

# TAVOLE MIRACOLOSE

*Le Icone medioevali di Roma e del Lazio del Fondo Edifici di Culto*



«L'ERMA» di BRETSCHNEIDER





MINISTERO DELL'INTERNO  
Dipartimento per le Libertà Civili  
e l'Immigrazione



MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI  
Soprintendenza Speciale per il Patrimonio  
Storico, Artistico ed Etnoantropologico  
e per il Polo Museale della Città di Roma

# TAVOLE MIRACOLOSE

LE ICONE MEDIOEVALI DI ROMA E DEL LAZIO  
DEL FONDO EDIFICI DI CULTO



«L'ERMA» di BRETSCHNEIDER

Sotto l'Alto Patronato del  
Presidente della Repubblica Italiana  
Giorgio Napolitano

Tavole miracolose  
Icone medioevali di Roma e del Lazio del Fondo Edifici di Culto

Roma, Palazzo di Venezia, Sala Regia  
13 novembre – 15 dicembre 2012

Ministro dell'Interno  
**AnnaMaria Cancellieri**

Capo del Dipartimento per le  
Libertà Civili  
e l'Immigrazione  
**Angela Pria**

Direttore Centrale per  
l'Amministrazione  
del Fondo Edifici di Culto  
**Lucia Di Maro**

PROMOSSA E ORGANIZZATA DA  
Direzione Centrale per  
l'Amministrazione  
del Fondo Edifici di Culto

IN COLLABORAZIONE CON  
Soprintendenza Speciale per il  
Patrimonio Storico,  
Artistico ed Etnoantropologico e  
per il Polo Museale  
della città di Roma

SOPRINTENDENTE  
Rossella Vodret

MOSTRA  
Ideazione, progettazione e cura  
scientifica di  
Giorgio Leone

DIRETTORE  
Claudia Tempesta

SEGRETARIO  
Lorenzo Riccardi

COMITATO PROMOTORE  
Lucia Di Maro  
Gisella Capponi  
Anna Imponente  
Mons. Liberio Andreatta  
S.E. Mons. Gianfranco Ravasi  
Rossella Vodret

COMITATO DI STUDI  
Maria Andaloro  
Walter Angelelli  
Mara Bonfioli  
Anna Maria Brignardello  
Filippo Burgarella  
Giovanna Capitelli  
Marina Falla Castelfranchi  
Anna Cavallaro  
Gaetano Curzi  
Alia Englen  
Vera von Falkenhausen  
Giovanni Gentili  
Louis Godart  
Alessandra Guiglia  
Antonio Iacobini  
Giorgio Leone  
Simona Moretti  
Valentino Pace  
Antonio Paolucci  
Stefano Petrocchi  
Marina Righetti  
Simona Rinaldi  
Serena Romano  
Albertina Soavi  
Anna Maria de Strobel  
Claudia Tempesta  
Alessandro Tomei  
Rossella Vodret  
Gerhard Wolf

COMITATO ORGANIZZATIVO  
Ugo Righini  
Claudia Tempesta  
Paola Sannucci  
Anna Selvi  
Angela Camilli  
Federica Di Cosimo  
Carlo Festa  
Francesca Fumelli  
Elisabetta Giani  
Fabio Lasagna  
Costanza Longo  
Chiara Merucci  
Patrizia Micheletti  
Gerardo Parrinello

Mina Passalacqua  
Mauro Persichini  
Vega Santodonato  
Paolo Scarpitti  
Alessandra Sorrentino  
Paolo Testa

COMITATO TECNICO  
Ugo Righini  
Milvia Caminiti  
Silvana Rispoli  
Maria Marzullo  
Roberto Falzone  
Francesca Testa  
Simona Spinelli

SEGRETARIA DELLA MOSTRA

*Fondo Edifici di Culto*  
Stefania Santini  
Barbara Giovannelli  
Caterina Abramo  
Davide Barucca  
Daniela Moscati  
Maria Giovanna Pastorello

*Soprintendenza Speciale PSAE e  
PM della città di Roma*  
Anna Selvi  
Angela Camilli  
Michela Ulivi

CONSULENZA AMMINISTRATIVA  
Corrado Salucci  
Anna Sabatino

PROGETTO ESPOSITIVO  
Romina Cianciaruso  
Cristiana Nuccitelli

ALLESTIMENTO  
Progetto Artiser snc di Claudio Del  
Vico e Marco Micheli

DIREZIONE DEI LAVORI  
Romina Cianciaruso

FORNITURA DI CORPI ILLUMINANTI  
iGuzzini

IMPIANTI DI ILLUMINOTECNICA PER GLI  
APPARATI DIDATTICI  
MdM di Marco Marenda

IMPIANTI DI MONITORAGGIO  
MICROCLIMATICO  
TECNO.EL srl - Tecnologie  
elettroniche

REALIZZAZIONE DEI SUPPORTI DELLE  
DIDASCALIE  
MP&F di Mauro Ferracci

COORDINAMENTO DELL'ALLESTIMENTO  
Mauro Persichini

CONSULENZA TECNICA  
MAURIZIO OCCHETTI

TRASPORTI  
Montenovi S.r.L

ASSICURAZIONI  
Ital Brokers S.p.A.

REFERENZE FOTOGRAFICHE  
Dino Giommi  
*Fondo Edifici di Culto*

DIDATTICA  
Michela Ulivi, Giulia Macaluso,  
Maria Anna Marino, Luciana  
Ostuni, Cecilia Renzelli

RESTAURI, REVISIONI CONSERVATIVE,  
ACCOGLIENZA E MOVIMENTAZIONE DELLE  
OPERE  
Soprintendenza Speciale per il  
Patrimonio Storico, Artistico ed  
Etnoantropologico e per il Polo  
Museale della città di Roma -  
Laboratorio di Restauro  
Anna Maria Brignardello, Direttore  
Paola Sannucci,  
Carlo Festa, Patrizia Micheletti,  
Tiberio Micarelli, Chiara Merucci,  
Giacomina Passalacqua, Gerardo  
Parrinello, Vega Santodonato,  
Alessandra Sorrentino

RESTAURI REALIZZATI IN OCCASIONE DELLA  
MOSTRA  
*Altarolo di san Gregorio Magno,*  
Roma (cat. I.14)  
*Madonna della Catena,* Roma (cat.  
I.5)  
*Madonna della Salute,* Roma (cat.  
II.3)

Veronica, Roma (cat. II.13)  
Madonna Avvocata, Tivoli (cat. I.11)

REVISIONI CONSERVATIVE

Santa Maria del Popolo, Roma (cat. I.10)  
San Francesco d'Assisi, Roma (cat. I.13)

RESTAURATORI

Laboratorio di restauro del Polo Museale (catt. I.10, I.13, II.3)  
Eliana Billi (cat. I.11)  
Lucia Morganti, Gianluca Tancioni (cat. I.5)  
Leonardo Severini (cat. II.13)  
Antonella Giammusso, Francesco China (cat. I.14)

DIAGNOSTICA

Claudio Falcucci (cat. I.11)  
Maria Beatrice De Ruggieri e Marco Cardinali (cat. I.4, I.12)

DIRETTORI DEI LAVORI DI RESTAURO

Simonetta Antellini (catt. I.10, I.14)  
Paolo Castellani (cat. I.5)  
Dora Catalano (cat. I.11)  
Giorgio Leone (catt. II.13)  
La Madonna con il Bambino di Santa Maria Nova (cat. I.1) e la Madonna Avvocata della Basilica dell'Ara Coeli (cat. I.3) sono state restaurate dall'Istituto Superiore per la Conservazione e il Restauro

ASSISTENZA TECNICA AI RESTAURI

Laura Petriglia  
Soprintendenza Speciale PSAE e PM della città di Roma con la collaborazione di Romina Cianciaruso

UFFICIO STAMPA

Anna Loreta Valerio

\*\*\*

Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico e per il Polo Museale della città di Roma

SOPRINTENDENTE

Rossella Vodret

CONSIGLIO D'AMMINISTRAZIONE

Rossella Vodret, presidente  
Maria Grazia Bernardini  
Silvana Buonora  
Claudio Cristallini  
Vitaliano Tiberia

SEGRETERIA DEL SOPRINTENDENTE

Aurelio Urciuoli  
Rosaria Bonì  
Alessandra Spanedda  
Cristina Lollai

DIREZIONE AMMINISTRATIVA

Silvana Buonora, direttore  
Antonio Marsella  
Cristina Pierucci  
con la collaborazione di  
Gessica Martino

SETTORE GIURIDICO, BILANCIO, PROGRAMMAZIONE

Daniela Abbate, Piera Giorgiantonio, Manuela Iori, Maria Luisa Lo Monte, Marco Onnis, Patrizia Panci, Rosalba Pierini, Lucilla Torre, Gabriella Urso

RESPONSABILE DEI RAPPORTI CON IL FONDO EDIFICI DI CULTO – MINISTERO DELL'INTERNO

Claudia Tempesta

DIRETTRICE DEL MUSEO NAZIONALE DI PALAZZO DI VENEZIA

Andreina Draghi

UFFICIO ARCHIVIO E PROTOCOLLO

Simonetta Facchini, Gabriella Micci, Silvia Micarelli, Silvana Scarsella, Mauro Lambardi con la collaborazione di Alessia Carlino, Silvia Gelli

SERVIZIO VALORIZZAZIONE E MOSTRE

Giorgio Leone, direttore  
Anna Selvi,  
Angela Camilli, Mauro Persichini con la collaborazione di Giuliana Forti e di Valerio Lucio Basso, Maria Anna Marino, Francesca Pasculli, Cecilia Renzelli

UFFICIO PRESTITI

Aurelio Urciuoli, direttore  
Rosaria Bonì  
con la collaborazione di  
Luciana Ostuni

SERVIZIO MOSTRE ED EVENTI OSPITATI

Emanuela Settimi, direttore

SERVIZIO TECNICO

Vincenzo Angeletti, direttore  
Roberto Guenci, Daphne Iacopetti, Giancarlo Landi, Egisto Mencaroni, Enzo Moriniello

UFFICIO ISTRUZIONE RESTAURI

Paolo Castellani, direttore  
Nadia Cursi, Fabrizio Lupardini,  
Laura Petriglia,  
Massimo Salvati

ARCHIVIO E LABORATORIO FOTOGRAFICO

Barbara Fabian, direttore  
Gennaro Aliperta, Valerio Antonioli, Maria Castellino,  
Roberta Gelli, Massimo Taruffi,  
Mauro Trolese, Gianfranco Zecca

