



DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI

SCUOLA DOTTORALE
CULTURE E TRASFORMAZIONI DELLA CITTÀ E DEL TERRITORIO

DOTTORATO DI RICERCA
STORIA E CONSERVAZIONE DELL'OGGETTO D'ARTE E DI ARCHITETTURA

CICLO XXVIII

**La pittura medievale nella diocesi di Terracina-Sezze-Priverno
(seconda metà XI - XIV secolo)**

TOMO I

Coordinatore
Prof.ssa L. Barroero

Docente Tutor
Prof.ssa M. L. Fobelli

Dottorando
Davide Angelucci

A Francesco

INDICE

INTRODUZIONE	I
--------------------	---

CAPITOLO 1

LA DIOCESI DI TERRACINA-SEZZE-PRIVERNO

1.1. La diocesi: nascita e sviluppo del territorio ecclesiastico dal IV secolo a oggi	6
1.2. Le strade della Marittima	13
1.3. Le Rationes decimarum, le visite pastorali e apostoliche	20

CAPITOLO 2

IL CATALOGO DEI DIPINTI

2.1. Bassiano	22
2.1.1. <i>La chiesa di Santa Maria della Piazza</i>	22
2.1.1.1. <i>La storia e l'edificio</i>	22
2.1.1.2. <i>Le pitture</i>	23
2.1.2. <i>La chiesa di San Nicola</i>	27
2.1.2.1. <i>La storia e l'edificio</i>	27
2.1.2.2. <i>Le pitture</i>	29
2.2. Priverno	38
2.2.1. <i>L'abbazia di Fossanova</i>	38
2.2.1.2. <i>Le pitture</i>	38
2.2.2. <i>La chiesa di San Benedetto</i>	47
2.2.2.1. <i>La storia e l'edificio</i>	47
2.2.2.2. <i>Le pitture</i>	49
2.2.2.3. <i>La prima fase: seconda metà del XIII secolo</i>	51
2.2.2.4. <i>La seconda fase: primi decenni del XIV secolo</i>	60
2.2.2.4. <i>I dipinti del XIV e XV secolo</i>	66
2.2.3. <i>La chiesa di San Giovanni Evangelista</i>	72
2.2.3.1. <i>La storia e l'edificio</i>	72
2.2.3.2. <i>Le pitture</i>	75

2.2.4. <i>La chiesa di Sant'Antonio abate</i>	94
2.2.4.1. <i>La storia e l'edificio</i>	94
2.2.4.2. <i>Le pitture</i>	96
2.2.5. <i>La chiesa dei Santi Cristoforo e Vito</i>	112
2.3. San Felice Circeo	117
2.3.1. <i>La chiesa di Santa Maria della Pietà</i>	117
2.4. Sermoneta	120
2.4.1. <i>Il Castello Caetani – la Torre Annibaldi</i>	120
2.4.2. <i>La chiesa di San Michele Arcangelo</i>	124
2.4.1.1. <i>La storia e l'edificio</i>	124
2.4.1.3. <i>Le pitture</i>	128
2.4.3. <i>L'abbazia di Valvisciolo</i>	134
2.4.3.1. <i>Le pitture</i>	134
2.5. Sonnino	138
2.5.1. <i>La chiesa di San Michele Arcangelo</i>	138
2.5.1.1. <i>L'icona della Madonna delle Grazie</i>	138
2.5.2. <i>Monastero di Santa Maria delle Canne</i>	141
2.6. Terracina	143
2.6.1. <i>La cattedrale di San Cesareo</i>	143
2.6.2. <i>La chiesa di San Francesco</i>	157
2.6.2.1. <i>La storia e l'edificio</i>	157
2.6.2.2. <i>Le pitture</i>	159
2.6.3. <i>La chiesa di Sant'Antonio</i>	161
2.6.3.1. <i>L'edificio e le pitture</i>	161
2.6.4. <i>La chiesa di Santa Maria Maddalena – Villa Salvini</i>	165
2.6.4.1. <i>La storia e l'edificio</i>	165
2.6.4.2. <i>Le pitture</i>	166

