che l'*imago* si trovasse in quel momento in una struttura analoga. L'eventuale riferimento a un ciborio per icona nella chiesa agostiniana si potrebbe cogliere per via indiretta anche nelle parole di John Capgrave, in visita a Roma tra il 1447 e il 1452, il quale, pur non citando espressamente una struttura, afferma che «[...] non è aperto e il ritratto non si vede»: cfr. CAPGRAVE 1995, p. 205.

²⁷ BOLGIA 2005, pp. 27-72.

Diversamente, per i secoli centrali del Medioevo ignoriamo quasi del tutto l'allestimento delle più celebri icone della Vergine nelle chiese di Roma, pur in presenza di qualche stimolante e assai utile tentativo di affrontare il problema³⁰. Sulla definizione di soluzioni e ipotesi prospettate pesano infatti in modo drammatico sia i cambiamenti avvenuti per ragioni liturgiche, sia le profonde trasformazioni spaziali subite dalle chiese rispetto all'alto Medioevo, sia lo spostamento delle icone stesse all'interno degli appositi cibori attuatosi a partire dal tardo Duecento. Sebbene di carattere generale, alcuni punti fermi in merito alla disposizione negli edifici delle molte *imagines sacrae* si possono tuttavia ricavare dalle fonti testuali, in particolare dal *Liber Pontificalis*, soprattutto a partire dagli anni della controversia iconoclasta. Infatti, dalle recenti riflessioni di Antonella Ballardini emerge come le immagini fossero poste assai di frequente sopra gli ingressi delle chiese, sulle porticine (*rugae*) di accesso al presbiterio, sulle travi delle *pergulae*, indicando, oltre a una sorta di topografia delle stesse nell'edificio religioso, anche la predilezione per un allestimento in posizione sopraelevata, confermata pure dall'uso diffuso del verbo «erigere» nel patrocinio di tali opere³¹. Questa scelta, che trova di fatto una successiva applicazione nel posizionamento delle icone nella parte alta dei cibori tardomedievali, si lega senza dubbio all'essenza stessa del carattere di un'immagine sacra, identificabile proprio nell'epifania della sua presenza. Nello specifico, dal *Liber epilogorum in gesta sanctorum* di Bartolomeo da Trento, redatto nel quinto decennio del Duecento, apprendiamo come, prima di essere posta nel ciborio tardogotico, la *Salus Populi* di Santa Maria Maggiore si conservasse al di sopra della porta del battistero, chiamata appunto dalla popolazione *Porta Reginae*³², in una ubicazione dunque elevata. Si tratta di una notizia capace di stimolare un interrogativo assai più vasto e articolato relativo al posizionamento nelle chiese delle maggiori icone romane (la tavola del Pantheon, la *Madonna della Clemenza* di Santa Maria in Trastevere, l'*imago* di Santa Maria Nova già in Santa Maria Antiqua, la Vergine del *Monasterium Tempuli*) cioè, soprattutto, se fossero in qual-

che rapporto con l'abside o con l'altare maggiore. Per il dipinto trasteverino, Alessandro Zuccari ne ha recentemente proposto con buone argomentazioni il possibile allestimento, almeno dal XII secolo, in un oratorio annesso alla storica basilica e deputato specificamente alla sua conservazione³³. Secondo una redazione tardo-quattrocentesca dei *Mirabilia Urbis Romae*, l'icona di Santa Maria in Via Lata era custodita in un oratorio, lo stesso addirittura in cui l'aveva dipinta san Luca³⁴. Della Vergine del Pantheon sappiamo che è divenuta «icona d'altare» solo nel 1724, essendo in precedenza ospitata nell'edicola a sinistra di quella principale³⁵. Inoltre, sono proprio il peculiare allestimento dell'area presbiteriale delle chiese e la disgiunzione esistente tra l'icona e l'abituale prassi liturgica romana che inducono a propendere per un posizionamento autonomo delle icone rispetto all'area circoscritta dell'altare maggiore e dell'abside. Le poche ma interessanti informazioni che abbiamo poc'anzi enucleato per il Medioevo centrale, insieme alla certezza sulla collocazione in cibori collaterali per il XIV e XV secolo, rendono infatti piuttosto arduo ipotizzare una sorta di «declassamento posizionale» di queste immagini, in un insolito passaggio dal cuore del presbiterio nell'alto Medioevo a postazioni «secondarie» nei secoli successivi. Vale allora la pena ricordare la profonda frammentazione liturgica che caratterizzò Roma sin dal VI secolo per evidenziare come le chiese fossero dotate di più punti cultuali³⁶, alcuni dei quali di notevole importanza e che agevolmente sarebbero potuti divenire sedi idonee per le sacre effigi. Le fonti ci trasmettono, infatti, una straordinaria ricchezza di spazi di culto secondari nella basilica di San Pietro e in molti edifici del primo Medioevo romano mentre, ancora oggi, se ne potrebbero individuare in via ipotetica alcuni in Santa Maria Antiqua, collegati a dipinti particolarmente venerati³⁷. Con l'idea di punti cultuali collaterali ben si sposano poi talune peculiarità delle icone mariane, quali la forte devozione pubblica di cui erano oggetto, la funzione in qualche caso di arredo mobile per le pratiche liturgiche relative, come le processioni, o le notevoli dimensioni di alcuni dei nostri manufatti³⁸. Il sostanziale cambio di sede

²⁸ FRA MARIANO DA FIRENZE (1517) 1931, p. 120; ASV, Acta Sacrae Visitationis Apostolicae S.D.N. Urbani VIII, Pars 2°, Visitatio Ecclesiae Sancti Alexij, Die 15 Februarii 1628, fol. 23r; *La gerarchia cardinalizia* 1703, p. 671. Cfr. GIANANDREA 2009, pp. 164-181.

²⁹ *Trattato Nuovo* 1610, p. 15.

³⁰ DOTZER 2000, pp. 53-78; PACE 2004, pp. 225-228; BRENK 2010, pp. 83-107; PACE 2015, pp. 471-498. Sulla questione si è interrogata più volte anche ANDALORO 2000, pp. 31-67; ANDALORO 2002, pp. 719-753.

³¹ BALLARDINI 2016, p. 428s.

³² *Liber epilogorum* 2001, p. 30; cfr. WOLF 1991, pp. 117-153.

³³ ZUCCARI 2014, pp. 131-151.

³⁴ BACCI 1998, p. 268s.

³⁵ DE BLAAUW 1994a, pp. 13-26; PACE 2015, p. 485.

³⁶ BAUER 1999, pp. 385-446.

³⁷ Per San Pietro, DE BLAAUW 1994b, *passim*. A Santa Maria Antiqua, a parte l'altare secondario oggi posto al centro della navatella sinistra, negli altri casi – l'affresco di Maria sulla parete orientale del presbiterio e la nicchia nel pilastro nord-occidentale della nave centrale – non ci sono tracce della presenza di un altare e, quindi, possiamo parlare con contezza solo di punti devozionali.

³⁸ Icona di Santa Maria Nova: cm 134 × 99 (con taglio); *Madonna della Clemenza*: cm 164 × 116 (con cornice); Tavola del Pantheon: cm 100 × 47,7 (resecata forse a metà); *Salus Populi*: cm 117 × 79.

per alcune icone mariane di Roma e il conseguente alloggiamento all'interno di monumentali cibori deputati alla loro custodia e alla loro esaltazione si deve collegare, senza dubbio, al capitale slittamento di *status* che le ha interessate: da effigi venerate a immagini miracolose³⁹. Alla base di questo processo si pone un episodio culturale di notevole importanza, verificatosi alla metà circa del XII secolo, ossia l'attribuzione a san Luca di una non meglio identificata raffigurazione della Vergine presente a Roma, riportata nella versione latina dell'*Esposizione veritiera della retta fede* di Giovanni Damasceno ad opera di Burgundio Pisano, uno dei più dotti uomini del suo tempo⁴⁰. L'autorità patristica del Damasceno decretò l'immediato successo della notizia, che, accettata dai maggiori teologi dell'epoca, generò una sorta di caccia all'*imago* romana di paternità lucana⁴¹. Riconosciuta prima nella *Salus Populi* di Santa Maria Maggiore⁴², la ricerca di questa icona generò pian piano un moltiplicarsi delle immagini attribuite all'Evangelista – incoraggiato soprattutto dal clero regolare e poi dagli Ordini – legate alle più note raffigurazioni di Maria⁴³. All'*imago* lucana si legò ben presto un'importante variante della leggenda della processione di papa Gregorio Magno contro la peste del 590, in cui a salvare la città sarebbe stato proprio un miracolo dell'icona di san Luca portata in giro per l'Urbe⁴⁴. La diffusa devozione romana nei confronti della Vergine e l'avidità spirituale dei religiosi portò ad un fiorire di storie ed episodi riguardanti le singole icone mariane tanto da attribuire loro poteri taumaturgici. A questo punto l'allestimento nei monumentali tabernacoli, custodi e garanti delle immagini miracolose, appariva di fatto un passo naturale e necessario.