SERVIZIO ICONOGRAFICO

Lia Di Giacomo

BIBLIOTECA

Maria Teresa Gallo, direttore  
Fabrizio Federici, Paola Gelardi,  
Daniele Iori

UFFICIO INFORMATICO E WEBMASTER

Mauro Vendetti  
Daniela Leonetti

SERVIZIO CATALOGO E COORDINAMENTO

SITO WEB  
Lucia Calzona

REDAZIONE SITO WEB

Gianni Pittiglio,  
Claudio Santangelo, Carolina Vigliarolo

UFFICIO STAMPA

Anna Loreta Valerio

CATALOGO A CURA DI

Giorgio Leone

AUTORI DEI SAGGI E DELLE SCHEDE

Simonetta Antellini  
Dora Catalano  
Egidia Coda  
Valeria Di Giuseppe Di Paolo  
Laura Gigli  
Giovanna Grumo  
Silvia Leggio  
Giorgio Leone  
Francesca Pasculli  
Stefano Petrocchi  
Massimiliana Pozzi Battaglia  
Lorenzo Riccardi  
Albertina Soavi  
Claudia Tempesta  
Le iscrizioni in greco sono state trascritte da  
Andrea Fullin

BIBLIOGRAFIA E REDAZIONE

Giorgio Leone  
Lorenzo Riccardi

APPARATO ICONOGRAFICO

Dino Giommi  
Fondo Edifici di Culto  
Giulio Archinà, Madonna della Catena di Roma  
Primo Piano - Siderno  
Stefano Castellani, Madonna Avvocata di Tivoli  
Patrick Godeau, Monastero di Sant'Antonio Egitto (gentile concessione dell'American Research Center in Egypt)  
Arnaldo Vescovo, Monastero Rosso - Egitto (gentile concessione dell'American Research Center in Egypt)  
Soprintendenza per i Beni Storico Artistici ed Etnoantropologici del Lazio - Archivio fotografico

CATALOGO

«L'Erma» di Bretschneider spa

RINGRAZIAMENTI

Dottorssa Lucia Calzona  
Dottorssa Livia Carloni  
Dottorssa Morena Costantini  
Famiglia De Cesaris  
Dottorssa Isabella Del Frate  
Dottorssa Graziella Frezza  
Dottorssa Anna Lo Bianco  
Dottorssa Alessandra Montedoro  
Dottorssa Mariella Nuzzo  
Dottor Benvenuto Pietrucci  
Padre Francesco Ricci,  
Dottor Emiliano Ricchi  
Dottor Alberto Sucato  
Dottor Vitaliano Tiberia

Un particolare ringraziamento alle Autorità ecclesiastiche e ai Rettori e Parroci delle chiese del Fondo Edifici di Culto

alla BIBI allestimenti di Sebastianelli Fabrizio

A tutto il Personale di Sorveglianza di Palazzo Venezia

iGuzzini

ITAL BROKERS

MONTENOV  
um

artiser  
MATERIALMENTE POSSIBILE

MM  
CD  
COSTRUZIONI

MP&F  
Comunicazione - Eventi - Servizi

«L'ERMA» di BRETSCHNEIDER

*Direzione editoriale*  
Roberto Marcucci

*Redazione*  
Elena Montani  
Daniele Maras  
Dario Scianetti  
Maurizio Pinto

*Progetto grafico e copertina*  
Rossella Corcione

*Direttore tecnico*  
Massimo Banelli

*Responsabile ufficio commerciale*  
Erik Pender

*Collane e Libreria Riviste: Abbonamenti*  
Valentina Barroccu

*Amministrazione*  
Francesco Cagliuso  
Rita Censi

*Responsabile magazzino*  
Giuseppe Roberto Pizzonia

*Segreteria e recensioni*  
Alessia Francescangeli

© Copyright 2012 «L'ERMA» di BRETSCHNEIDER  
Via Cassiodoro, 11 - 00193 Roma  
[www.lerma.it](http://www.lerma.it) - [lerma@lerma.it](mailto:lerma@lerma.it)

© per i testi i rispettivi autori

Tutti i diritti riservati. È vietata  
la riproduzione di testi e illustrazioni  
senza il permesso scritto dell'editore.

ISBN 978-88-8265-754-3

# SOMMARIO

<i>Presentazione</i> di ANNAMARIA CANCELLIERI .....	pag.	7
<i>Introduzione</i> di ROSSELLA VODRET .....	»	9
<i>Il percorso della mostra</i> di GIORGIO LEONE .....	»	11
<i>Pittura egizia, "ritratti del Fayum" e icone cristiane</i> di MASSIMILIANA POZZI BATTAGLIA.....	»	21
<i>Esposizioni e restauri del Medioevo laziale: le icone e la pittura su tavola</i> di LORENZO RICCARDI .....	»	27

## LA MOSTRA

<i>Icone Medioevali</i> .....	»	41
<i>Tavole miracolose: un'idea di allestimento</i> di ROMINA CIANCIARUSO, CRISTIANA NUCCITELLI .....	»	73

## IL REPERTORIO

<i>Altre Icone e Immagini di Devozione del Fondo Edifici di Culto</i> .....	»	77
<i>Bibliografia</i> .....	»	95



# PRESENTAZIONE

Al Fondo Edifici di Culto è affidata la conservazione, il restauro, la tutela e la valorizzazione degli edifici di culto di sua proprietà, nonché delle numerose opere d'arte in essi custodite.

La mostra *"Tavole Miracolose. Le icone medioevali di Roma e del Lazio del Fondo Edifici di Culto"* ospitata a Palazzo Venezia è un'iniziativa esemplare, in quanto coniuga l'attività di tutela e conservazione con quella della valorizzazione.

Infatti, alcune delle 14 icone sono state oggetto di recenti e importanti restauri.

Da qui l'idea, prima di ricollocarle nelle chiese di provenienza, di riunirle insieme per la prima volta con altre preziose icone risalenti al medesimo periodo storico, in modo da consentire al grande pubblico e agli studiosi una visione più diretta e ravvicinata, come non sempre risulta possibile nelle sedi originarie.

Le icone, di cultura greco-bizantina, sono circondate da una forte aurea taumaturgica: si tratta infatti di tavole miracolose, come ci ricorda il titolo della mostra, alcune delle quali in antichissimi esemplari sono conservate nelle chiese di Roma e del Lazio.

Ad ogni icona corrisponde sempre un miracolo e da qui l'avvertito sentimento di venerazione da parte dei fedeli di ieri e anche di oggi, che trovano quasi sempre uno spazio interiore che li avvicina, per mezzo della preghiera, alla contemplazione del divino.

ANNAMARIA CANCELLIERI  
*Ministro dell'Interno*





## INTRODUZIONE

La mostra “Tavole miracolose. Le icone medioevali di Roma e del Lazio del Fondo Edifici di Culto”, rappresenta un’opportunità davvero irripetibile per poter conoscere e ammirare assieme ben quattordici dipinti tra i più antichi e preziosi del patrimonio artistico medioevale romano e laziale.

Con questa mostra la consolidata collaborazione tra Polo Museale e il Fondo Edifici di Culto esce rafforzata ancora una volta. Ad offrire l’occasione per questa rinnovata e sinergica unità d’azione e di programmazione tra i due Enti, è la prima esposizione che il Ministero degli Interni dedica al Medioevo. La Soprintendenza non può che partecipare convinta a questa iniziativa, volta ad assicurare la tutela e la valorizzazione di un patrimonio di primaria importanza per quantità e qualità delle opere, che – anche nel più vasto panorama delle esposizioni internazionali – ha ottenuto solo una saltuaria visibilità. La mostra che qui si presenta è solo il momento iniziale di una ricerca ancora *in itinere*, coordinata da Giorgio Leone, storico dell’arte della Soprintendenza e curatore della mostra, e al contempo un doveroso richiamo agli obblighi istituzionali che FEC e Soprintendenza hanno nei confronti di opere così delicate e spesso inaccessibili. Non è quindi un caso che la mostra abbia luogo nella Sala Regia del Palazzo di Venezia ove decenni fa alcune delle opere qui esposte venivano presentate in occasione del loro restauro durante le celebri e irripetibili “Settimane della Cultura” e di cui il catalogo offre un’interessante ricognizione attraverso il forbitto, per certi versi pionieristico saggio di Lorenzo Riccardi. D’altronde anche in questa occasione le tavole sono state sottoposte a una generale revisione conservativa e, in alcuni casi, a uno specifico e spesso improcrastinabile restauro.

Le icone proposte in questa sede sono quasi tutte mariane, tranne il *San Francesco d’Assisi* e il *Cristo Sposo* in micromosaico, e sono tutte di eccellente valore artistico e di notevole antichità. Afferiscono a un periodo che va dal VI al XIV secolo, permettendo così di ripercorrere gran parte dell’evoluzione dello stile e delle espressioni artistiche dalla tradizione greco-bizantina, alla medioevale romana fino alla contaminazione con la pittura toscana. L’arco cronologico rappresentato dalle icone qui esposte costituisce, nel quadro della pittura su tavola medioevale ad oggi conosciuta in Italia, uno dei più vasti ed al tempo stesso completi.

Le icone, oltre ad avere grande importanza storico-artistica, hanno costituito e costituiscono tuttora un punto di riferimento fondamentale per la vita religiosa della comunità dei fedeli poiché molte di esse hanno nel tempo conquistato lo *status* di *immagini miracolose*. E come *tavole miracolose* a partire dalla metà del Seicento sono state insignite della corona che ne esprime solennemente il potere taumaturgico. Infatti, nell’ambito della Controriforma e della ripresa del culto mariano da essa particolarmente patrocinato, fu istituita, attraverso il lascito del conte Alessandro Sforza Pallavicini, presso il Capitolo di San Pietro, un’apposita commissione che valutava e

decretava l'incoronazione delle immagini più venerate e ritenute miracolose, cerimonia cui spesso si accompagnava la deliberazione di uno specifico ufficio liturgico espressamente dedicato al culto delle stesse.