CAPITOLO 3

IL FREGIO MUSIVO DEL PORTICO DELLA CATTEDRALE DI SAN CESAREO A TERRACINA

3.1. La cattedrale di San Cesareo	172
3.1.1. <i>L'edificio</i>	172
3.1.2. <i>I portici a trabeazione tra Roma e il Lazio (XII-XIII secolo)</i>	175
3.1.3. <i>Il portico della cattedrale di Terracina</i>	183

3.2. Il mosaico della metà destra della trabeazione	187
3.2.1. <i>Analisi iconografica</i>	187
3.2.1.1. <i>Il drago</i>	187
3.2.1.2. <i>L'aquila</i>	189
3.2.1.3. <i>Due cervidi affrontati ad un palmizio</i>	192
3.2.1.4. <i>"Cavea cum ave inclusa"</i>	194
3.2.1.5. <i>Tre personaggi mostruosi</i>	196
3.2.1.6. <i>Due buoi e una chiesa</i>	196
3.2.1.7. <i>I cavalieri e la Croce</i>	199
3.2.1.8. <i>Limbarcazione di Petrus</i>	203
3.2.1.9. <i>Grifi e uccelli affrontati a cantari</i>	204
3.2.1.10. <i>Il basilisco</i>	206
3.2.2. <i>Osservazioni di carattere tecnico-esecutivo e stilistico</i>	207
3.2.3. <i>La storia critica del mosaico</i>	214
3.2.4. <i>La documentazione sui restauri dell'Archivio Centrale dello Stato</i>	222
3.3. Il mosaico perduto della metà sinistra della trabeazione	228
3.3.1. <i>Un inedito documento dall'Archivio Capitolare della Cattedrale di Sezze</i>	228
3.3.2. <i>Analisi iconografica</i>	235
3.3.2.1. <i>Storie di san Cesareo</i>	235
3.3.2.2. <i>Storie di san Silvano e dei santi africani</i>	238
3.3.2.3. <i>Storie di sant'Erasmus</i>	239
3.3.3. <i>L'iscrizione</i>	244
3.3.4. <i>Chi era Bartolomeo Giordani?</i>	248
3.3.5. <i>L'interpretazione di Giovanni Marangoni</i>	250
3.4. Per una nuova analisi del fregio musivo terracinese	255

CAPITOLO 4

LE PITTURE RUPESTRI DELL'EREMO DI SELVASCURA A BASSIANO

4.1. Il Santuario del Crocifisso e il ciclo pittorico della Grotta di Selvascura	260
4.1.1. <i>La storia e il complesso sacro</i>	260
4.1.2. <i>Il ciclo rupestre: l'iconografia</i>	263
4.1.2.1. <i>La parete destra</i>	263
4.1.2.2. <i>La parete di fondo</i>	264
4.1.2.3. <i>La parete sinistra</i>	266
4.1.2.4. <i>Dipinti isolati</i>	267
4.2. I francescani Spirituali	270
4.2.1. <i>Angelo Clareno e i frati de paupere vita</i>	270
4.2.2. <i>La produzione letteraria di Angelo Clareno</i>	274
4.2.3. <i>Papa Celestino V</i>	278

4.3. La parete destra: una nuova ipotesi	282
4.4. Osservazioni stilistiche	295
4.5. La storia conservativa	303
4.6. Le altre pitture del Santuario	306

CAPITOLO 5

LA CULTURA FIGURATIVA DELLA DIOCESI E I SUOI RAPPORTI CON LA PRODUZIONE ARTISTICA DELL'ITALIA CENTRALE

5.1. Conservato e perduto	309
5.2. Linee guida della pittura medievale nella diocesi tra la fine dell'XI e il XIV secolo	313
ABBREVIAZIONI	321
FONTI D'ARCHIVIO	322
FONTI EDITE	324
BIBLIOGRAFIA	326