2. Ri-velare: il fenomeno dello svelamento, il rapporto con l'archetipo e le sue implicazioni

La lettura attenta delle fonti poc'anzi citate, in realtà, ci fornisce per il tardo Medioevo un'informazione di primario interesse ai fini del nostro discorso, ovvero che le icone non fossero visibili al pubblico dei fedeli ma celate alla vista,

chiuse all'interno del ciborio come in una cassaforte. Ciò si rileva fin dalla struttura che abbiamo individuato come modello guida dei nostri tabernacoli – il ciborio della Veronica in Vaticano – chiusa in una sorta di scrigno attraverso i preziosi sportelli bronzei commissionati da Celestino III a Umberto Placentinus⁴⁵. Si tratta di una condizione assai significativa che accomuna le nostre immagini al Salvatore del Sancta Sanctorum, icona acheropita per eccellenza, normalmente preclusa alla vista dei fedeli⁴⁶. Anche il tabernacolo per la *Salus Populi* in Santa Maria Maggiore, così come riprodotto nei disegni del De Angelis, mostra la parte superiore della struttura, destinata a ospitare l'icona, chiusa alla visione pubblica, dettaglio confermato indirettamente dalla decisione di papa Bonifacio IX di concedere l'indulgenza ai fedeli che si sarebbero recati in visita alla basilica liberiana nei giorni in cui l'icona veniva, per l'appunto, solennemente aperta e richiusa⁴⁷. Un'altra notizia tratta dalla vita di santa Francesca Romana conferma come pure la visione dell'immagine dell'Aracoeli fosse normalmente interdotta, precisando che «illo tempore» l'icona era «[...] in suo tabernacolo clausa, ut moris erat»⁴⁸. Proprio al ciborio de' Felici del 1372, custode dell'icona dell'Aracoeli, potevano forse appartenere i due sportelli d'argento, con la raffigurazione dell'Arcangelo Michele in cima a Castel Sant'Angelo e Gregorio Magno genuflesso davanti al Mausoleo di Adriano, che padre Casimiro ricorda a protezione della tavola mariana, giudicandoli opera del XIV secolo⁴⁹. Un'ulteriore conferma della volontà di celare i *sacra* all'interno dei cibori giunge dalla *Madonna* di Sant'Agostino, donata al cardinal Guillaume d'Estouteville nel 1482 dal nobile romano Clemente di Giovanni Toscanella, che viene dichiarato, insieme ai suoi eredi, custode della chiave del tabernacolo contenente la venerata immagine⁵⁰. La scelta di mostrare pubblicamente reliquie e icone soltanto nelle occasioni più solenni dell'anno liturgico o ai visitatori più importanti tradisce con chiarezza anche il tentativo di acuirne il valore sacrale e la potenza misterica, come ben si evince dalle parole dell'inglese John Capgrave, come detto in visita a Roma alla metà del Quattrocento, di fronte all'icona di Santa Maria del Popolo: «Ogni sabato, infatti, viene qui molta gente e i

³⁹ BELTING 1990, pp. 76-86; WOLF 1990, pp. 155-160; BARONE 2004, pp. 123-126.

⁴⁰ BUYTAERT 1955, pp. 9-15.

⁴¹ BACCI 1998, pp. 250-260.

⁴² Questa identificazione si deve al riconoscimento della paternità lucana per la *Salus Populi* da parte di Iacopo da Varagine e di Guglielmo Durando: cfr. BACCI 1998, p. 260s.

⁴³ WOLF 1990, pp. 150-160; BACCI 1998, pp. 251-280; CAVALLARO 1999, pp. 285-299.

⁴⁴ WOLF 1990, pp. 156-160; BARONE 2004, p. 125s.

⁴⁵ WOLF 1993, p. 12s.; DE BLAAUW 1994b, vol. 2, p. 669s.

⁴⁶ ROMANO 2002, pp. 301-319; NOREEN 2006, pp. 228-247; LUCHERINI 2014, pp. 107-118.

⁴⁷ DE ANGELIS 1621, p. 83; WOLF 1990, p. 227.

⁴⁸ PESCI 1941, p. 63.

⁴⁹ *Memorie storiche* 1736, p. 444.

⁵⁰ CAVALLARO 1999, p. 293, nota 34.

⁵¹ CAPGRAVE 1995, p. 205.

cardinali e i cortigiani visitano questo luogo con grande devozione, anche se non è aperto e il ritratto non si vede. Il venerdì prima della quarta domenica di Quaresima viene esposto, e una grande moltitudine è presente all'apertura; poi rimane aperto durante il giorno fino alla domenica dopo Pasqua, detta in Albis. Ogni giorno, durante questo periodo, vi è una gran folla di romani, soprattutto il sabato pomeriggio, perché la mattina vanno a visitare il Salvatore a San Giovanni in Laterano»⁵¹. Non dobbiamo dimenticare poi che la visibilità e l'accessibilità alle sacre effigi erano regolamentate in modo naturale anche dalla loro già menzionata posizione sopraelevata, nella parte alta dei cibori, con lo scopo di creare un'ulteriore distanza psicologica tra l'*imago* e il fedele.

Di certo alla scelta attuata nel corso del Duecento di custodire le reliquie e, quindi, le icone più sacre all'interno di strutture che ne regolavano la fruizione non furono estranei i dibattiti sul tema affrontati nel IV Concilio lateranense del 1215, scaturiti al contempo da necessità di tipo sia teologico che devozionale⁵². In particolare, il canone LXII aveva sancito come le reliquie antiche non si dovessero più mostrare fuori dai loro contenitori, mentre le nuove non potessero essere venerate senza l'approvazione del pontefice⁵³. A queste esigenze rispondeva perfettamente il ciborio per reliquie e per icone, vera e propria cassaforte per i *sacra*, che da un lato li proteggeva e dall'altra li ostentava solo in modo regolamentato, attraverso la prescritta esposizione all'interno della struttura e tramite la pratica dello svelamento/apertura.

L'enfasi sulla visibilità e la tangibilità/accessibilità delle cose sacre quale forma di condivisa espressione devozionale ed efficace strategia di autorappresentazione della Chiesa, in realtà, affondava le sue radici già nell'alto Medioevo e, in generale, nella sapiente regia degli spazi rituali attuata sin dall'epoca. Questa ierotopia mirava, infatti, non solo a creare una netta separazione tra l'ecclesia (ambiente sacro sublimato) e il mondo esterno ma anche a determinare attraverso la distanza e l'occultamento un intenso impatto emotivo sul fedele. È nel presbiterio, luogo ierofanico per eccellenza, che tale processo si manifestava in modo evi-

dente attraverso diaframmi, recinzioni e stoffe che ostacolavano la visione del rito per accrescere il mistero della celebrazione e il desiderio di parteciparvi. Con forme di accentuata spettacolarizzazione, porte, finestre e stoffe si aprivano nel momento culminante del rito, creando, con la sontuosità dei decori, con forme strategiche di illuminazione e con l'uso di elementi olfattivi, un accesso sensoriale ed emotivo del fedele alla liturgia. Di questo antico e sapiente utilizzo dello svelamento troviamo un'efficace attestazione nel racconto del vescovo siriano Giovanni di Dara: «Che cosa ci mostra dunque il velo che si trova nel santuario santo? In verità il velo deve essere in questo modo: quando il corpo divino è fratto, il velo deve essere chiuso; quando la frazione è terminata, il velo va aperto; quando il corpo divino è consumato dai preti e dai diaconi deve essere di nuovo chiuso [...] Il velo venga poi aperto quando i preti prendono l'eucarestia [...] E quando l'eucarestia è terminata, il velo venga nuovamente chiuso»⁵⁴. E più in generale Giorgio degli Arabi, al principio dell'VIII secolo, spiega che «[Il velo] è lo schermo che ci separa dalla sfera nascosta della dimora divina»⁵⁵. A Bisanzio un fenomeno di svelamento legato a un'immagine si verificava, almeno dall'XI secolo se non prima, presso il Monastero delle Blacherne, dove un'icona della Vergine compiva il miracolo abituale: il ricco tessuto che solitamente la ricopriva, infatti, si alzava da solo il venerdì al tramonto per poi riabbassarsi sempre autonomamente all'ora nona del sabato⁵⁶. Maria appariva in quel momento in un bagliore di luce copiosa (appositamente proiettata su di lei) con una sorprendente spettacolarizzazione dell'evento religioso. Sempre dall'Oriente bizantino sono poi note alcune icone di Maria condotte in processione con stoffe scostate o arrotolate sulla sommità⁵⁷. Tracce di una simile orchestrazione dello svelamento, applicata nello specifico alle immagini, si possono cogliere anche nel Medioevo romano, come farebbero supporre le numerose stoffe e coperture preziose donate dai pontefici alle chiese dell'Urbe⁵⁸. Papa Leone III (795-816) dona alla basilica vaticana preziose ante lignee dipinte per schermare un'immagine del Salvatore e ben nove drappi di tessuto da appendere «ante imagines»; nella medesima chiesa