In mostra, in un allestimento essenziale ma altamente evocativo ideato per l'occasione da Romina Cianciaruso e Cristiana Nuccitelli, si intesseranno le vicende storiche, artistiche, devozionali di queste opere, dando luogo a un'inedita collana di cui le singole opere costituiranno le più preziose perle. A garantire un percorso che sia al tempo stesso tematico e cronologico, sono state allestite quattro sezioni: la prima è dedicata alla più antica icona di Roma: *l'Imago antiqua di Santa Francesca Romana*; la seconda all'*Avvocata*, che per tutto il Medio Evo è da reputarsi la *Madonna dei romani* per eccellenza; la terza a quelle tavole che attestano in modo esemplare il passaggio dall'icona all'immagine di devozione e, infine, la quarta all'*Altarolo di San Gregorio Magno* della Basilica di Santa Croce in Gerusalemme, un'opera composita in cui il valore iconico convive accanto a quello sacro, essendo al contempo immagine e reliquia.

Nel concludere, rivolgo un sentito ringraziamento a tutte le Chiese di Roma e del Lazio che custodiscono tali preziose opere e che hanno reso possibile, con la loro paziente disponibilità, la realizzazione di questa inedita e importante mostra; a tutti gli studiosi che hanno voluto prendere parte a questa pressoché irripetibile esposizione; al curatore Giorgio Leone e al direttore della mostra Claudia Tempesta, storico dell'arte della Soprintendenza e Responsabile dei rapporti dell'Istituto con il Fondo Edifici di Culto; infine a tutti coloro che hanno reso possibile il concretizzarsi dell'iniziativa.

ROSSELLA VODRET  
*Soprintendente Speciale  
per il Patrimonio Storico Artistico ed Etnoantropologico  
e per il Polo Museale della città di Roma*

# IL PERCORSO DELLA MOSTRA

Giorgio Leone

**D**elle icone medioevali dipinte o realizzate a mosaico su tavola custodite nelle chiese di Roma e del Lazio il Fondo Edifici di Culto è proprietario di una parte abbastanza consistente: ben 14 esemplari databili tra il VI e il XIV secolo. Escludendo le tavole e le icone a mosaico giuridicamente appartenenti allo Stato della Città del Vaticano, che sono in totale 15, il regime di proprietà delle rimanenti 38 è quasi tutto afferente al patrimonio della Chiesa Cattolica, suddiviso, nel caso, tra le sedi diocesane, gli ordini e gli istituti religiosi, le confraternite e altre congregazioni che detengono tale patrimonio e a cui i manufatti in argomento sono formalmente pertinenti. In maggioranza, perché tra queste 38 – sebbene in numero fortemente minore, cioè 3 – sono da annoverare icone dipinte su tavola di proprietà statale: 1, e comunale: 2, mentre un altro numero dello stesso gruppo, attualmente non esattamente quantificabile ma che non arriverà a 10, dovrebbe appartenere ai cosiddetti “Enti morali” ed è praticamente inesistente il possesso da parte di collezionisti privati pubblicamente noto, che, al momento vanta 1 esemplare<sup>1</sup>.

Il Fondo Edifici di Culto è una realtà giuridico-amministrativa del tutto peculiare del sistema legislativo e amministrativo italiano attualmente incardinata nel Ministero dell’Interno, ma prima del 1932 inserita nell’allora Ministero della Giustizia e dei Culti. Esso, organizzato attualmente secondo quanto disposto dalla Legge 20 maggio 1985 n. 222, derivata dagli Accordi Concordatari tra lo Stato Italiano e la Chiesa Cattolica stipulati nel 1984<sup>2</sup>, ha origine nel contesto della formazione ottocentesca dello Stato italiano, prima nel Regno di Sardegna e Piemonte e poi nel Regno d’Italia, attraverso quella serie di norme conosciute come “legislazione eversiva dell’asse ecclesiastico”<sup>3</sup>. Con tali norme, che soppressero gli ordini religiosi e gli altri enti ecclesiastici all’epoca esistenti incamerandone i beni, si venne a costituire un vero e proprio patrimonio di chiese e di altri edifici pertinenti a esse e al culto in genere sparsi sull’intero territorio nazionale<sup>4</sup>. Il Fondo Edifici di Culto, nelle varie denominazioni che ebbe a partire dal 1866 – anno della sua effettiva istituzione<sup>5</sup> –, acquisì la proprietà degli edifici aperti al culto ritenuti come tali necessari alle esigenze della popolazione e parte dei complessi conventuali annessi a tali edifici ovvero correlati alle esigenze pastorali delle stesse chiese. I restanti edifici non rientranti in tali categorie furono in parte devoluti al Demanio e in parte dati in cessione o in proprietà a Comuni e Provincie, che si impegnavano a utilizzarli per fini di pubblica utilità e fruizione. In tale contesto avvenne la for-

mazione di nuclei iniziali di molti musei italiani, statali, civici e provinciali, in quanto la dismissione degli edifici ecclesiastici fu sottoposta alla verifica delle opere d’arte in essi custodite per valutarne l’effettiva pertinenza alla cultura artistica nazionale. Non è certo questa la sede per analizzare tale interessante aspetto, su cui esistono già importanti e ormai imprescindibili contributi<sup>6</sup> e sono state pure indicati basilari indirizzi di indagine<sup>7</sup>, ma è necessario rilevare l’importanza che ebbe l’acquisizione degli edifici in questione da parte del Fondo Edifici di Culto. Con essa, infatti, molte opere d’arte continuarono a essere custodite nei luoghi per i quali furono realizzate o dove furono custodite per molto tempo e contemporaneamente, essendo gran parte di questi edifici regolarmente officiati - motivo per il quale furono inizialmente garantite al Fondo Edifici di Culto<sup>8</sup> -, conservare il loro speciale rapporto con la liturgia e la devozione, in alcuni casi veramente secolare.

Attualmente il Fondo Edifici di Culto, lasciate le originarie ed originali finalità assistenziali<sup>9</sup>, per effetto della L. 222/1985 gestisce il proprio patrimonio provvedendo alla conservazione, tutela e valorizzazione dello stesso. La conservazione e la tutela, in ottemperanza al *Codice dei beni culturali e del paesaggio* - D.Leg. 22 gennaio 2004, n. 42 -, vengono svolte in accordo con l’autorità ecclesiastica e le soprintendenze statali. La valorizzazione, invece, viene compiuta attraverso la pubblicazione annuale di volumi dedicati alle più importanti opere architettoniche e pittoriche e all’allestimento di mostre organizzate dal Fondo Edifici di Culto o a cui esso partecipa<sup>10</sup>. Le esposizioni, in genere, costituiscono un momento importante per l’azione di conservazione e di tutela in quanto per la loro organizzazione ogni volta sono previsti monitoraggi estensivi delle condizioni conservative delle opere.

Per questa mostra l’azione di monitoraggio è stata certamente il preludio essenziale e imprescindibile dovendo trasportare in un’unica sede manufatti molto delicati, per età e per materia, ed è stata affidata al Laboratorio di Restauro della Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storico Artistico ed Etnoantropologico e per il Polo Museale della città di Roma, che, in accordo con i funzionari responsabili della tutela delle opere dello stesso Istituto e della Soprintendenza per i Beni Storico Artistici ed Etnoantropologici per il Lazio, ha condotto sopralluoghi nelle chiese e nella sede espositiva per controllare le condizioni ambientali e programmato estesi interventi di revisione conservativa e di restauro completo. Non è certo la prima esposizione in cui sono presenti icone dipinte o realizzate a mosaico su tavola provenien-

ti dalle chiese di Roma e del Lazio<sup>11</sup>, ma l'eccezionalità è rappresentata dal fatto che, per la prima volta, un consistente numero di esse - senz'altro il più cospicuo sull'intero territorio regionale come si è avuto modo di evidenziare in apertura - viene raccolto in un'unica sede. Queste opere non sono unite solo dal comune regime di proprietà, ma anche dal fatto che sono tutte rappresentative di alcune delle discussioni storico-artistiche e culturali più interessanti dell'intero fenomeno della pittura su tavola romana e laziale medioevale e viepiù foriere di approfondimenti storici e tecnici, in parte scaturiti dai restauri che nell'occasione vengono presentati. Molte di queste icone, infatti, sono per la prima volta presentate in mostra dopo importanti interventi di restauro e di indagini diagnostiche condotti indipendentemente dall'esposizione o a essa direttamente destinati. Tra i primi sono i casi dell'*Imago antiqua* di Santa Maria Nova (cat. I.1) e della *Madonna Avvocata* dell'Ara Coeli (cat. I.3), eseguiti dall'Istituto Superiore per la Conservazione e il Restauro, nonché del cosiddetto "Altare di San Gregorio Magno" di Santa Croce in Gerusalemme (cat. I.14), predisposto già da tempo da Simonetta Antellini della Soprintendenza Speciale PSAE e Polo Museale della città di Roma in accordo con il Fondo Edifici di Culto e che sarà presentato per la prima volta in questa occasione come quello già indicato della tavola di Santa Maria Nova. Tra i secondi, invece, vanno evidenziati quelli della *Madonna del Sorbo* del Santuario omonimo di Campagnano (cat. I.4), realizzato dal Laboratorio di Restauro della Soprintendenza Speciale romana tempo addietro ma finora mai presentato, della *Madonna della Catena* di San Silvestro al Quirinale (cat. I.5) e della *Madonna Avvocata* di Santa Maria Maggiore di Tivoli (cat. I.11), finanziati direttamente dal Fondo Edifici di Culto per questa mostra in accordo con i funzionari delle rispettive Soprintendenze di competenza<sup>12</sup>. Il restauro dell'icona mariana di Tivoli, per il quale Dora Catalano della Soprintendenza BSAE del Lazio ha predisposto nuove e utili indagini diagnostiche, certo porterà a conclusioni più scientificamente accertabili su un'opera che dal 1969, anno del suo ultimo restauro novecentesco<sup>13</sup>, fa discutere gli specialisti in merito alla sua plausibile assegnazione a Jacopo Torriti o al suo ambito ovvero alla sua effettiva realtà di copia sette-ottocentesca di un originale perduto come appunto decretarono gli esiti di quell'intervento<sup>14</sup>. La mostra sarà anche l'occasione, concordata anticipatamente con i proprietari e i detentori dell'opera, per eseguire indagini diagnostiche non distruttive sull'icona dell'Abbazia di Farfa (cat. I.12), perché anche per questo manufatto gli studiosi contemporanei discutono in merito all'effettiva assegnazione al medioevale o alla plausibile fattura ottocentesca<sup>15</sup>.