INDICE TOMO II

TAVOLE	I
REFERENZE FOTOGRAFICHE	164

INTRODUZIONE

“Locale”, “popolare”, “arcaico”. Questi sono solo tre tra gli aggettivi che più comunemente capita di leggere sfogliando i volumi di quegli eruditi o cultori delle antichità che si sono occupati di studiare e rendere note le emergenze pittoriche dei centri urbani più periferici e delle città di provincia, ripetuti talvolta anche in talune pubblicazioni a carattere scientifico. Peraltro essi non sempre sono frutto di un giudizio sbrigativo e tagliente di opere considerate di minore importanza, ma corrispondono ad un’evidente difficoltà nel delineare con precisione la produzione artistica in territori lontani dai centri culturali maggiormente conosciuti, in carenza di documentazione e di chiari riferimenti cronologici e in assenza delle firme degli artisti; troppo spesso i contesti sono difficili da ricostruire correttamente e i monumenti sono caratterizzati da pitture in pessimo stato di conservazione. Ma fino a che punto questi aggettivi definiscono correttamente le pitture esaminate? Quale relazione esiste tra la produzione pittorica provinciale e le pitture murali conservate negli edifici delle città più grandi? La produzione pittorica di periferia deve essere considerata sempre di scarso interesse iconografico e stilistico rispetto ai contesti figurativi più aulici?

Da queste premesse prende avvio un progetto di ricerca che intende indagare un’area del basso Lazio ben definita da un punto di vista dei confini territoriali negli anni tra l’XI e il XIV secolo. Il territorio scelto per questo studio è l’antica diocesi di Terracina-Sezze-Priverno: essa presenta un ricco patrimonio di testimonianze pittoriche dei secoli medievali che non erano ancora state indagate con il giusto grado di approfondimento o erano state rese note ormai in tempi troppo remoti, salvo rare eccezioni. L’estrema frammentarietà o la lacunosità dei dipinti, la qualità quasi mai particolarmente alta da destare l’attenzione e la marginalità del territorio possono aver influito non poco alla scarsa attenzione che si è generata attorno a queste pitture.

Nel processo di selezione del territorio da analizzare si è voluto sin da subito rifiutare la logica dei confini amministrativi attuali, soprattutto quelli provinciali e regionali, in quanto essi sono anacronistiche suddivisioni novecentesche che, specialmente per la nostra Regione, poco hanno a che fare con le reali suddivisioni amministrative medievali. Le uniche entità territoriali che abbiano mantenuto una certa costanza nei secoli tra il Medioevo e l’età moderna e al cui

interno si possano definire dei caratteri congruenti, da un punto di vista sia storico sia culturale, sono appunto le circoscrizioni ecclesiastiche. In tal senso le parole di Andrea Emiliani, anche se scritte ormai più di trenta anni fa, sono state una traccia di fondamentale importanza su cui costruire il percorso di ricerca. Lo studioso sottolineava l'importanza di un'indagine sui territori periferici che tenesse conto delle strutture e delle istituzioni ecclesiastiche poiché è all'interno della loro giurisdizione che si possono riconoscere quei caratteri di omogeneità al fine di ricostruire le dinamiche artistiche del passato. Si tenga presente, d'altronde, che gran parte delle opere censite in questo studio sono conservate nei luoghi di culto o negli ambienti annessi e pertanto il carattere eminentemente religioso della produzione pittorica esaminata ben si adatta alla scelta dei confini diocesani come parametri territoriali di riferimento.¹ Dunque i confini diocesani sono stati d'aiuto per la definizione di un coerente lavoro di catalogazione, che per sua stessa natura necessita di chiari limiti cronologici e territoriali, ma non sono stati intesi come barriere culturali invalicabili che impediscono la circolazione di botteghe o di modelli, siano essi iconografici o stilistici; al contrario, la diocesi di Terracina-Sezze-Priverno può essere considerata come un'area-cuscinetto, una cerniera tra due Stati, nella quale è più facile siano permeate diverse tendenze culturali, da nord e da sud: come si vedrà la regione ha accolto linguaggi sempre nuovi che hanno aggiornato, di volta in volta, le tradizioni locali.