⁵² Nel corso del XII secolo si era generata un'atmosfera di scetticismo sull'autenticità di molte reliquie, che aveva prodotto alcuni scritti polemici in materia. Di contro, aumentava progressivamente la richiesta da parte dei fedeli e dei pellegrini di un «contatto» con i *sacra*. Sul Concilio lateranense, *Constitutiones Concilii quarti* 1981; *Concilio lateranense IV* 2016.

⁵³ *Constitutiones Concilii quarti* 1981, pp. 101-103.

⁵⁴ GIOVANNI DI DARA 1970, p. 42. Cfr. BACCI 2013, pp. 35-37.

⁵⁵ GIORGIO DEGLI ARABI 1913, p. 17. Cfr. BACCI 2013, pp. 35-37.

⁵⁶ Dalla lettura delle fonti sembrerebbe emergere una velatura che lasciava libero il volto della Vergine: un racconto in prosa latina del secolo XI descrivendo l'icona dice che «[...] per reverenza è velata da un drappo di seta, né alcuno dei cittadini osa guardare il volto della Vergine divina, finché non giunga il venerdì», cfr. GRUMEL 1931, pp. 129-146; PENTCHEVA 2006, pp. 145-163. Secondo BACCI 1998, p. 140s., la cerimonia poteva vantare un'origine molto più antica, risalente al IX secolo.

⁵⁷ PENTCHEVA 2006, *passim*.

⁵⁸ Importanti riflessioni in BALLARDINI 2016, p. 429s.

Gregorio IV (827-844) «[...] fecit [...] vela [...] quae dependent ante imagines», mentre Sergio II (844-847) omaggia San Martino ai Monti con «copertoria super iconas de serico porfyro»⁵⁹. Recentemente Antonella Ballardini ha messo in evidenza come anche l'altare dell'oratorio di Giovanni VII in Vaticano fosse dotato di un dispositivo per lo svelamento, giacché i capitelli delle colonne vitinee reggevano un'asta con anelli per una tenda, che avrebbero dovuto coprire il mosaico della Vergine⁶⁰. A Roma le notizie di *vela* e rivestimenti per immagini sembrano risalire o, perlomeno, intensificarsi sullo scorcio dell'VIII, in concomitanza con l'inasprirsi della controversia iconoclasta e soprattutto della formalizzazione dell'identità ontologica tra immagine e prototipo deliberata dal secondo concilio di Nicea (787)⁶¹. L'assise, basandosi sull'intuizione del rimando per similitudine tra effigie e prototipo sistematizzato da Giovanni Damasceno, sancì che, se l'icona ha in comune con l'archetipo solo il nome e non l'essenza, esiste tuttavia tra i due un nesso misterioso ma reale. Nella sostanza il Niceno II, forte della distinzione tra idolo e icona, rigettò la funzione di simulacro per le immagini sacre, decretandone la natura simbolica. Tale essenza teologico-rivelativa delle icone – rivoluzionaria ma saldamente *in nuce* già dal VI secolo nel pensiero ecclesiale – offre un concreto contesto per l'attuazione della prassi del velare/svelare, in cui l'*imago* in quanto ierofanica poteva palesare il divino solo con accorte misure. Il riferimento immediato è all'immagine/ritratto imperiale, concepita come reale presenza del sovrano e utilizzata pertanto nelle celebrazioni, durante i sacrifici o nelle aule giudiziarie in mancanza della sua presenza fisica. Fu questa messinscena dell'assenza, assurta al rango di poetica, ad essere ripresa e adottata nella dottrina iconica. Ed è, infatti, nel simbolismo connesso alla raffigurazione dell'imperatore che troviamo tendaggi sollevati o scostati a qualificarne l'apparizione, come è stato ben sottolineato per il cosiddetto dittico di Ariadne e altri manufatti eburnei, ma come, per altro, doveva avvenire nel mosaico con il *palatium* di Teodorico a Sant'Apollinare Nuovo a Ravenna o ancora si vede nel «pannello imperiale» di Sant'Apollinare in Classe, sempre nella città romagnola. In quest'ultimo edificio il tendaggio aperto a mostrare l'epifania di un momento sacro nella scena dei tre sacrifici biblici diventa esemplificativo dell'ampio utilizzo nelle arti figurative dell'intero Medioevo di tale espediente, d'altronde impiegato anche nelle immagini di molti evangelisti nei codici miniati. Date queste riflessioni, il probabile acuirsi a Roma della prassi di *veiling/unveiling*

per le immagini sacre a partire dallo scorcio dell'VIII secolo rispecchia la piena maturazione della presa di posizione iconodula della Chiesa romana e, in particolare, del favore riservato alle delibere del Niceno II sul concetto dell'*imago* quale rivelazione del divino.

In conclusione, la riduzione della visibilità delle effigi mariane – che risponde nella sostanza a un generale processo antropologico sul ruolo del velare in diverse culture – decretava un diverso modo di guardare le immagini sacre, conferendo loro autenticità e autorevolezza; di fatto la limitazione imposta allo sguardo ne sanciva ulteriormente il passaggio da icona a reliquia. Tale pratica, d'altra parte, diveniva anche uno strumento eccezionale nelle mani della Chiesa e del clero, che, decidendo quando e come rendere visibile un'immagine, potenziavano così il proprio ruolo e la propria autorità. Di certo nel tardo Medioevo gli altari associati ai cibori per reliquia e per icona, collegati sovente ai Capitoli delle chiese o in seguito alle Confraternite che li gestivano, vanno inquadrati pure in un discorso di tipo socio-economico, legato alle offerte votive, in cui la pratica dello svelamento finiva per ricoprire un ruolo di primo piano. Essa infatti, sottolineando l'eccezionalità dell'icona e acuendone di conseguenza il prestigio e la devozione, favoriva senza dubbio il moltiplicarsi delle donazioni destinate a quell'altare.

3. Le icone medievali alla ribalta: nuove dimore e consolidate tradizioni

Nell'età moderna il cambiamento più drastico rispetto al passato medievale per le icone mariane di Roma riguardò principalmente la loro collocazione: da un tabernacolo posto in posizione collaterale all'interno dell'edificio, esse salgono infatti alla ribalta del presbiterio, sopra l'altare maggiore, divenendo di fatto il *focus* visivo e devozionale della basilica. Associare in via esclusiva questo passaggio alla cultura post-tridentina sarebbe tuttavia un errore, di certo in termini di riduzione del fenomeno, visto che già nel 1473 l'icona di Santa Maria del Popolo era stata posta sull'altare maggiore della chiesa romana, seguita poco dopo da quella di Sant'Agostino nel 1482. Anche l'analoga sistemazione dell'*Haghiosoritissa* dell'Aracoeli intorno al 1560-1565 rivela nella cronologia piuttosto precoce l'eredità di un portato evidentemente già esistente. Senza dubbio più di un elemento ha contribuito all'ideazione di questo nuovo

⁵⁹ *Liber Pontificalis* (1892) 1955, vol. 2, pp. 10, 76, 96.

⁶⁰ BALLARDINI 2011, p. 99.