La mostra sulle icone medioevali di Roma e del Lazio del Fondo Edifici di Culto non chiude di per sé uno studio particolare e non presenta nessuna novità rispetto a quanto finora è stato raggiunto dalla ricerca specialistica. Piuttosto, come spesso accade anche per le esposizioni, essa, collocandosi al termine di una ricognizione conservativa rivolta ai manufatti interessati ed allestita in occasione della presentazione di alcuni importanti restauri, tende a porsi come un inizio. La possibilità di vedere riunite in uno stesso luogo ben quattordici opere generalmente sistemate sulle sommità di complessi altari barocchi oppure al centro di alte decorazioni absidali è senz'altro un'occasione unica, la cui importanza non può sfuggire né allo studioso né all'appassionato cultore della materia, che sicuramente consentirà nuove riflessioni critiche per l'opportunità di vederle più da presso e direttamen-

te, in molti casi nuovamente restaurate dopo quasi mezzo secolo e oltre dagli ultimi interventi conservativi. Vederle direttamente, senza l'ausilio di fotografie che ormai rappresentano per la maggior parte di queste tavole l'unico mezzo per poterle esaminare con attenzione critica.

Non ricordo, ma di sicuro non c'è a proposito nessuna memoria, se l'*Imago antiqua* (cat. I.1) del VI secolo recuperata da Pico Cellini nel 1950<sup>16</sup> sotto lo strato pittorico duecentesco della tavola fino ad allora conosciuta con il titolo di "Madonna del Conforto" (cat. I.6), a sua volta rimaneggiato dal restauro ottocentesco di Pietro Tedeschi, è stata mai esposta contemporaneamente all'immagine soprastante salvata da quello stesso intervento o comunque se mai si è avuta l'occasione di vedere le due pitture una accanto all'altra come sarà in questa mostra. Molti sono gli interrogativi che il restauro ha posto agli storici dell'arte in merito all'effettivo recupero della giusta posizione del Bambino rispetto a quella della Madre<sup>17</sup> e alla reale consistenza originaria dell'immagine, se cioè a tutto busto o a figura intera, comunque monumentale<sup>18</sup>, e agli studiosi del restauro per la reale conoscenza del metodo usato e dei prodotti utilizzati per poter recuperare e conservare contemporaneamente i due strati pittorici che erano stati messi uno sull'altro. In ogni modo, l'*Imago antiqua*, come oggi viene chiamata l'effigie recuperata sotto quella della *Madonna del Conforto* per ritenerla proveniente dalla chiesa di Santa Maria Antiqua della quale si ritiene addirittura sia la titolare, rientra a pieno titolo tra le più antiche icone conosciute, non solo di Roma, direttamente ascrivibili al periodo pre-iconoclasta. Nella città, del resto, si associa ad altri esemplari similmente databili o comunque ugualmente vetusti: l'*Acheropita* del Patriarcato Lateranense - altresì conosciuta come il *Salvatore* -, la *Madonna di Santa Maria Maggiore* - oggi nota con il titolo di *Salus Populi Romani* -, la *Madonna della Clemenza* della chiesa di Santa Maria in Trastevere, la *Madonna del Pantheon* e la *Madonna di San Sisto* (cat. I.2), oggi venerata nel coro delle monache della chiesa di Santa Maria del Rosario a Monte Mario<sup>19</sup>. Questo gruppo, per l'eccezionalità stessa della conservazione delle singole opere, costituisce un affascinante capitolo di storia dell'arte al passaggio dal Tardo Antico all'Alto Medioevo di cui le singole opere sono i paragrafi che lo compongono, perfettamente conclusi e inquadrati nel complesso sviluppo epocale della raffigurazione sacra. Le icone romane, infatti, non vanno né contrapposte a quelle di Bisanzio né considerate soltanto una filiazione di queste ultime, ma, ponendo problemi interpretativi alquanto differenti, si inseriscono con una propria peculiarità nel contesto della formulazione artistica dell'Impero bizantino, trovando a volte paragoni e confronti con altre aree eterodosse a Costantinopoli e altre volte imponendosi per la loro specificità di stile e di significato. Non è del tutto ancora chiarito, però, se alcune di queste tavole siano di fattura romana oppure provengano da altre aree dell'Impero: ciò che è certo è la diretta derivazione dalla pittura di età ellenistica, e, come tali, spesso sono state considerate opere romane, sinaitiche o siro-palestinesi ovvero costantinopolitane, tutti luoghi di elaborazione e sopravvivenza pittorica dell'antichità.

L'*Imago antiqua* (cat. I.1) e la *Madonna Avvocata* della chiesa di Santa Maria del Rosario di Monte Mario (cat. I.2) sono esempi paradigmatici di questo intreccio. La prima, infatti, dipende con evidente chiarezza dai modelli pittorici del Fayum - luogo dell'Egitto da dove sono pervenuti molti esemplari di ritratti su tavola collegati alle mummie e che, per il fatto di essere appunto connessi alla rappresentazione di defunti, offrono una sorta di



spiritualizzazione delle forme umane<sup>20</sup> -, ma nello stesso tempo, come già detto, si pone per le sue dimensioni come esemplare della monumentalità tipica dell'arte romana. La seconda, invece, conosciuta negli studi specialistici come Aghioritissa perché raffigurante la Vergine in atteggiamento di preghiera secondo il modello iconografico ritenuto esposto nella chiesa dell'*Aghia Sorós* di Costantinopoli dove era custodita la reliquia del mantello della Madonna<sup>21</sup>, è stata stilisticamente avvicinata alla *Madonna con Bambino in trono tra Santi e Angeli* del monastero di Santa Caterina del Sinai e alla *Madonna con Bambino* ora a Kiev<sup>22</sup>, presupponendo perciò anche per essa legami con la pittura del Fayum e con i modi pittorici palestinesi, per quel che col termine palestinese o siro-palestinese può essere inteso nel contesto di elementi stilistici e tecnici di area medio-orientale precedente all'incisività dell'arte più propriamente bizantino-costantinopolitana e che in questa in parte confluirono. Per la plausibile datazione entro il primo terzo del VII secolo<sup>23</sup>, la *Madonna di San Sisto* (cat. I.2) è l'immagine più antica in assoluto che finora si possiede della Vergine in atteggiamento intercedente<sup>24</sup>.

La realizzazione e l'arrivo a Roma dell'icona che in seguito fu indicata con il titolo *Madonna di San Sisto* (cat. I.2) sono avvolti nella leggenda<sup>25</sup>. Il miracoloso completamento per mano angelica di un ritratto della Vergine iniziato da san Luca nel Cenacolo, il possesso da parte di san Giovanni evangelista, il trasporto da Gerusalemme a Costantinopoli e da lì a Roma per merito di un devoto pellegrino, la successiva collocazione presso le monache benedettine e la contemporanea visione di Tempulo con cui si stabilì il sacro deposito nella chiesa di Sant'Agata *in turris*<sup>26</sup>, sono tutti segni da cui traluce se non l'antichità dell'opera almeno quella della venerazione nella città. Antichità che, del resto, traspare anche dalla singolare vicenda romana dello specifico modello iconografico esposto dalla *Madonna di San Sisto* posto a capo di una serie di icone e di pitture murali che si snoda per tutto l'Alto e il Basso Medioevo, tanto da poter veramente supportare l'ipotesi diversamente suggerita e argomentata da Hans Belting<sup>27</sup> e da Gerhard Wolf<sup>28</sup> che tale cospicuo gruppo possa essere la traccia di un'antica devozione romana alla Madonna Avvocata che è appunto il titolo che nella città è dato a questa specifica immagine. L'epiteto di Avvocata, infatti, con spirito squisitamente latino, rende esplicito il ruolo di intercessora della Madre di Dio per l'umanità sotteso dalla postura che Ella assume nell'immagine bizantina dell'Aghiosoritissa da cui questa immagine romana direttamente dipende<sup>29</sup>, tramutando l'originario titolo di luogo, generato dalla chiesa in cui era venerata a Costantinopoli, in un titolo di dote e qualità.

Dalla tavola oggi custodita nell'oratorio delle monache della chiesa di Santa Maria del Rosario di Monte Mario (cat. I.1) dipende infatti l'iconografia della *Madonna Avvocata* dell'Ara Coeli (cat. I.3) sulla quale, oltre alla ben diversa interpretazione formale, sono da riconoscere alcune importanti varianti, come la maggiore rigidità del braccio destro della Vergine posto parallelo al busto e alla cornice, che forse è possibile addebitare anche a possibili versioni del prototipo oggi perdute ma plausibilmente eseguite nel lasso di tempo intercorso tra l'arrivo di una, ancora non del tutto precisato con certezza, e l'esecuzione dell'altra, verosimilmente avvenuta nel terzo quarto dell'XI secolo<sup>30</sup>. La grande venerazione che nel tempo circondò l'immagine dell'Ara Coeli, che tra l'altro fu per molto tempo esposta nei pressi della celeberrima Ara di Augusto sulla quale la tradizione riteneva che l'Impe-

ratore avesse avuto la visione profetica della Madre di Dio<sup>31</sup>, fece in modo che anche questa icona venisse replicata e diventasse a sua volta centro di uno specifico culto<sup>32</sup>. L'analisi della diffusione dell'immagine, su cui esiste già uno studio specifico pubblicato negli iniziali anni quaranta del Novecento<sup>33</sup> su cui bisognerebbe ritornare con il bagaglio delle conoscenze nel frattempo raggiunte, registra però ben distinguibili e coerenti dipendenze dall'uno o dall'altro modello, cioè dalla *Madonna di San Sisto* e dalla *Madonna dell'Ara Coeli*, ma a volte anche singolari sovrapposizioni fra gli stessi, come appunto dimostrano le icone, tutte raffiguranti lo stesso soggetto, di Santa Maria in Via Lata, della Cattedrale di Vetralla, della chiesa dei Santi Bonifacio e Alessio all'Aventino (cat. I.7), di Santa Maria in Campo Marzio (cat. I.8), di San Lorenzo in Damaso e di Santa Maria Maggiore a Tivoli (cat. I.11) cui si associano altre tavole oggi distrutte o disperse, comunque documentate solo da antiche incisioni e vecchie fotografie, e senz'altro quella esposta nella Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini, proveniente dall'oratorio di San Gregorio annesso alla chiesa di Santa Maria in Campo Marzio<sup>34</sup>, edificio che a seguito delle "leggi eversive" ottocentesche ricordate in apertura divenne di proprietà del Fondo Edificio di Culto e dalla quale provengono altri capisaldi della pittura medioevale romana come il *Giudizio Universale* firmato da Giovanni e Nicolò e il *Redentore Vaticano*, tutte opere databili tra la fine dell'XI secolo e la prima metà del XII secolo e che compongono un originale, quanto importante trittico chiarificatore delle tendenze artistiche e degli sviluppi formali cittadini del frangente<sup>35</sup>. La *Madonna Avvocata* di Palazzo Barberini si distingue dal gruppo formato delle icone della Madonna Avvocata prima elencate per essere presentata in diretta relazione con l'immagine di Cristo, rendendo esplicito quindi il fine della propria preghiera<sup>36</sup>. A tale tipo si associava la perduta *Madonna Avvocata* di Sant'Ambrogio alla Massima<sup>37</sup>, mentre la *Madonna Avvocata* di Tivoli (cat. I.11) lo amplifica con la presenza di un angelo nell'angolo opposto, cosicché questa icona, anche per l'iscrizione che recita il primo verso dell'Ave Maria, ricorda anche un altro titolo con cui l'immagine è nota nella cultura iconografica di tradizione bizantina: *Kecharitomene*<sup>38</sup>, la Piena di Grazia.