Per questa ragione si è scelto di circoscrivere l'arco cronologico di riferimento, facendo partire l'indagine di quei fenomeni pittorici realizzati a partire dal pontificato di Alessandro II (1061-1073), comunemente ritenuto il papa sotto il quale si diede avvio all'unificazione delle tre sedi storiche di Terracina, Sezze e Priverno, sebbene essa giunse definitivamente a compimento solo nel XIII secolo.² La scelta di svolgere l'indagine fino al XIV secolo è dovuta da un lato alla realistica necessità di condurre un lavoro uniforme, nei tempi stabiliti dal percorso dottorale e da parte di un solo ricercatore, dall'altro a un'attenta considerazione scaturita all'indomani della pubblicazione del

¹ Sulla questione delle vicende che hanno portato alla nascita del Lazio moderno, sull'inconsistenza storica e la vacuità dei confini amministrativi attuali, sull'importanza della realizzazione di cataloghi di ciò che si è conservato e sui processi che hanno permesso la conservazione del patrimonio artistico delle aree periferiche, sulla centralità dell'istituzione diocesana per una più corretta comprensione dei fatti storici e della produzione artistica delle aree periferiche si vedano: A. P. Frutaz, *Le carte del Lazio*, 3 voll., Roma 1972, in part. v. I, pp. XIII-XXVI; A. Emiliani, *Chiesa Città Campagna. Il patrimonio artistico e storico della Chiesa e l'organizzazione del territorio*, Bologna 1981, in part. pp. 61-67; O. Ferrari, *Introduzione*, in *Repertorio delle schede di catalogo. Provincia di Latina. Beni Artistici e Storici*, a cura di S. Papaldo, S. Vasco Rocca, Roma 1982, pp. XI-XVII; R. Volpi, *Le regioni introvabili. Centralizzazione e regionalizzazione dello Stato pontificio*, Bologna 1983; M. T. Caciorgna, *Luoghi di culto e assetti territoriali*, in *Santuari d'Italia. Lazio*, a cura di S. Boesch Gajano, M. T. Caciorgna, V. Fiocchi Nicolai, F. Scorza Barcellona, Roma 2010, pp. 77-81, oltre all'ulteriore bibliografia specifica segnalata nelle note del capitolo 1.

² Su questo si dirà approfonditamente nel 1 capitolo.

volume di Anna Cavallaro e Stefano Petrocchi sulla pittura quattrocentesca prodotta nei territori sottoposti al controllo della famiglia Caetani, che coinvolge quindi complessivamente tutto il Lazio meridionale in un censimento di dipinti accompagnato da approfondite analisi a carattere monografico.

L'elaborato si apre con il primo capitolo che si configura come cornice a tutto il lavoro e ha lo scopo di presentare il territorio in esame e di illustrare l'evoluzione dei confini diocesani, dalla nascita delle tre sedi di Terracina, Sezze e Priverno alla loro unificazione nel XIII secolo, fino alle vicende storiche del Novecento che ci consegnano oggi una diocesi ben diversa dalla realtà medievale. Saranno presentati anche i più importanti resoconti dei viaggiatori che nel corso dell'età moderna approdarono nei lidi terracinesi o ne attraversarono il territorio per raggiungere Napoli da Roma – e viceversa – spesso registrando un generale stato di abbandono degli edifici, lo stato paludoso della regione e una povertà diffusa tra la popolazione. L'interesse per gli eruditi e i *grandtourists* si concentrava quasi esclusivamente sulle vestigia romane che, in effetti, affioravano copiose nella città di Terracina, attirando anche gli artisti del Cinquecento come Baldassarre Peruzzi e Antonio da Sangallo. Un tema essenziale per la Marittima in generale, e più nello specifico per la diocesi in oggetto, è l'assetto viario medioevale e quanto esso abbia contribuito alle vicende storiche ancora nell'età moderna.

Il secondo capitolo nasce dall'esigenza primaria di una documentazione completa dei dipinti e costituisce un corpus di tutti i contesti pittorici del territorio in esame riferibili ai secoli tra l'XI e il XIV secolo che, sebbene non siano quasi mai inediti, per la prima volta si trovano raccolti e schedati in un unico elaborato. Il corposo capitolo è suddiviso per comune e per edificio, entrambi in successione alfabetica per una più agevole consultazione; di ogni edificio sono presentati i dati storici, architettonici e, ove necessario, una breve analisi sulle pitture propedeutica alle schede stesse, per le quali si è preferito procedere secondo l'ordine cronologico e di collocazione all'interno dell'edificio.³ Ogni scheda ha un *incipit* con l'indicazione della collocazione, dell'iconografia e dell'ipotesi di datazione del dipinto esaminato; il testo seguente è dedicato alla descrizione dell'opera, corredata di considerazioni di carattere iconografico e stilistico, della principale bibliografia edita e delle fonti a cui si aggiungono appositi confronti con altre opere pittoriche dell'Italia centrale. Inoltre il catalogo è accompagnato da immagini realizzate durante una serie di campagne fotografiche personalmente organizzate sul territorio; le immagini sono state indispensabili per l'indagine storico-artistica