⁶¹ Su questo aspetto particolare del concilio niceno, si veda *Vedere l'invisibile* 1999; FOGLIADINI 2015.

display delle immagini sacre, escludendo una spiegazione monocausale dei modelli e dei riferimenti ispirativi. Dal Quattrocento avanzato, infatti, i teorici e i trattatisti, come Leon Battista Alberti e Francesco di Giorgio Martini, segnavano il passo di un importante cambio estetico nella concezione dell'edificio chiesastico, pensato ora come uno spazio libero, puro e uniforme, in cui il presbiterio disponesse di una maggiore visibilità⁶². Una conseguenza e, di fatto, una prova della conversione dell'altare maggiore a *focus* non più solo liturgico ma anche visivo della chiesa si evince chiaramente dalla volontà, teorizzata ma pure messa in opera, di porvi in stretta connessione il tabernacolo del Santissimo Sacramento⁶³. Si trattò, certo, di una diffusione non vastissima ma comunque in crescita, documentata in diverse chiese che già dal pieno XV secolo si dotano di complessi scultorei per l'eucarestia a ridosso degli altari maggiori⁶⁴. È ancora Francesco di Giorgio a sintetizzare perfettamente questo cambiamento, quando invita a sistemare il sacro repositario «in mezzo o sopra dell'altare [...] in modo che quelli che entrano in nel tempio el corpo di Cristo in prima se representi»⁶⁵. Nella nuova chiesa ideale si auspica, quindi, una vista diretta sull'altare principale e sul tabernacolo eucaristico. Su tale significativo cambiamento di rotta nel modo di intendere l'edificio religioso ha di certo influito la progressiva liberazione della navata centrale, con lo spostamento del coro nell'abside, che, per quanto non innescata da ragioni legate alla visibilità del presbiterio, ha contribuito non poco al rinnovato ruolo di quest'ultimo⁶⁶. In parte non estraneo al nuovo allestimento delle immagini medievali può considerarsi anche il processo di standardizzazione dell'altare con retablo, che con modalità e fortuna diverse conobbe comunque un discreto successo⁶⁷. Individuato nel santuario con l'altare maggiore il nuovo *focus* visivo della chiesa, perché porvi al centro proprio le antiche icone mariane? A tale quesito risponde facilmente il rinnovato ruolo ricoperto da queste immagini tra tardo Medioevo e Rinascimento. Nel passaggio – che abbiamo poc'anzi delineato – da effigie semplicemente venerata a icona miracolosa e nel successivo proliferare a Roma di Madonne dipinte

dall'evangelista Luca si situano alcuni dei punti nodali del nostro discorso. Accanto a queste ragioni, non poca importanza riveste il legame che inizia pian piano a instaurarsi tra alcune immagini mariane e le comunità religiose che giungono a possedere gli edifici dove esse già dimoravano. Si tratta di un processo originato dalla storia della Madonna del *Monasterium Tempuli* o di San Sisto⁶⁸, diffusasi sin dall'XI-XII secolo: in base al racconto, l'icona, davanti al tentativo di trasferimento da parte di un papa di nome Sergio presso il Sancta Sanctorum, ritenuto luogo più consono al suo prestigio, avrebbe abbandonato nottetempo la cappella papale per tornare miracolosamente nella chiesa delle monache benedettine da cui proveniva⁶⁹. Il ricorso al *topos* del prodigioso spostamento, che esprime la preferenza a un luogo, è volto senza dubbio a definire la dignità, l'autonomia e il prestigio di un'istituzione (nel nostro caso la dimora delle benedettine), tanto che le più antiche copie dell'*Advocata* di San Sisto trovarono terreno fertile di diffusione proprio in vari monasteri dell'Urbe (Santa Maria in Aracoeli, Sant'Alessio all'Aventino, Santa Maria in Campo Marzio)⁷⁰. Questa funzione identitaria delle antiche immagini mariane collegate a Capitoli, a Confraternite e a cenobi (monastici e conventuali) è, senza dubbio, pure alla base della contesa attuata nella Roma del XIV e XV secolo su quali fossero le vere icone romane di paternità lucana e a chi spettasse il più generale ruolo di protettrice della città. Questa lotta – se così si può dire – tra le celebri effigi di Maria fu esplicitato dall'emergere di veri e propri trattati a difesa dell'autenticità e autorevolezza di una Madonna rispetto all'altra: Tolomeo da Lucca, dopo che l'Ordine domenicano era entrato in possesso dell'icona del *Monasterium Tempuli*, l'aveva resa addirittura protagonista della storica processione di Gregorio Magno contro la peste⁷¹; sulla stessa scia si erano posti l'agostiniano Iacopo Filippo Foresti per la Vergine di Santa Maria del Popolo, chiesa appartenente al suo Ordine, o l'anonimo autore del cosiddetto «chirografo», testo perduto di ambito francescano, per l'*imago* dell'Aracoeli⁷². Sommando gli elementi fin qui discussi relativamente alle variazioni in atto nella spazialità dell'edificio

⁶² LEON BATTISTA ALBERTI 1966, vol. 2, p. 629; FRANCESCO DI GIORGIO MARTINI 1967, vol. 1, p. 237. Vedi DE BLAAUW 2006, p. 38s.

⁶³ CAGLIOTI 2006, pp. 53-89; JOBST 2006, pp. 91-126.

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ FRANCESCO DI GIORGIO MARTINI 1967, vol. 1, p. 237.

⁶⁶ DE BLAAUW 2006, pp. 38-46. Che lo spostamento del coro e la volontà di enfatizzare la visibilità del presbiterio viaggino inizialmente su due binari separati lo testimonia il fatto che nei primi casi di cori spostati nell'abside permanevano nella chiesa tramezzi e recinzioni a chiudere il presbiterio: cfr. COOPER 2001, pp. 40-50.

⁶⁷ DE BLAAUW 1996, pp. 83-110.

⁶⁸ L'immagine trae quest'ultima denominazione dal fatto che, secondo la tradizione, venne portata da san Domenico nel monastero di San Sisto sull'Appia, nel momento in cui vi stava trasferendo tutte le comunità femminili dei complessi monastici romani, comprese quelle del *Monasterium Tempuli*. Cfr. *La chiesa e il monastero* 1992, capp. 3 e 4.

⁶⁹ WOLF 1990, pp. 318-320.

⁷⁰ BELTING 1990, pp. 353-355; BACCI 1998, pp. 255-257.

⁷¹ TOLOMEO DA LUCCA 1727, coll. 911-912.

⁷² IACOPO FORESTI 1492, fol. 106r. I passi del «chirografo» sono riportati in WOLF 1990, pp. 230-235.

chiesastico, ritengo che le antiche icone mariane, divenute oramai simbolo identitario delle comunità di appartenenza, fossero le più idonee a divenire, insieme all'altare, il *focus* visivo e devozionale della chiesa. Non è un caso, infatti, che le prime attestazioni di questa nuova sistemazione si riscontrino proprio in edifici legati ai nuovi Ordini – Agostiniani e Francescani – propensi a seguire la tradizione del retrocoro, sviluppatasi nel Trecento in ambito mendicante, e fortemente legati nell'Urbe a un'immagine mariana. Santa Maria del Popolo e Sant'Agostino, i primi edifici in cui nel 1473 e nel 1482 si trova impaginato il nuovo allestimento, appaiono in tal senso paradigmatici: tra il transetto e l'abside viene creata una profonda tribuna, dove si colloca il coro per i frati, l'altare viene posto quasi sotto la cupola, sormontato da un'ancona marmorea racchiudente l'icona, e la navata centrale si presenta come uno spazio libero e aperto per una visione diretta sulla mensa sacra e sull'immagine mariana, simbolo della comunità⁷³. Di fatto anche i lavori di poco successivi alla metà del Cinquecento in Santa Maria in Aracoeli, sebbene già «in odore» di Concilio tridentino, sono da porre certamente sulla scia di quelli attuati nelle due chiese agostiniane, con la liberazione della navata dagli arredi medievali, la creazione di un retrocoro per i frati e l'installazione di una sorta di altare-retablo a dividere gli spazi; ancora una volta un'icona storica – l'*Advocata* della chiesa capitolina oramai fortemente legata al ramo romano dell'Ordine francescano – viene posta sulla mensa sacra quale immagine chiave dell'edificio, scalzando in questo caso dalla prestigiosa collocazione addirittura la Madonna di Foligno di Raffaello⁷⁴. Va da sé come sui successivi interventi romani connotati dall'analoga sistemazione di un'antica effigie di Maria – la Vallicella, Santa Maria in Via Lata, Santi Cosma e Damiano, Santissimo Nome di Maria, riallestimento di Santa Maria del Popolo – abbiano pesato anche le direttive tridentine in tema di immagini sacre⁷⁵, agendo però su un terreno già fertile almeno dal secolo precedente e determinando semmai un intensificarsi del fenomeno. Infatti, le icone mariane nel loro ruolo attuale, al pari delle immagini sacre in genere e delle storie dei santi, perseguono nella cultura post-tridentina lo scopo fondante di stimolare la devozione e la compassione del fedele, all'interno di un nuovo modo di concepire il coinvolgimento spi-