La presenza in mostra di ben 5 tavole raffiguranti la Madonna Avvocata, sul totale di 9 che fino a oggi sono conosciute e studiate dell'intero territorio regionale relativamente all'età medioevale, al pari della stessa esposizione è un fatto unico, senza contare la straordinaria presenza della *Madonna di San Sisto* (cat. I.2), dovuta alla grande sensibilità dimostrata dalle suore domenicane e del Vicariato di Roma. L'occasione sono certo che fornirà spunti di riflessione importanti permettendo di esaminare direttamente a distanza ravvicinata alcuni esemplari che nelle chiese di pertinenza sono esposti in modo non così facilmente visibili. Potranno essere perfettamente fruibili le dipendenze e le differenze tra le simili immagini in un lungo arco di tempo che dal primo terzo del VII secolo giunge alla metà del XIII secolo, considerando i termini cronologici della *Madonna Avvocata* di Monte Mario (cat. I.2) a quella di Santa Maria in Campo Marzio (cat. I.8). Contemporaneamente da approfondire, attraverso l'apparato di questa singolare serie, lo sviluppo della pittura medioevale romana dalle originali premesse dell'Undicesimo secolo fino alla contaminazione con altre correnti, quella della pittura medioevale meridionale e della pittura medioevale toscana. Ciò, senza contare l'esemplare di Tivoli (cat. I.11) che, come si è detto, è stato messo in discussione tra un originale medioevale dell'ambito di Torriti e una copia ot-



Fig. 1. Roma, Chiesa di Santa Maria del Rosario: *Madonna di San Sisto* (cat. II.2).



Fig. 2. Roma, Chiesa di Santa Maria in Ara Coeli: *Madonna dell'Ara Coeli* (cat. II.3).



Fig. 3. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini: *Madonna Avvocata*.



Fig. 4. Roma, Chiesa di Santa Maria in Via Lata: *Madonna Avvocata*.





Fig. 5. Vetralla (Viterbo), Cattedrale di Sant'Andrea: *Madonna Avvocata*.



Fig. 6. Roma, Chiesa dei Santi Bonifacio e Alessio: *Madonna di Edessa* (cat. I.7).



Fig. 7. Roma, Chiesa di Santa Maria della Concezione a Campo Marzio: *Madonna Avvocata* (cat. I.8).



Fig. 8. Roma, Chiesa di San Lorenzo in Damaso: *Madonna di Grottapinta*.



Fig. 9. Tivoli (Roma), Chiesa di Santa Maria Maggiore: *Madonna Avvocata* (cat. I.11).

tocentesca - o un originale molto impiasticciato da svariati rifacimenti -, ma che presenta uno sviluppo iconografico che unisce il modello della Madonna Avvocata con le immagini di Cristo e di un angelo. In ogni modo, questo seguito di tavole costituisce il primo tentativo di ricostruire la serie della specifica tipologia iconografica laziale che è seconda solo a quella del Salvatore che, ugualmente diffusa e sicuramente oggi molto più attestata, fa capo all'*Acheropita* del Patriarcio Lateranense<sup>39</sup>.

La *Madonna Avvocata* di Tivoli (cat. I.11), con le problematiche interpretative che rappresenta, può considerarsi il timone della mostra verso quegli aspetti più esplicitamente conservativi illustrati da altre tavole esposte, come quella della *Madonna di Acuziano* di Farfa (cat. I.12), che come detto è interessata dalle stesse perplessità critiche sulla sua reale consistenza, e della *Madonna del Sorbo* di Campagnano (cat. I.4), che è stata pure del tutto immotivatamente giudicata una copia<sup>40</sup>, ma che l'intervento di restauro ha ricondotto al riconoscimento della sua originalità<sup>41</sup>. Con questa bella tavola, in cui si nota la commistione di iconografie di origine greco-bizantina e occidentali, si entra nel vivo di quel complesso ma comunque lineare fenomeno della trasformazione dell'icona in pala d'altare che, come in altre regioni italiane, avviene nel Lazio nel Duecento e nel Trecento<sup>42</sup>. Questo fenomeno, per quanto gli studi specifici hanno decifrato, fu certo favorito dalla diversa accezione che, almeno sul piano teologico e su quello liturgico, l'icona ebbe in occidente e dalla sua progressiva aderenza dell'immagine al culto delle reliquie<sup>43</sup>.

Il significato dell'icona<sup>44</sup> nella cultura greco-bizantina è basato su una raffinatissima costruzione teologico-filosofica che venne a definirsi nel tempo delle lotte iconoclaste (726-853), quando una componente dell'Impero bizantino avversò la venerazione delle immagini, richiamando il divieto biblico, e alcuni Padri della Chiesa Greca legati alla iconodulia e quindi favorevoli alla venerazione delle immagini, come ad esempio san Giovanni Damasceno, san Niceforo di Costantinopoli e san Teodoro lo Studita, crearono, con i loro scritti, una vera e propria teologia dell'immagine che stabilì la liceità della rappresentazione di Cristo, della Sua Santa Madre, degli Apostoli e dei Santi sul concetto del Prototipo e dell'Archetipo e sul Mistero dell'Incarnazione, nel quale il Signore - la Seconda Persona del Dio Uno e Trino - prese forma nel grembo della Vergine<sup>45</sup>. Il concetto del Prototipo e dell'Archetipo, in tale esegesi, recupera la venerazione dell'immagine in ambito cristiano attraverso il neo-platonismo di Plotino, spiegando come tale atto non sia in sé rivolto all'immagine dipinta bensì all'immagine originaria, quindi, a ciò che tale immagine raffigura. Il Mistero dell'Incarnazione, invece, attraverso l'assunzione dell'umanità da parte di Cristo, stabilisce come Egli sia circoscrivibile nella Sua forma Umana e che le Sue due Nature, la Divina e l'Umana, sono unite e indivisibili, dunque, ipostatiche nell'Immagine<sup>46</sup>. La raffinata elaborazione teologica e letteraria offerta dai Padri della Chiesa Greca diede efficace sostegno alla definitiva vittoria del partito favorevole alla venerazione delle immagini e alla deliberazione degli specifici canoni del II Concilio di Nicea (787). Ebbe, quindi, larga eco nel mondo ortodosso, dove tale dottrina si è cristallizzata fino ai tempi attuali nell'ambito della Chiesa Ortodossa, rivestendo in essa l'icona un ruolo effettivamente sacramentale<sup>47</sup> e soggiacendo a rigide norme iconografiche che, attraverso i secoli, hanno determinato la fedeltà assoluta al prototipo e la ripetizione di schemi e modelli protrattisi nell'arte sacra

greco-bizantina fin a oggi. Al contrario, questo sviluppo dottrinario non ebbe uguale fortuna nell'ambito della Chiesa Cattolica, nella quale l'immagine sacra, pur essendo oggetto di rispetto e di venerazione, non raggiunse mai tale interpretazione, quanto piuttosto, per singolari processi storici e liturgici, venne ad associarsi e a volte addirittura sostituirsi nel culto alle reliquie, trovando nell'arte più libertà anche elaborando le originali iconografie bizantine diffuse nei territori dell'Impero, dimostrando adesione a esse o dando nuove importanti modificazioni delle stesse. Questo diverso significato dell'icona nell'occidente, quindi, permetterà il suo assoggettamento allo spazio e ai temi della tavola d'altare che, si può affermare, avvenne abbastanza presto essendo già *in nuce* negli ipotizzati casi dell'immagine della Madonna con il Bambino poste nei luoghi d'onore della chiesa di Santa Maria Antiqua e di quella di Santa Maria ad Martyres a Roma<sup>48</sup>.

Espressive del passaggio dell'icona alla pala d'altare, quindi, possono essere considerate, oltre alla *Madonna del Sorbo* (cat. I.4), la tavola con la *Madonna della Catena* di San Silvestro al Quirinale<sup>49</sup> (cat. I.5), la Madonna di San Gregorio dei Santi Cosma e Damiano<sup>50</sup> (cat. I.9), la *Madonna del Conforto* di Santa Maria Nova<sup>51</sup> (cat. I.6) e la *Madonna del Popolo* dell'omonima chiesa<sup>52</sup> (cat. I.10). Sono queste opere tutte espresse delle tendenze artistiche romane nel corso del Duecento, dai primi decenni del secolo fino allo scorcio, dall'originale risoluzione della *Madonna del Sorbo* che si accomuna alla cultura del trittico di Trevignano<sup>53</sup>, del quale secondo alcuni studiosi potrebbe addirittura condividerne la paternità, alla più moderna *Madonna del Popolo*, per la quale si è fatto il riferimento al Maestro di San Saba. Chiude la serie il *san Francesco d'Assisi* dell'omonima chiesa di Ripa Grande<sup>54</sup> (cat. I.13) che, per soggetto, si pone giusto a conclusione della vicenda del suddetto passaggio dell'icona all'ancòna e quindi alla pala d'altare, perché pur se realizzata secondo la tecnica ormai tradizionale raffigura il Santo nuovo e con lui, si può dire, il nuovo modello dell'immagine sacra occidentale.