³ Per le collocazioni dei dipinti si è tenuto conto di un ordine che procede dall'altare verso la controfacciata, pertanto il "primo pilastro", la "prima cappella" o la "prima campata" sono quelli più vicini al presbiterio.

durante gli anni di studio e ora sono un utile strumento che accompagna e completa il testo. Inoltre, nei casi di affreschi estremamente frammentari, sono state approntate elaborazioni più complesse come le ricostruzioni grafiche 3D. Di fondamentale importanza sono stati i dati – erratici ma spesso precisi e ben circostanziati – che si possono ricavare dalla sistematica lettura dei fascicoli relativi ai monumenti e alle città oggetto di studio, conservati nell'Archivio Centrale dello Stato; questi documenti sono in gran parte inediti, forniscono informazioni sullo stato di conservazione degli edifici e dei dipinti e riportano notizie circa il ritrovamento di alcuni contesti figurativi monumentali tra la fine del XIX e la metà del XX secolo. Ad essi si aggiungono i volumi delle visite pastorali e apostoliche conservati presso l'Archivio Capitolare della Cattedrale di Sezze, l'Archivio Storico Diocesano di Terracina e l'Archivio Segreto Vaticano, fonti indispensabili per la conoscenza delle attività liturgiche delle singole chiese, delle confraternite e del clero locale, coprendo un arco cronologico molto ampio che va dal XVI al XIX secolo; purtroppo solo in pochi casi si soffermano a descrivere i monumenti e ancor più raramente offrono notizie utili sullo stato di conservazione delle pitture. Infine, un sussidio indispensabile per delineare la storia conservativa degli ultimi cento anni e per ricostruire le vicende che hanno portato ai ritrovamenti delle emergenze pittoriche sulle pareti delle chiese è il corpus delle foto storiche, come le foto Hutzel, l'Archivio Alinari e l'Archivio Ricci, consultabili presso l'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, la Fototeca Hertziana e l'archivio fotografico dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte, sebbene non siano molte le fotografie conservate relative a questo territorio e nella maggior parte dei casi esse siano riferibili solo alle città più grandi, Terracina e Priverno. I volumi di Serena Romano sulla pittura del Trecento nel Lazio e il censimento condotto dal gruppo di lavoro guidato da Giulia Orofino per i dipinti nell'area attorno a Cassino sono stati utili modelli per la realizzazione delle schede di catalogo e validi punti di riferimento per la metodologia con la quale è stato condotto il loro lavoro e per l'organizzazione delle informazioni raccolte.⁴

Nel corso degli anni di studio sono emersi due casi che hanno richiesto un lavoro diverso, più approfondito: il mosaico del portico del duomo di Terracina e il ciclo pittorico della Grotta del Crocifisso presso Bassiano. La realizzazione di una semplice scheda avrebbe fortemente limitato gli orizzonti delle indagini e pertanto i risultati scaturiti da queste analisi sono confluiti in altrettanti capitoli separati dal catalogo che possono essere considerati alla stregua di monografie nelle quali si è dato ampio spazio ad approfondimenti di tipo iconografico, iconologico e stilistico. Per il mosaico

⁴ S. Romano, *Eclissi di Roma. Pittura murale a Roma e nel Lazio da Bonifacio VIII a Martino V (1295-1431)*, Roma 1992; G. Orofino, *Affreschi in Val Comino e nel Cassinate*, Cassino 2000.

terracinese è stata oltremodo preziosa la fortuita scoperta di un inedito documento settecentesco che ha aperto nuove possibilità di ricerca, soprattutto di tipo iconografico, circa la metà perduta sul lato sinistro del portico e, inoltre, ha fornito ulteriori dati che contribuiscono a delineare meglio il quadro storico entro il quale operarono i vescovi Simeone nel primo quarto del XIII secolo e Gioacchino Maria Oldi nel secondo quarto del XVIII secolo. Le ricerche condotte intorno alle pitture della Grotta del Crocifisso, invece, si sono concentrate sugli aspetti iconografici e iconologici connessi alla letteratura nota ai francescani abitanti dell'ereмо al fine di comprendere il significato delle immagini dipinte sulle pareti rocciose proponendone un'interpretazione inedita.