rituale segnato ampiamente dalla percezione visiva⁷⁶. Tale discorso trova poi un ulteriore fondamento nella disputa sulla liceità delle immagini che riprese a vivere in Occidente nel Cinquecento, quando si presentò sul palcoscenico della storia cristiana europea nella veste di polemica sull'idolatria, caldeggiata dai protagonisti della Riforma protestante. Nella polemica e nello scambio di accuse, caratterizzate da toni volti a catturare il favore del pubblico, i maggiori promotori della Riforma avevano bollato come apice delle eresie la concezione ortodossa sulle immagini sacre, verso le quali era scaturito secondo loro un atteggiamento idolatra favorito dalla sede papale⁷⁷. Ai nuovi iconoclasti – Andrea Carlostadio, Huldrych Zwingli, Giovanni Calvino – la Chiesa cattolica aveva dovuto rispondere, prima con le scarse delibere conciliari e poi tramite le opere dei trattatisti, ribadendo la legittimità del culto delle immagini sacre e, soprattutto, il nesso ontologico tra queste e gli archetipi⁷⁸. Alla luce di ciò acquista un senso ancor più compiuto lo spostamento delle antiche icone nella posizione centrale dell'edificio chiesastico. L'*imago* che si vuole esaltare, infatti, incarna l'identità storica dell'edificio e rappresenta il nesso tra passato e presente, la rievocazione delle origini cristiane finalizzata alla definizione della nuova attualità della Chiesa. Di fatto, per le icone mariane di Roma, il cambio di collocazione rispetto al passato ha intensificato quella variazione di *status*, già attuata con la sistemazione nei cibori tardo-medievali: da oggetti mobili, partecipi di una liturgia attiva (si pensi solo alle processioni), esse, trasformate in una sorta di reliquia, erano divenute simboli statici e, con l'età moderna, anche vessilli di un lontano passato.

Tuttavia, è interessante evidenziare come in questo passaggio, che ci allontana in parte dalla funzione ricoperta da alcune icone nel Medioevo, rimangano radicate delle tradizioni e delle forme di fruizione dell'immagine stessa, seppur rivisitate e rinnovate. Mi riferisco, in particolare, alla non visibilità della sacra effigie, irrinunciabile, come abbiamo visto, nel rituale medievale. Leggendo con attenzione le fonti testuali romane dal tardo XVI al XVIII secolo, la pratica di velare e svelare un dipinto sacro in specifiche occasioni liturgiche, acuendone tramite un siffatto approccio teatrale l'*appeal* sacro, non era mai stata abbandonata e, anzi, era stata ampiamente ereditata dalla cultura tridentina e post-triden-

⁷³ Su Santa Maria del Popolo: in generale *Santa Maria del Popolo* 2009; per l'ancona PÖPPER 2000, pp. 251-278. Su Sant'Agostino: in generale SAMPERI 1999; per la sistemazione dell'altare, DE BLAAUW 1996, pp. 83-110. Recentemente Claudia Bolgia, nel corso del convegno *La linea d'ombra. Roma 1378-1417* (Roma, 12-13 febbraio 2018), ha ipotizzato che l'icona potesse essere già sull'altare maggiore intorno al 1400, se non prima.

⁷⁴ NOREEN 2008, pp. 99-128.

⁷⁵ La questione viene discussa nella XXV e ultima sessione dell'assise, cfr. *Decrees of the Ecumenical Councils* 1990, p. 775 s.

⁷⁶ Si vedano i vari saggi in *Arte e persuasione* 2014; TENACE 2016, pp. 35-50. In generale, sul tema appaiono molto stimolanti le riflessioni in KRÜGER 2001. Si veda pure HECHT 2014, pp. 121-138.

⁷⁷ EIRE 1968; FOGLIADINI 2013, pp. 64-70.

tina⁷⁹. Nel 1571 il Capitolo di Santa Maria in Via Lata stabilisce di «tenere l'immagine della Vergine scoperta solo nelle festività e nei giorni solenni»⁸⁰. Anche l'allestimento approntato per l'icona dell'Aracoeli prevedeva che il dipinto non fosse regolarmente esposto alla comunità dei fedeli: Andrea Vittorelli nel 1616 ci testimonia che «su una delle porticelle che la cuoprono [ovviamente l'icona] è dipinto san Gregorio e l'Angelo; [...] nell'altra la Sibilla che ad Ottaviano dimostra la B. Vergine». Si tratta degli sportelli trecenteschi reimpiegati nell'allestimento controriformato di cui ci parla anche padre Casimiro nelle *Memorie storiche* del 1736 per documentarci nuovamente come la Madonna *Advocata* non fosse visibile «[...] uno degli sportelli dai quali nascondesi alla pubblica vista la venerabile immagine». Più preciso ancora Giovanni Marangoni nel 1747, quando dice «nella vigilia della festa dell'Assunta [...] si scuopre l'immagine della Beata Vergine che serbasi in quella chiesa»⁸¹. Vale la pena sottolineare come alla vista dei fedeli e degli spettatori rimanesse comunque un'opera antica, cioè gli sportelli trecenteschi, che con i loro rilievi, dedicati all'episodio dell'intervento salvifico della Vergine durante la peste dell'epoca di Gregorio Magno, testimoniavano costantemente la presenza e la protezione della Madonna sulla comunità. Un caso straordinario, per qualità e per evidenza, è l'allestimento progettato da Rubens per l'icona della Vallicella⁸². Nel 1574, quando Gregorio XIII affida la chiesa a san Filippo Neri, si conservava in sacrestia una venerata immagine trecentesca della Vergine, ritenuta miracolosa. Dopo aver promosso i lavori di ristrutturazione dell'edificio, nel 1606 la Congregazione delibera, similmente all'Aracoeli, di trasferire il dipinto sull'altare maggiore. A Rubens si affida la realizzazione di un quadro raffigurante l'*imago* mariana destinato a coprire l'antico affresco (al posto dei consueti veli) ma sollevabile tramite un meccanismo a corde per renderlo visibile in specifici momenti liturgici. Siamo di

fronte a una particolare fruizione delle immagini mariane in cui la teatralità barocca trova terreno fertile nella tradizione medievale della non visibilità dell'icona. Non solo: il fenomeno dello svelamento risponde ora anche alle esigenze espresse dalla retorica post-tridentina, in cui l'attesa della visione della sacra effigie e la messinscena della sua rivelazione coinvolgono di nuovo emotivamente il fedele, visto che il senso profondo delle immagini si situa, come ebbe a dire Gabriele Paleotti, nel «muovere i cuori de' riguardanti alla divozione e culto di Dio»⁸³.

Gli adeguamenti liturgici, devozionali ed estetici susseguiti nel tempo hanno portato all'abbandono di tutta una serie di rituali e oggi le icone mariane di Roma sono giunte a noi negli scenografici allestimenti dell'età rinascimentale e barocca, che le hanno collocate spesso e volentieri al centro dei santuari delle chiese, diversamente dall'uso medievale. Tali modifiche, poi, hanno portato sempre con sé una determinata fruizione dell'icona, diretta e costante, che ha, però, di fatto totalmente alterato la fruizione e la ricezione delle immagini mariane proprie invece della cultura medievale e barocca. Ci riferiamo naturalmente alle disposizioni previste dal Concilio Vaticano II⁸⁴. L'obbligo della celebrazione *versus populum*, il *focus* visivo e rituale istituito sull'asse altare-leggio-cattedra e, soprattutto, l'enfasi posta sul rito eucaristico ha generato una sorta di estetica aniconica all'interno degli edifici religiosi, in cui ogni devozione che distraesse dalla liturgia deve essere abolita e dove le immagini vengono relegate in una sorta di periferia cultuale, votiva e a volte visiva⁸⁵. Tuttavia, il rispetto espresso e raccomandato dal *Sacrosanctum concilium* ha di certo permesso che le icone medievali rimanessero nelle loro collocazioni oramai storicizzate nel cuore del presbiterio⁸⁶ ma la nuova centralità liturgica dell'Eucarestia le ha rese di fatto dei silenziosi e immobili palladi del passato, *survivors* di un tempo cultuale, sociale ed estetico che non esiste più.