L'ultima opera dell'esposizione è il cosiddetto "Altarolo di San Gregorio Magno" della Basilica di Santa Croce in Gerusalemme<sup>55</sup> (cat. I.14). Esso è un reliquiario composito che accoglie in mezzo a una sorta di trittico, le cui ante custodiscono e mostrano attraverso una griglia metallica una numerosa quantità di reliquie, un'icona realizzata in micromosaico con l'immagine del Cristo compassionevole, facendone una sorta di reliquia. Sul retro, invece, troneggia la bella icona lignea di *santa Caterina d'Alessandria*. Il manufatto ha una storia particolarissima: esso fu donato da Raimondello Orsini Del Balzo (1361-1406), la cui arme si riconosce sugli smalti della cornice, ai certosini di Santa Croce in Gerusalemme, a cui in quel periodo era affidata l'abbazia, ed era stato confezionato, probabilmente in Puglia, con immagini e reliquie che egli stesso si era procurato durante il suo precedente viaggio in Terra Santa. Nella composizione, la connessione tra icona e reliquia è così aderente che l'oggetto può essere considerato esemplare del tragitto parallelo che entrambe ebbero nella devozione cristiana e che portò abbastanza presto all'annessione della prima al culto e alla stessa sostituzione di questa alla seconda. Sostituzione che sicuramente sta alla base della congiunzione dell'icona all'altare.

Il catalogo della mostra comprende una sezione dedicata alle altre icone e immagini di devozione custodite in altre chiese ro-

mane e laziali di proprietà del Fondo Edifici di Culto non presenti in questa esposizione. Tutti questi dipinti, durante la preparazione della mostra, sono stati oggetto di una schedatura essenziale che si è ritenuto importante pubblicare come un'appendice in modo da documentare da una parte l'esistenza di tali manufatti nel patrimonio dell'Ente e dall'altra il proseguimento della particolare tipologia e il suo progressivo inserimento e sviluppo nella devozione cittadina e regionale. Per recuperarne il significato storico-artistico di alcuni dei dipinti inseriti in questa appendice è stata redatta un'opportuna scheda critica, doverosa in alcuni casi, come la *Madonna con Bambino* di Antoniazio Romano (attivo dal 1461 al 1508) della Basilica dei Santi Apostoli<sup>56</sup>, mentre in altri tendente a restituire a tali opere una propria dignità spesso offuscata dalla generica assegnazione di copia che spesso le accompagna.

La grande tavola di Antoniazio è indicativa, forse il vertice più alto, di un singolare fenomeno sviluppato a Roma nella seconda metà del Quattrocento, ma con prodromi nei secoli precedenti tutti ancora da definire, in cui viene a imporsi un nuovo modello di immagine destinata alla devozione che, attraverso le forme artistiche moderne, recupera l'iconografia delle più vetuste tavole della città: dalla *Madonna di Santa Maria Maggiore*, alla *Madonna di Santa Maria del Popolo* e alla *Madonna Avvocata dell'Ara Coeli*. Tra queste repliche, di Antoniazio spiccano le tavole della chiesa di Santa Maria in Cosmedin e della chiesa dei Santi Apostoli che, pur elaborando in forma del tutto autonoma rispetto alle immagini antiche l'iconografia dell'Odigitria, rappresentano gli esempi più importanti di questa cultura post-bizantina romana. Tale modello di interpretazione della cultura artistica bizantina oltre che a Roma ebbe fortuna anche in altre aree italiane, specialmente Venezia dove il recupero dell'iconografia greco-bizantina si impose anche al di fuori dall'ambito della devozione, sviluppando connotazioni stilistiche diverse.

Contemporaneamente alla rielaborazione antoniazzesca, che nel Lazio trova un esemplare riflesso nella gradevole *Madonna delle Grazie* di Scandriglia<sup>57</sup> - certamente da leggere in un contesto di diffusione più ampio contando esemplari non dissimili in altre parti d'Italia<sup>58</sup> -, è da indicare l'abbrivio della diffusione che si ebbe della pittura di icone cretese - la pittura post-bizantina per eccellenza<sup>59</sup> -, la quale, tra Quattrocento e Cinquecento, si propagò nella Penisola sull'onda dei recuperi della cultura greca in ambito umanistico, sull'avvicinamento alla religiosità bizantina, sopraggiunto con la caduta di Costantinopoli in mano turca, e sulle ragioni di mercato veneziane. Molte sono le icone cretesi e comunque post-bizantine presenti a Roma e nel Lazio, e precisamente 8 sono state schedate nel patrimonio del Fondo Edifici di Culto. Poco note, esse sono comunque utili per la conoscenza di un fenomeno della storia dell'arte molto diffuso, ma poco familiare se non agli specialisti. Si tratta, nello specifico di tavole di accezione cretese<sup>60</sup>, veneto-cretese<sup>61</sup>, adriatiche<sup>62</sup> e siciliane<sup>63</sup> con l'eccezionale presenza di un'esemplare ascrivibile a pittore delle Isole Ionie<sup>64</sup>. Databili dalla fine del Quattrocento alla prima metà del Seicento, queste icone entrano nella devozione locale assecondandone modelli e forme e ritagliandosi un proprio spazio sia nel culto privato sia in quello pubblico. Preponderante, invece, è il numero di repliche delle vetuste immagini romane che fa seguito alla ripresa delle stesse nell'ambito delle devozioni patrociniate dalla Controriforma per contrapporre il culto mariano all'eresia protestante che, oltre a rinnegare la liceità di questo

culto, diffidava, nell'estremismo della riforma erasmiana, anche delle immagini<sup>65</sup>. A Roma, quindi, sorsero botteghe specializzate in tale produzione<sup>66</sup>, perché le immagini sacre antiche erano per antonomasia le immagini della cristianità e della tradizione da contrapporre agli eretici e di conseguenza propagate dagli ordini e dagli istituti religiosi e molto richieste anche fuori dai confini strettamente pontifici. Acquisiscono nuova diffusione, quindi, la *Madonna della Clemenza* di Santa Maria in Trastevere, la *Madonna di Santa Maria Maggiore*, che diviene l'emblema mariano dei Gesuiti oltre a Roma e all'Italia stessa, la *Madonna della Vallicella*, il cui culto fu promosso dagli Oratoriani della Chiesa Nuova, e la *Madonna Avvocata dell'Ara Coeli*, che tra tutte queste citate ebbe una diffusione meno vistosa, ma comunque ragguardevole riscontrandosi sue repliche cinquecentesche in Belgio<sup>67</sup>.

Tra le opere raccolte nell'appendice di cui si discute si indicano espressamente la replica della *Madonna del Popolo* della chiesa della Maddalena a Campo Marzio<sup>68</sup>, dove divenne l'emblema mariano del Camilliani ed ebbe culto proprio con successiva propagazione autonoma, e quella della *Madonna di Santa Maria Maggiore* custodita nella chiesa di Sant'Andrea al Quirinale<sup>69</sup> che, stando a quanto si conosce, è da assegnare alla volontà di san Francesco Borgia, gesuita e terzo generale della Congregazione, che ne diffuse l'effigie e il culto in tutto il mondo attraverso le missioni, incrementando così la centralità della Chiesa di Roma e del Papato<sup>70</sup>. Poi, le tele con la medesima immagine del Monastero di Santa Chiara di Rieti<sup>71</sup> e della chiesa di San Lorenzo in Lucina a Roma<sup>72</sup>. Della Madonna di Trastevere, invece, si ricorda la bella replica della chiesa di Santa Pudenziana<sup>73</sup>, mentre della *Madonna dell'Ara Coeli* quella della chiesa dei Santi Quirico e Giulitta<sup>74</sup>. Della *Madonna di San Sisto*, infine, la replica di Silverio Capparoni<sup>75</sup> (1831-1907) che tramanda l'immagine veneratissima nella chiesa dove sostò e dove venne incoronata il 14 marzo 1641.

L'aderenza dell'icona al culto e alla devozione ha spesso generato la fama di immagine miracolosa, che, nella dottrina ortodossa, ha un fondamento iniziale nell'essere la stessa il rimando al prototipo originario, il quale è appunto il personaggio raffigurato<sup>76</sup>. Da questo concetto, inoltre, si sviluppa il fenomeno della replica dell'icona<sup>77</sup>, che così diviene vero archetipo, e la moltiplicazione di immagini simili e sovrapponibili, a cui in seguito si sovrappone la leggenda di san Luca pittore<sup>78</sup>, a cui vengono ascritte numerose immagini della Vergine e a cui la tradizione della Chiesa Greca assegna appunto gli originali prototipi delle icone.

Molto spesso viene replicata una icona ritenuta particolarmente miracolosa, e, quindi, la quantità di repliche che si possiede di una immagine di per sé è garante del potere taumaturgico che la devozione le riconosceva. Potere che tra l'altro veniva sancito dal legame dell'immagine a un Santo ovvero a un avvenimento prodigioso.

A Roma le icone miracolose sono numerose. La stessa quantità di repliche che si possiede della *Madonna Avvocata* fa sì che essa sia da considerare l'immagine più miracolosa del Medioevo della città. A essa, nel Quattrocento, si sostituisce la *Madonna con il Bambino* di Santa Maria del Popolo detta *Madonna di San Luca*, la cui immagine replicata fu poi conosciuta con nomi diversi in base al luogo dove tale nuova effigie veniva venerata, giacché il potere miracoloso dell'originale trapassata alla replica che diveniva a sua volta oggetto di specifico culto. L'ultima icona miracolosa attorno alla quale a Roma si accresce una particolare devozione è la *Madonna di Santa Maria Maggiore* che, diffusa inizialmente nel



Cinquecento dai Gesuiti, nell'Ottocento viene decorata dal titolo di *Salus Populi Romani* che ancora le si attribuisce.

Utile guida alla storia delle icone miracolose di Roma è la *Raccolta delle immagini della Beatissima Vergine ornate della corona d'oro dal Reverendissimo Capitolo di S. Pietro* pubblicata in quattro volumi nel 1792 da Pietro L. Bombelli<sup>79</sup>. In tale opera sono riunite le leggende delle immagini più miracolose della città che sono state insignite dalla corona del Capitolo di San Pietro, e, tra queste, si annoverano molte pitture su tavola di tradizione iconica greco-bizantina e comunque medioevale. Fra le tante, si ricordano espressamente quelle presentate in questa mostra: la *Madonna di San Luca* di Santa Maria del Popolo, incoronata il 14 agosto 1634 - la sola testa della Vergine mentre il 6 settembre 1667 ricevette la corona la testa del Bambino -; la *Madonna dell'Ara Coeli*, incoronata nel 1636; la *Madonna di San Sisto*, incoronata il 14 marzo 1641; la *Madonna di Edessa* della chiesa dei Santi Alessio e Bonifacio, incoronata il 15 giugno 1645; la *Madonna della Catena* di San Silvestro al Quirinale, incoronata il 31 gennaio 1650; la *Madonna di San Gregorio* della chiesa dei Santi Cosma e Damiano, incoronata il 4 marzo 1651; la *Madonna Avvocata* di San Sisto, incoronata il 14 marzo 1641; la *Madonna col Bambino* di Santa Maria Nova, nella versione duecentesca, incoronata il 12 settembre 1662.

#### NOTE

<sup>1</sup> Per il gruppo di icone dipinte o realizzate a mosaico su tavola di età medioevale di cui si tratta si rimanda al repertorio: G. Leone, *Icone di Roma e del Lazio*, I-II, Roma, 2012, [in corso di stampa], nn. 1-67 in cui chi scrive ha schedato 67 simili manufatti diffusi sul territorio laziale, compresa Roma e Città del Vaticano. Tale repertorio, si avverte, per motivazioni concettuali e redazionali, non ha schedato le opere passabili della stessa definizione realizzate in avorio, smalto o a intaglio. Invece, per gli argomenti inerenti il regime di proprietà dei beni culturali alla luce del *Codice dei beni culturali e del paesaggio* (D. Leg. 22 gennaio 2004, n. 42: *Codice dei beni culturali e del paesaggio*) si rimanda a quanto evidenziato in *Codice dei beni culturali di interesse religioso: aggiornato alla G.U. del 31 maggio 2003*, n. 125, a cura di M. Renna, V.M. Sessa, M. Vismara Missiroli, Milano, 2003, pp. 3-17, 627-650 e *passim*.

<sup>2</sup> Per l'attuale legislazione del Fondo Edifici di Culto e per la sua complessità all'interno di quella inerente i beni culturali come disposta dal D. Leg. 42/2004 si veda quanto rispettivamente rilevato da: F. Falchi, *Il Fondo Edifici di Culto*, in *Enti di culto e finanziamento delle confessioni religiose: l'esperienza di un ventennio (1985-2005)*, a cura di I. Bolgiani, Bologna, 2007, pp. 135 ss.; E. Tartaglia, *Compendio di diritto ecclesiastico*, Santarcangelo di Romagna, 2011, pp. 81 ss., 252-256 e da V. Marano, *Libro III, Titolo I, dei Beni: art. 831*, in *Commentario del codice civile: Della proprietà; Artt. 810-868*, a cura di A. Jannarelli, F. Macario, Torino, 2012, pp. 280-286.

<sup>3</sup> Per un'utile sintesi riguardanti la storia e le problematiche inerenti la "legislazione eversiva dell'asse ecclesiastico" si rimanda a: G. Dalla Torre, *Il Fondo per il culto: ascesa e declino di un Istituto giurisdizionalistico*, in *Il Fondo edifici di culto: chiese monumentali, storia, immagini, prospettive*, Roma, 1997, pp. 9 ss.; M. Tedeschi, *Manuale di diritto ecclesiastico*, Torino, 1999, pp. 22 ss.; E. Tartaglia, *Compendio cit.*, pp. 81 ss., 252-256, D. Morfini, *Parrocchia e laicato cattolico nel Novecento meridionale: l'episcopato barese di Giulio Vaccaro (1898-1924)*, Bari, 2006, pp. 310 ss. e E. Sansoni, *La Legislazione del 1866-67 sulle Corporazioni Religiose: il caso di Pausula*, Milano, 2009, pp. 31 ss. i quali, indipendentemente dalle finalità dei singoli studi, offrono interessanti spaccati storiografici e spunti di riflessione sugli stessi argomenti. Si veda pure l'interessante disamina di G. Grasso, *Chiesa cattolica in Italia e beni culturali degli enti ecclesiastici: alcuni problemi*, in «Aedon: Rivista di arti e diritto online», 3 (2004; <http://www.aedon.mulino.it/archivio/2004/3/grasso.htm>).

<sup>4</sup> L'elenco completo delle chiese di proprietà del Fondo Edifici di Culto è disponibile sul sito internet [http://www1.interno.gov.it/mininterno/export/sites/default/it/sezioni/ministero/patrimonio\\_fec/chiese/index.html](http://www1.interno.gov.it/mininterno/export/sites/default/it/sezioni/ministero/patrimonio_fec/chiese/index.html), mentre a livello cartaceo è reperibile in *Il Fondo edifici di culto...* cit. e in *I tesori della fede: capolavori nascosti di arte sacra del patrimonio Fondo Edifici di Culto del Ministero dell'Interno*, [Catalogo della mostra (Roma: 2005)], a cura di P. Andreasi Bassi, Roma, 2005. Il Fondo Edifici di Culto ha di recente programmato la pubblicazione del suo ingente patrimonio con una serie di volumi editi dalla casa editrice L'Erma di Bretschneider, di cui il primo dedicato all'Italia settentrionale: *Tesori di arte e di fede: il patrimonio architettonico e artistico del Fondo Edifici di Culto*, Roma, 2012.

<sup>5</sup> G. Dalla Torre, *Il Fondo cit.*, pp. 9-15.

<sup>6</sup> A. Gioli, *Monumenti e oggetti d'arte nel Regno d'Italia: il patrimonio artistico degli enti religiosi soppressi tra riuso, tutela e dispersione; inventario dei "Beni delle corporazioni religiose" 1860-1890*, Roma, 1997, pp. 9 ss.

<sup>7</sup> G. Aurigemma, *Fiamminghi e Olandesi: l'Europa in Italia*, in *Fiamminghi e altri Maestri: gli Artisti Stranieri nel Patrimonio del Fondo Edifici di Culto del Ministero dell'Interno*, [Catalogo della mostra (Roma: 2008)], Roma, 2008, p. 73.

<sup>8</sup> Per questo aspetto della legislazione relativa al Fondo Edifici di Culto si veda quanto in merito rilevato nei titoli citati nella precedente nota 3.

<sup>9</sup> Per questo aspetto della legislazione relativa al Fondo Edifici di Culto si veda quanto in merito rilevato nei titoli citati nella precedente nota 3.

<sup>10</sup> L'elenco delle mostre realizzate o a cui ha aderito il Fondo Edifici di Culto è disponibile sul sito internet [http://www.libertacivilimmigrazione.interno.it/dipim/site/it/patrimonio/Eventi\\_Fec/index.html](http://www.libertacivilimmigrazione.interno.it/dipim/site/it/patrimonio/Eventi_Fec/index.html), e, in questa sede, in particolare per quelle organizzate dall'Ente, si citano le esposizioni di carattere monografico dedicate alle opere di artisti stranieri attestate nelle chiese appartenenti al Fondo Edifici di Culto (cfr. *Fiamminghi e altri Maestri cit.*), alle manifatture artistiche (cfr. *Antichi telai: i tessuti d'arte del patrimonio del Fondo Edifici di Culto del Ministero dell'Interno*, [Catalogo della mostra (Roma: 2009)], Roma, 2009) e ai caravaggeschi similmente documentati (cfr. *I colori del buio: i caravaggeschi nel patrimonio del Fondo Edifici di Culto*, [Catalogo della mostra (Roma: 2010)], a cura di R. Vodret, G. Leone, Milano, 2010).

<sup>11</sup> A proposito delle esposizioni novecentesche cui sono state presenti le icone in argomento, si rimanda al saggio di Lorenzo Riccardi (*Esposizioni e restauri del Medioevo laziale: le icone e la pittura su tavola*), in questo catalogo.

<sup>12</sup> Per i restauri realizzati in occasione di questa mostra si rimanda all'apposita voce nei crediti. Tali interventi, come si potrà constatare, hanno riguardato anche opere non direttamente interessate alla mostra ma comunque appartenenti al Fondo Edifici di Culto.

<sup>13</sup> I. Toesca, in *Mostra dei restauri 1969: XIII Settimana dei Musei*, [Catalogo della mostra (Roma: 1970)], Roma, 1970, pp. 9-11 scheda 2.

<sup>14</sup> Per la ricostruzione critica di questa vicenda, si rimanda alla scheda (cat. I.11) di Dora Catalano in questo catalogo.

<sup>15</sup> Per la ricostruzione critica di questa vicenda, si rimanda alla scheda (cat. I.12) di Lorenzo Riccardi in questo catalogo.

<sup>16</sup> Per questo restauro che tuttora pone molti interrogativi sulla tecnica di esecuzione e di recupero delle due immagini si rimanda a P. Cellini, *Una Madonna molto antica*, in «Proporzioni», 3 (1950), pp. 3-7 (cfr. M. Guarducci, *La più antica icone di Maria*, Roma 1989, pp. 11-16) e alle osservazioni di chi scrive nella scheda (cat. I.6) redatta in questo catalogo e a quelle, dense di significato nell'insieme storiografico dei restauri novecenteschi rivolti alle icone medioevali romane e laziali, di Lorenzo Riccardi nel suo saggio, già ricordato, presente in questo catalogo. Per i riferimenti bibliografici, la sintesi critica e il recente restauro della tavola più antica della chiesa di Santa Maria Nova, si rimanda alla scheda (cat. I.1) di chi scrive e di Albertina Soavi in questo catalogo.

<sup>17</sup> Su questo aspetto si veda in particolare: M. Andaloro, in *Aurea Roma: dalla città pagana alla città cristiana*, [Catalogo della mostra (Roma: 2000-2001)], a cura di S. Ensoli, E. La Rocca, Roma, 2000, pp. 660-661 scheda 375.

<sup>18</sup> Su questi aspetti e in merito alle dimensioni dell'icona originaria, nonché all'ipotesi della sua collocazione nella chiesa di Santa Maria An-

tiqua, si vedano in particolare: M. Andaloro, in *Aurea Roma* cit., pp. 660-661 scheda 375; Eadem, *Le icone a Roma in età preiconoclasta*, in *Roma tra Oriente e occidente*, [Atti della XLIX Settimana di studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo (Spoleto: 2001)], I-II, Spoleto, 2002, II, pp. 723, 731-732, 734-736, 744-745; V. 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 tardo antica*, [Atti dell'incontro di studi (Udine: 2003)], a cura di A. Marcone, Firenze, 2004, pp. 225-228; Idem, *Immagine sacre a Roma fra VI e VII secolo: in margine al problema "Roma e Bisanzio"*, in «Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia», 18 [2004 (ma stampato 2005)], pp. 140-145.