⁷⁸ Vedi nota precedente.

⁷⁹ BELTING 1994. Su questo aspetto anche GEBHARDT 2018, pp. 147-164.

⁸⁰ Dalle fonti non riusciamo ad evincere se a questa data l'icona fosse venerata già sull'altare maggiore o nella chiesa inferiore: cfr. PARDI 2006, *passim*; SGHERRI 2006b, pp. 267-269; PIERDOMINICI 2010, *passim*.

⁸¹ Le fonti sono riportate in NOREEN 2008, pp. 99-128.

⁸² COSTAMAGNA 1995, pp. 150-173; ZUR MÜHLEN 1996, pp. 245-272.

⁸³ PALEOTTI 1582, fol. 75v. Sul coinvolgimento emotivo del fedele (o spettatore) attraverso le immagini, si veda FREEDBERG 1989; GELL 1998; vari saggi in *Imágenes en acción* 2013.

⁸⁴ *Conciliorum Oecumenicorum Decreta* 1973.

⁸⁵ *Ibid.*; FRANCIS 2013, pp. 193-205; GRENECHE 2013, pp. 215-247.

⁸⁶ *Conciliorum Oecumenicorum Decreta* 1973; GERHARDS 2013, pp. 137-155.

Abbreviazioni

ASV Archivio Segreto Vaticano

Bibliografia

- L'adeguamento liturgico* 2013 *L'adeguamento liturgico. Identità e trasformazione delle chiese* (atti del convegno Bose 2012), a cura di Goffredo Boselli, Magnano (BI) 2013.
- ANDALORO 2000 Maria Andaloro, «Dal ritratto all'icona», in *Arte e iconografia a Roma* 2000, pp. 31-67.
- ANDALORO 2002 Maria Andaloro, «Le icone a Roma in età preiconoclasta», in *Roma fra Oriente e Occidente* (atti del convegno Spoleto 2001), Spoleto 2002, pp. 719-753.
- ANGELELLI 2009 Walter Angelelli, «La Madonna del Popolo», in *Santa Maria del Popolo* 2009, vol. I, pp. 207-215.
- ANTELLINI 2012 Simona Antellini, «Madonna con Bambino detta «Madonna di San Luca» alias «Madonna del Popolo»» (cat. I.10), in *Tavole miracolose* 2012, pp. 58-60.
- Arte e iconografia a Roma* 2000 *Arte e iconografia a Roma da Costantino a Cola di Rienzo*, a cura di Maria Andaloro e Serena Romano, Milano 2000.
- Arte e persuasione* 2014 *Arte e persuasione. La strategia delle immagini dopo il Concilio di Trento* (catalogo della mostra Trento), a cura di Domizio Cattoi e Domenico Primerano, Trento 2014.
- BACCI 1998 Michele Bacci, *Il pennello dell'Evangelista. Storia delle immagini sacre attribuite a san Luca*, Pisa 1998.
- BACCI 2013 Michele Bacci, «Spazi di culto medievali e loro trasformazioni», in *L'adeguamento liturgico* 2013, pp. 31-59.
- BALLARDINI 2011 Antonella Ballardini, «Un oratorio per la «Theotokos»: Giovanni VII (705-707) committente a San Pietro», in *Medioevo: i committenti* (atti del convegno Parma 2010), a cura di Arturo Carlo Quintavalle, Milano 2011, pp. 94-116.
- BALLARDINI 2016 Antonella Ballardini, ««Stat Roma pristina nomine». Nota sulla terminologia storico-artistica nel «Liber Pontificalis»», in *La committenza artistica dei papi a Roma nel Medioevo*, a cura di Mario D'Onofrio, Roma 2016, pp. 381-439.
- BARONE 2004 Giulia Barone, «Immagini miracolose a Roma alla fine del Medio Evo», in *The Miraculous Image in the Late Middle Ages and Renaissance* (atti del convegno Roma 2003), a cura di Erik Thunø e Gerhard Wolf, Roma 2004, pp. 123-133
- (Analecta Romana Instituti Danici Supplementum 35).
- BAUER 1999 Franz Alto Bauer, «La frammentazione liturgica nella chiesa romana del primo Medioevo», *Rivista di archeologia cristiana*, 75 (1999), pp. 385-446.
- BELTING 1989 Hans Belting, «Icons and Roman Society in the Twelfth Century», in *Italian Church Decoration of the Middle Ages and Early Renaissance. Functions, Forms and Regional Traditions*, a cura di William Tronzo, Bologna 1989, pp. 27-41.
- BELTING 1990 Hans Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, Monaco di Baviera 1990.
- BELTING 1994 Hans Belting, *Likeness and Presence. A History of the Image Before the Era of Art*, Chicago 1994.
- BENTIVOGLIO/VALTIERI 1976 Enzo Bentivoglio e Simonetta Valtieri, *Santa Maria del Popolo*, Roma 1976.
- BLOCH 1998 Marc Bloch, *Apologia della storia, o mestiere di storico*, Torino 1998.
- BOLGIA 2005 Claudia Bolgia, «The Felici Icon Tabernacle (1372) at S. Maria in Aracoeli Reconstructed: Lay Patronage, Sculpture and Marian Devotion in Trecento Rome», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 68 (2005), pp. 27-72.
- BOLGIA 2008 Claudia Bolgia, «Celestine III's Relic Policy and Artistic Patronage in Rome», in *Pope Celestine III (1191-1198): Diplomat and Pastor*, a cura di John Doran e Damian Smith, Ashgate 2008, pp. 237-270.
- BOLGIA 2013 Claudia Bolgia, «Icons «in the Air»: New Settings for the Sacred in Medieval Rome», in *Architecture and Pilgrimage, 1000-1500*, a cura di Paul Davies, Deborah Howard e Wendy Pullan, Farnham 2013, pp. 113-142.
- BRENK 2010 Beat Brenk, *The Apse, the Image and the Icon*, Wiesbaden 2010.
- BUYTAERT 1955 Eligius M. Buytaert, *Saint John Damascene. De fide orthodoxa. Versions of Burgundio and Cerbanus*, New York et al. 1955.
- CAGLIOTI 2006 Francesco Caglioti, «Altari eucaristici scolpiti del primo Rinascimento: qualche caso maggiore», in *Lo spazio e il culto* 2006, pp. 53-89.

- CAPGRAVE 1995 John Capgrave, *Ye Solace of Pilgrimes. Una guida di Roma per i pellegrini del Quattrocento*, a cura di Daniela Giosuè, Roma 1995.
- CAVALLARO 1999 Anna Cavallaro, «Il rinnovato culto delle icone nella Roma del Quattrocento», in *L'arte di Bisanzio e l'Italia al tempo dei Paleologi 1261-1453*, a cura di Antonio Iacobini e Mauro della Valle, Roma 1999, pp. 285-299.
- La chiesa e il monastero 1992 *La chiesa e il monastero di San Sisto all'Appia*, a cura di Raimondo Spiazzi O.P., Roma 1992.
- CLAUSSEN 1999 Peter Cornelius Claussen, «Il tipo romano del ciborio con reliquie: questioni aperte sulla genesi e la funzione», in *Arredi di culto e disposizioni liturgiche a Roma da Costantino a Sisto IV* (atti del convegno Roma 1999), a cura di Sible de Blaauw, Assen 2001, pp. 229-250 (Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome. Historical Studies, 59, 2000).
- Concilio lateranense IV 2016 *Il Concilio Lateranense IV a 800 anni dalla sua celebrazione. Una rilettura teologica*, a cura di Nicola Ciola, Antonio Sabetta e Pierluigi Sguazzardo, Città del Vaticano 2016.
- Conciliorum Oecumenicorum Decreta 1973 *Conciliorum Oecumenicorum Decreta*, a cura di Giuseppe Alberigo, Bologna 1973.
- Constitutiones Concilii quarti 1981 *Constitutiones Concilii quarti Lateranensis una cum Commentariis glossatorum*, a cura di Antonio Garcia y Garcia, Città del Vaticano 1981.
- COOPER 2001 Donal Cooper, «Franciscan Choir Enclosures and the Function of Double-Sided Altarpieces in Pre-Tridentine Umbria», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 64 (2001), pp. 1-54.
- COSTAMAGNA 1995 Alba Costamagna, ««La più bella et superba occasione di tutta Roma...»: Rubens per l'altar maggiore di S. Maria in Vallicella», in *La regola e la fama. San Filippo Neri e l'arte* (catalogo della mostra Roma), a cura di Claudio Strinati, Milano 1995, pp. 150-173.
- DE ANGELIS 1621 Paolo De Angelis, *Basilicae S. Mariae Maioris de Urbe a Liberio Papa I. usque ad Paulum V. Pont. Max. Descriptio et Delineatio*, Roma 1621.
- DE BLAAUW 1994a Sible de Blaauw, «Das Pantheon als christlicher Tempel», in *Bild und Formensprache der spätantiken Kunst. Hugo Brandenburg zum 65. Geburtstag*, Boreas, 17 (1994), pp. 13-26.
- DE BLAAUW 1994b Sible de Blaauw, «Cultus et decor». *Liturgia e architettura nella Roma tardoantica e medievale*. Basilica Salvatoris, Sanctae Mariae, Sancti Petri, 2 voll., Città del Vaticano 1994.
- DE BLAAUW 1996 Sible de Blaauw, «Das Hochaltarretabel in Rom bis zum frühen 16. Jahrhundert: Das Altarbild als Kategorie der liturgischen Anlage», *Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome*, 55 (1996), pp. 83-110.
- DE BLAAUW 2006 Sible de Blaauw, «Innovazioni nello spazio di culto fra basso Medioevo e Cinquecento: la perdita dell'orientamento liturgico e la liberazione della navata», in *Lo spazio e il culto 2006*, pp. 25-51.
- Decrees of the Ecumenical Councils 1990 *Decrees of the Ecumenical Councils* vol. 2, Trent to Vatican II, Londra et al. 1990.
- Descrizione de le Chiese (1554) 2000 *Descrizione de le Chiese, Stationi, Indulgenze & Reliquie de Corpi Sancti, che sonno in la Città de Roma. Brevemente raccolta da M. Andrea Palladio & novamente posta in Luce (1554)*, a cura di Lionello Puppi, Vicenza 2000.
- De vera effigie Mariae 1988 *De vera effigie Mariae. Antiche icone romane* (catalogo della mostra Roma), a cura di Pietro Amato, Roma 1988.
- DOTZER 2000 Karin Dotzer, «Die Rekonstruktion der Marientafel aus Santa Maria Antiqua und ihre Aufstellung im Kirchenraum», *Mitteilungen zur Spätantiken Archäologie und Byzantinischen Kunstgeschichte*, 2 (2000), pp. 53-78.
- EIRE 1968 Carlos M.N. Eire, *War against the Idols. The Reformation of Worship from Erasmus to Calvin*, Cambridge 1968.
- FOGLIADINI 2013 Emanuela Fogliadini, *Il concilio di Hieria e la formalizzazione dell'iconoclasmo*, Milano 2013.
- FOGLIADINI 2015 Emanuela Fogliadini, *L'invenzione dell'immagine sacra. La legittimazione ecclesiale dell'icona al secondo concilio di Nicea*, Milano 2015.
- FRA MARIANO DA FIRENZE (1517) 1931 Fra Mariano da Firenze, *Itinerarium Urbis Romae*, a cura di Enrico Bulletti, Roma (1517) 1931.
- FRANCESCO DI GIORGIO MARTINI 1967 Francesco di Giorgio Martini, *Trattati di architettura, ingegneria e arte militare*, a cura di Corrado Maltese, trascrizioni di Livia Degrassi Maltese, Milano 1967.
- FRANCIS 2013 Mark R. Francis, «Le devozioni all'interno dello spazio liturgico», in *L'adeguamento liturgico 2013*, pp. 193-205.
- FREEDBERG 1989 David Freedberg, *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago 1989.
- GARDNER 1970 Julian Gardner, «The Capocci Tabernacle in S. Maria Maggiore», *Papers of the British School at Rome*, 38 (1970), pp. 220-230.
- GEBHARDT 2018 Johannes Gebhardt, «The Crucifix in the Santuario SS. Crocifisso alla Collegiata in Monreale: The Unveiling of a Cult Image in Post-Tridentine Sicily», in *Rethinking 2018*, pp. 147-164.

- GELL 1998 Alfred Gell, *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Oxford 1998.
La gerarchia cardinalizia 1703 *La gerarchia cardinalizia di Carlo Bartolomeo Piazza Della Congregazione degli Oblati di Milano*, Roma 1703.
- GERHARDS 2013 Albert Gerhards, «Lo spazio plasma la liturgia: adattare la liturgia al luogo», in *L'adeguamento liturgico* 2013, pp. 137-155.
- GIANANDREA 2009 Manuela Gianandrea, «Le lastre gotiche nel chiostro dell'ex convento dei Santi Bonifacio e Alessio all'Aventino. Un'ipotesi per il perduto ciborio dell'immagine mariana e una riflessione sui cibori per icona nel tardo medioevo romano», *Studi Romani*, 57, 1-4 (2009), pp. 164-181.
- GIANANDREA/SCIROCCO 2018 Manuela Gianandrea e Elisabetta Scirocco, *Sistema liturgico, memoria del passato, sintesi retorica. Funzionalizzazioni dell'arredo ecclesiastico medievale dalla Controriforma al post Vaticano II*, in *Re-thinking* 2018, pp. 407-451.
- GIORGIO DEGLI ARABI 1913 Giorgio degli Arabi, «Esposizione dei misteri», in *Two commentaries on the Jacobite Liturgy by George Bishop of the Arab Tribes and Moses bār Kēphā: Together with the Syriac Anaphora of St. James and a Document Entitled The Book of Life*, a cura di Richard Hugh Connolly e Humphrey William Codrington, Londra *et al.* 1913.
- GIOVANNI DI DARA 1970 Giovanni di Dara, «Sull'offerta eucaristica», in *Le «De Oblatione» de Jean de Dara*, a cura di Jean Sader, Louvain 1970.
- GRENESCHE 2013 Juan Miguel Ferrer Grenesche, «L'adeguamento delle chiese secondo la riforma liturgica del Vaticano II: principi, orientamenti e criteri», in *L'adeguamento liturgico* 2013, pp. 215-247.
- GRUMEL 1931 Venance Grumel, «Le «miracle habituel» de Notre-Dame des Blachernes à Constantinople», *Échos d'Orient*, 30 (1931), pp. 129-146.
- Guillelmi Duranti* 1998 *Guillelmi Duranti Rationale divinorum officiorum*, Turnholti 1998 (Corpus Christianorum. Continuatio Mediaevalis, 140A).
- HAGER 1962 Hellmut Hager, *Die Anfänge des italienischen Altarbildes. Untersuchungen zur Entstehungsgeschichte des toskanischen Hochaltarretabels*, Monaco di Baviera 1962.
- HECHT 2014 Christian Hecht, «Bilder und Bildersturm. Die Sakralkunst nach dem Trienter und dem Zweiten Vatikanischen Konzil», in *Operation am lebenden Objekt. Roms Liturgiereformen von Trient bis zum Vaticanum II*, a cura di Stefan Heid, Berlino 2014, pp. 121-138.
- IACOPO FORESTI 1492 Iacopo Foresti, *Supplementum Chronicarum*, Venezia 1492.
- Imágenes en acción* 2013 *Imágenes en acción. Actos y actuaciones de las imágenes en la Edad Media*, a cura di G. Boto Varela, Aguilar de Campo 2013.
- JOBST 2006 Christoph Jobst, «Liturgia e culto dell'eucarestia nel programma spaziale della chiesa. I tabernacoli eucaristici e la trasformazione dei presbiteri negli scritti ecclesiastici dell'epoca intorno al Concilio di Trento», in *Lo spazio e il culto* 2006, pp. 91-126.
- KRÜGER 2001 Klaus Krüger, *Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien*, Monaco di Baviera 2001.
- Legenda Aurea* 2002 *Legenda Aurea di Iacopo da Varazze*, a cura di Giovanni Paolo Maggioni, Varazze 2002.
- LEON BATTISTA ALBERTI 1966 Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria*, 2 voll., a cura di Giovanni Orlandi e Paolo Portoghesi, Firenze 1966.
- Liber epilogorum* 2001 *Liber epilogorum in gesta sanctorum*, a cura di Emore Paoli, Firenze 2001.
- Liber Pontificalis* (1892) 1955 *Le Liber Pontificalis. Texte, introduction et commentaire par L. Duchesne*, Parigi (1892) 1955.
- LUCHERINI 2014 Vinni Lucherini, «L'immagine del Salvatore nel «Sancta Sanctorum» a Roma e il concetto di «Uronica»», in *Il potere dell'arte nel Medioevo. Studi in onore di Mario D'Onofrio*, a cura di Manuela Gianandrea, Francesco Gangemi e Carlo Costantini, Roma 2014, pp. 107-118.
- MARCOTTI 1881 Giuseppe Marcotti, «Il Giubileo dell'anno 1450 secondo una relazione di Giovanni Rucellai», *Archivio della Società Romana di Storia Patria*, 4 (1881), pp. 563-580.
- Memorie storiche* 1736 *Memorie storiche della Chiesa e Convento di S. Maria in Aracoeli di Roma, raccolte da P. F. Casimiro Romano*, Roma 1736.
- MONTANARI 2013 Tomaso Montanari, «Distruiggere, conservare, trasformare: una prospettiva sull'adeguamento dello spazio liturgico nell'età moderna», in *L'adeguamento liturgico* 2013, pp. 61-83.
- NOREEN 2006 Kirstin Noreen, «Revealing the Sacred: the Icon of Christ in the Sancta Sanctorum, Rome», in *Word & Image*, 22, 3 (2006), pp. 228-247.
- NOREEN 2008 Kirstin Noreen, «The High Altar of Santa Maria in Aracoeli. Recontextualizing a Medieval Icon in Post-Tridentine Rome», *Memoirs of the American Academy in Rome*, 53 (2008), pp. 99-128.
- PACE 1999 Valentino Pace, «Immagini sacre nei programmi figurativi della Roma altomedievale (V-IX secolo): livelli di percezione e di fruizione», *Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome*, 69 (1999), pp. 41-59.