<sup>19</sup> Per la bibliografia relativa alle icone richiamate e alla sintesi delle posizioni critiche, di vedano le pertinenti schede in G. Leone, *Icone* cit., I, nn. 1, 3, 4, 7, 9. Tra le icone di età pre-iconoclasta custodite a Roma, inoltre, sono da ricordare l'icona-reliquiario e fors'anche i "ritratti" dei Santi Apostoli del Sancta Sanctorum oggi custoditi nei Musei Vaticani, per i quali si rimanda di nuovo a G. Leone, *Icone* cit., I, nn. 6, 8.

<sup>20</sup> A proposito delle dipendenze delle icone dai ritratti del Fayum, su cui esiste una letteratura sterminata, si rimanda al saggio di Massimiliana Pozzi Battaglia (*Pittura egizia, "ritratti del Fayum" e icone cristiane*) in questo catalogo.

<sup>21</sup> M. Andaloro, *Note sui temi iconografici della Deesis e Haghiostri-tissa*, in "Rivista dell'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte", 17 (1970), pp. 85-153 (cfr. N.P. Ševčenko, in *The Oxford Dictionary of Byzantium*, I-III, a cura di A.P. Kazhdan, New York - Oxford, 1991, III, p. 2171).

<sup>22</sup> C. Bertelli, *L'immagine del «Monasterium Tempuli» dopo il restauro*, in "Archivum Fratrum Praedicatorum", 31 (1961), pp. 82-111; Idem, *Pittura in Italia durante l'Iconoclasmo: le icone*, in "Arte cristiana", 76 (1988), pp. 48-49.

<sup>23</sup> C. Bertelli, *L'immagine* cit.; Idem, *Pittura* cit., pp. 48-49; M. Andaloro, in *Aurea Roma* cit., p. 663 scheda 378.

<sup>24</sup> M. Andaloro, in *Aurea Roma* cit., p. 663 scheda 378.

<sup>25</sup> Per la bibliografia, la sintesi critica e le narrazioni devozionali dell'icona della *Madonna di San Sisto*, si rimanda alla scheda (cat. I.2) di chi scrive in questo catalogo.

<sup>26</sup> Per una versione della leggenda della *Madonna di San Sisto* si veda quanto raccontato in *La prodigiosa Madonna di San Luca: tradizione e storia dell'Immagine, come viene tramandata in 'Memorie del Monastero dei Santi Domenico e Sisto' vol. V cronaca di Suor Domenica Salamonia - Roma, 1656*, a cura di S. Guastella, Roma, 2008, pp. 23-36, ma si vedano anche la versione del racconto e le interpretazioni offerte da H. Belting, *Bild und Kult: eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, Monaco di Baviera, 1990 [traduzione italiana: H. Belting, *Il culto delle immagini: storia dell'icona dall'età imperiale al tardo Medioevo*, Roma, 2001, pp. 100, 386-389].

<sup>27</sup> H. Belting, *Bild und Kult* cit., pp. 386 ss. e *passim*.

<sup>28</sup> G. Wolf, *Salus populi Romani: die Geschichte römischer Kultbilder im Mittelalter*, Vienna, 1990, pp. 165 ss. e *passim*.

<sup>29</sup> M. Andaloro, *Note* cit., pp. 85 ss. (cfr. N.P. Ševčenko, in *The Oxford* cit., p. 2171).

<sup>30</sup> Per l'icona della *Madonna dell'Ara Coeli*, si rimanda alla scheda (cat. I.3) di Claudia Tempesta in questo catalogo.

<sup>31</sup> B. Pesci, *La leggenda di Augusto e le origini della chiesa di S. Maria in Aracoeli*, in *Incoronazione della Madonna di Aracoeli*, Roma, 1938, pp. 18 ss.

<sup>32</sup> L. Grassi, *La Madonna dell'Aracoeli e le traduzioni romane del suo tema iconografico*, in «Rivista di archeologia cristiana», 18 (1941), pp. 65 ss.

<sup>33</sup> L. Grassi, *La Madonna dell'Aracoeli e le traduzioni romane del suo tema iconografico*, in «Rivista di archeologia cristiana», 18 (1941), pp. 65 ss.

<sup>34</sup> Per il gruppo di icone raffiguranti la *Madonna Avvocata* citate nel testo si rimanda al repertorio: G. Leone, *Icone* cit., I, nn. 9, 12, 14, 18, 22, 30, 31, 45, 46 dove sono inclusi pure i riferimenti alle icone che raffiguravano lo stesso soggetto custodite nelle chiese di Sant'Ambrogio alla Massima e di Santa Maria della Consolazione. Per le opere in mostra, invece, si rimanda alle schede redatte da Dora Catalano (cat. I.11), Claudia Tempesta (cat. I.3) e da chi scrive (cat. I.2, 7, 8) in questo catalogo.

<sup>35</sup> Anche per queste opere, per brevità, alla bibliografia e alla sintesi delle posizioni critiche raccolte in G. Leone, *Icone* cit., I, nn. 11, 13, 14.

<sup>36</sup> Per questa e altre interpretazioni della iconografia della *Madonna Avvocata* proveniente dall'oratorio di San Gregorio annesso al monastero femminile di Campo Marzio: H. Belting, *Bild und Kult* cit., pp. 390-393.

<sup>37</sup> D. Sgherri, in *Riforma e tradizione 1050- 1198*, a cura di S. Romano, IV, Milano, 2006, pp. 121-123.

<sup>38</sup> N.P. Ševčenko, in *The Oxford* cit., III, pp. 2171, 2173.

<sup>39</sup> Per l'icona del Patriarcato Lateranense si rimanda alla bibliografia raccolta in G. Leone, *Icone* cit., I, n. 1, mentre per la ricostruzione della serie iconografica che da questa tavola dipende allo studio pionieristico e imprescindibile di W.F. Volbach, *Il Cristo di Sutri e la venerazione del Santissimo Salvatore nel Lazio*, in «Rendiconti della Pontificia Accademia di Archeologia», 17 (1940-1941), pp. 98-126 e a quello più recente di W. Angelelli, *La diffusione dell'immagine lateranense: le repliche del Salvatore nel Lazio*, in *Il volto di Cristo*, [Catalogo della mostra (Roma: 2000-2001)], a cura G. Morello, G. Wolf, Milano, 2000, pp. 46-49 rivolto anche a esemplari cronologicamente più avanzati.

<sup>40</sup> I. Bonaccorsi, in *Lazio*, a cura di S. Boesch Gajano, Roma, 2010, p. 221.

<sup>41</sup> Per la tavola della *Madonna del Sorbo*, si rimanda alla scheda (cat. I.4) di Lorenzo Riccardi in questo catalogo.

<sup>42</sup> H. Belting, *Bild und Kult* cit., pp. 39-41; P. Belli D'Elia, *L'immagine di culto, dall'icona alla tavola d'altare*, in *Pittura in Italia: l'Altomedioevo*, a cura di C. Bertelli, Milano, 1994, pp. 369-389, ma si veda pure quanto in merito emerge dalla recente indagine di M.R. Marchionibus, *Icone in Campania: aspetti iconologici, liturgici e semantici*, Spoleto, 2011.

<sup>43</sup> Per questo aspetto si rimanda a E. Thunø, *Image and relic: mediating the sacred in early medieval Rome*, Roma, 2002; *Rome AD 300-800: power and symbol; image and reality*, a cura di E. E. Thunø, G. Wolf, Roma, 2003.

<sup>44</sup> Il termine "icona" deriva dal greco-bizantino con il significato di "immagine" (cfr. G. Podskalsky, R. Stichel, A.W. Carr, in *The Oxford* cit., II, pp. 977-981; A. Vasiliu, *Il visibile, l'immagine e l'icona all'inizio dell'era cristiana*, in *Il viaggio dell'icona: dalle origini alla caduta di Bisanzio*, a cura di T. Velmans, Milano, 2008, pp. 209-222). Intesa essenzialmente come pannello ligneo dipinto, con tale accezione il termine entrerà nel linguaggio storico-artistico moderno intendendo distintamente una pittura sacra su tavola di origine e tradizione greco-bizantina. Gli studi più aggiornati dell'ultimo lasso del Novecento, però, hanno chiarito come tale significato sia in sé restrittivo e comunque non del tutto rispondente alla realtà storica, in quanto il termine può legittimamente essere inteso in un'accezione più ampia di immagine sacra, come nel vero la sua espressione grammaticale, prescindendo dalle caratteristiche tecniche, perché durante le lotte iconoclaste furono distrutte tutte le immagini sacre e non solo quelle dipinte su pannelli lignei e perché nei canoni del II Concilio di Nicea si danno prescrizioni per svariate tipologie di immagini realizzate su più svariati supporti (cfr. F. de Maffei, *Icona, pittore ed arte al Concilio Niceno II*, Roma, Bulzoni, 1974, p. 11; K. Weitzmann, *Ursprung und Bedeutung der Ikonen*, in *Die Ikonen*, Friburgo, 1984<sup>2</sup>, pp. 6-8; M. Chatzidakis, G. Babić, *Die Ikonen der Balkanhalbinsel und der Griechischen Inseln (1) - (2)*, in *Die Ikonen* cit., p. 130; G. Podskalsky, R. Stichel, in *The Oxford* cit., p. 977).

<sup>45</sup> C. von Schoenborn, *L'icône du Christ: fondements théologiques élaborés entre le I<sup>er</sup> et le II<sup>e</sup> concile de Nicée (325-787)*, Friburgo, 1976; P.N. Evdokimov, *Teologia della Bellezza: l'arte dell'icona*, Roma, 1981, pp. 191-208, 222-228; V.V. Byčkov, *L'estetica bizantina: problemi teorici*, Galatina, 1983, pp. 127-168; J. Meyendorff, *La teologia bizantina: sviluppi storici e temi dottrinali*, Casale Monferrato, 1984, pp. 61-66; G. Lingua, *L'icona, l'idolo e la guerra delle immagini: questioni di teoria ed etica dell'immagine nel cristianesimo*, Milano, 2006, p. 81.

<sup>46</sup> P.N. Evdokimov, *Teologia* cit., pp. 191-208, 222-228; V.V. Byčkov, *L'estetica bizantina* cit., pp. 127-168; J. Meyendorff, *La teologia bizantina* cit., pp. 61-66.

<sup>47</sup> Per il significato del ruolo "sacramentale" dell'icona, all'interno della teologia bizantina che «ignora la distinzione occidentale fra "sacramenti" e "sacramentali"» (J. Meyendorff, *La teologia bizantina* cit., p. 231), si veda quanto in P.N. Evdokimov, *Teologia della Bellezza* cit.,