- PACE 2004 Valentino Pace, «Da Costantino a Foca: osservazioni marginali su temi centrali dell'arte a Roma fra Tarda Antichità e Primo Medioevo», in *Società e cultura in età tardoantica* (atti del convegno Udine 2003), a cura di Arnaldo Marcone, Grassano (FI) 2004, pp. 210-228.
- PACE 2015 Valentino Pace, «Alla ricerca di un'identità. Affreschi, mosaici, tavole dipinte e libri a Roma fra VI e IX secolo», in *Roma e il suo territorio nel Medioevo*, a cura di Cristina Carbonetti, Santo Lucà e Maddalena Signorini, Spoleto 2015, pp. 471-498.
- PALEOTTI 1582 Gabriele Paleotti, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, Bologna 1582.
- PARDI 2006 Roberta Pardi, *La Diaconia di Santa Maria in Via Lata*, Roma 2006.
- PARLATO 2000 Enrico Parlato, «Le icone in processione», in *Arte e iconografia a Roma* 2000, pp. 69-92.
- PENTCHEVA 2006 Bissera V. Pentcheva, *Icons and Power. The Mother of God in Byzantium*, University Park 2006.
- PESCI 1941 Benedetto Pesci, «Il problema cronologico della Madonna dell'Aracoeli alla luce delle fonti», *Rivista di Archeologia Cristiana*, 18 (1941), pp. 51-64.
- PIERDOMINICI 2010 Maria Costanza Pierdominici, *La Chiesa di Santa Maria in via Lata. Note di storia e di restauro*, Roma 2010.
- PIVA 2006 Paolo Piva, «Lo spazio liturgico. Architettura, arredo, iconografia (secoli IV-XII)», in *L'arte medievale nel contesto (300-1300): funzioni, iconografia, tecniche*, a cura di Paolo Piva, Milano 2006, pp. 141-180.
- PÖPPER 2000 Thomas Pöpper, «Andrea Bregnos Hochaltarädikulen in Santa Maria del Popolo (Rom) und Santa Maria della Quercia (bei Viterbo)», *Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome*, 59 (2000), pp. 251-278.
- Re-thinking 2018 *Re-thinking, Re-making, Re-living Christian Origins* (atti del convegno Olomouc 2016), a cura di Ivan Foletti *et al.*, Roma 2018.
- ROMANO 2002 Serena Romano, «L'icône acheiropoiete du Latran. Fonction d'une image absente», in *Art, cérémonial et liturgie au Moyen Age* (atti del convegno Losanna 2000), a cura di Nicolas Bock e Peter Kurmann, Roma 2002, pp. 301-319.
- ROMANO 2006 Serena Romano, *Riforma e Tradizione 1050-1198* (La pittura medievale a Roma. Corpus, 4), Milano 2006.
- SAMPERI 1999 Renata Samperi, *L'architettura di Sant'Agostino a Roma (1296-1483): una chiesa mendicante tra Medioevo e Rinascimento*, Roma 1999.
- Santa Maria del Popolo 2009 *Santa Maria del Popolo: storia e restauri*, a cura di Ilaria Miarelli Mariani e Maria Richiello, 2 voll., Roma 2009.
- SGHERRI 2006a Daniela Sgherri, «La Madonna Advocata di Santa Maria in Aracoeli», in ROMANO 2006, pp. 110-113.
- SGHERRI 2006b Daniela Sgherri, «La Madonna Advocata in Santa Maria in Via Lata», in ROMANO 2006, pp. 267-269.
- Lo spazio e il culto 2006 *Lo spazio e il culto. Relazioni tra edificio ecclesiale e uso liturgico dal XV al XVI secolo*, a cura di Jörg Stabenow, Venezia 2006.
- Tavole miracolose 2012 *Tavole miracolose. Le icone medioevali di Roma e del Lazio del Fondo Edifici di Culto* (catalogo della mostra Roma), a cura di Giorgio Leone, Roma 2012.
- TEMPESTA 2012 Claudia Tempesta, «Madonna Avvocata detta «Madonna d'Ara Coeli» alias «Madonna Avvocata» (cat. I.3), in *Tavole miracolose* 2012, pp. 46-48.
- TENACE 2016 Michelina Tenace, «All'origine del Decreto sulle immagini di Trento, il Concilio Nicea II», in *Immagini e arte sacra nel Concilio di Trento. «Per istruire, ricordare, meditare e trarne frutti»*, a cura di Lydia Salviucci Insolera, Roma 2016, pp. 35-50.
- TOLOMEO DA LUCCA 1727 Tolomeo da Lucca, *Historia Ecclesiastica*, in *Rerum Italicarum Scriptores*, XI, a cura di Ludovico Antonio Muratori, Mediolani 1727, coll. 743-1242.
- Trattato Nuovo 1610 *Trattato Nuovo delle cose meravigliose dell'Alma Città di Roma, ornato de molte figure, nel quale si discorre de 300 e più chiese composto da F. Pietro Martire Felini da Cremona*, Roma 1610.
- Vedere l'invisibile 1999 *Vedere l'invisibile. Nicea e lo statuto dell'Immagine*, a cura di Luigi Russo, Palermo 1999.
- WOLF 1990 Gerhard Wolf, «Salus populi Romani». *Die Geschichte römischer Kultbilder im Mittelalter*, Weinheim 1990.
- WOLF 1991 Gerhard Wolf, «Porta Regina, Cappella Ferreri und die «Imagines supra portam». Ein Ort und seine Bilder in Santa Maria Maggiore zu Rom», *Arte Medievale*, 5, 1 (1991), pp. 117-153.
- WOLF 1993 Gerhard Wolf, «La Veronica e la tradizione romana di icone», in *Il ritratto e la memoria. Materiali*, a cura di Augusto Gentili, Philippe Morel e Claudia Cieri Via, Roma 1993, pp. 9-35.
- ZUCCARI 2014 Alessandro Zuccari, «Dalla «Theotokos» alla «Sponsa Christi». Il portale laterale di Santa Maria in Trastevere e l'icona della Clemenza», in *Il potere dell'arte nel Medioevo. Studi in onore di Mario D'Onofrio*, a cura di Manuela Gianandrea, Francesco Gangemi e Carlo Costantini, Roma 2014, pp. 131-151.
- ZUR MÜHLEN 1996 Ilse von zur Mühlen, «S. Maria in Vallicella. Zur Geschichte des Hauptaltars», *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, 31 (1996), pp. 245-272.