Il capitolo conclusivo traccia le linee guida della produzione pittorica nella diocesi in esame, con una particolare attenzione alla frammentarietà degli apparati pittorici delineata nei capitoli centrali di questo elaborato. L'indagine, inoltre, affronta i problemi delle relazioni culturali con i centri e le regioni limitrofe tentando di chiarirne gli estremi cronologici e le dinamiche, tenendo conto che molto di ciò che è andato perduto non è riportato dalle fonti o i cenni sono così brevi da non fornire alcun dato utile.

CAPITOLO 1

LA DIOCESI DI TERRACINA-SEZZE-PRIVERNO

1.1. La diocesi: nascita e sviluppo del territorio ecclesiastico dal IV secolo a oggi

La diocesi di Terracina-Sezze-Priverno è un'entità territoriale-amministrativa della Chiesa di Roma che, di fatto, oggi non esiste più così come era venuta a delinearsi nel corso del Medioevo [figg. 1.1, 1.2]. Assieme alla diocesi di Velletri essa formava la sub-regione della Marittima situandosi all'estrema propaggine meridionale dei territori controllati direttamente dal trono papale;¹ Terracina era la città principale della diocesi, un centro portuale di fondamentale importanza sin dall'antichità situato sul confine, lì dove la catena montuosa antiappenninica dei Lepini-Ausoni incontra il Mar Tirreno e chiude la grande Pianura Pontina, configurandosi quale naturale «cerniera di due mondi a volte antitetici e contrapposti»,² la porta di passaggio tra Roma e il regno meridionale, governato da casate e popoli diversi – Normanni, Svevi, Angioini – tra l'XI e il XIV secolo.

Sin dai primi secoli della diffusione del cristianesimo, il Lazio possedeva il maggior numero di sedi episcopali, in quanto inizialmente la gestione ecclesiastica seguì la suddivisione amministrativa stabilita sotto Diocleziano e più tardi da Costantino: esisteva una perfetta corrispondenza tra la scansione territoriale delle province e quella delle “parrocchie” che nel V secolo presero il nome di “diocesi”: ogni *civitas*, dunque, possedeva anche un *episcopus*.³ Seguendo gli attuali confini regionali, secondo gli studi del Lovison, il Lazio è la regione italiana che possedeva un gran numero di sedi diocesane e che nel corso dell'Alto Medioevo ne ha perse di più; solo nel Lazio Meridionale o – per meglio dire – nel cosiddetto *Latium Adiectum*, nel V secolo esistevano ancora le sedi di: *Antiatensis*

¹ La città fu fuori dal controllo papale per circa due secoli tra l'VIII e il X secolo, poi rientrò nei domini del Patrimonio e non ne uscì più, assumendo il ruolo di ultimo baluardo papale a sud di Roma (C. Ciammaruconi, s.v. *Terracina*, in *Le Diocesi d'Italia*, diretto da L. Mezzadri, M. Tagliaferri, E. Guerriero, v. III, Cinisello Balsamo 2008, p. 1258). Si veda anche M. T. Caciorgna, *Una città di frontiera: Terracina nei secoli XI-XIV*, Roma 2008, pp. 69-72.

² Definita così in M. T. Caciorgna, *Marittima medievale. Territori, società, poteri*, Roma 1996, p. 8.

³ Sulla complessa vicenda del *Latium*, sulle origini del vocabolo e sull'estensione territoriale attorno a Roma definita con questa parola nel corso dei secoli, si rimanda a P. Rossi, s.v. *Lazio* (*lat. Latium*), in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, v. VII, Roma 1996, pp. 587-588 e a F. Lovison, s.v. *Lazio*, in *Le Diocesi d'Italia*, diretto da L. Mezzadri, M. Tagliaferri, E. Guerriero, v. I, Cinisello Balsamo 2007, pp. 133-154, in particolare pp. 139-141 soprattutto per quanto concerne la definizione territoriale di Campagna e Marittima e la nascita delle sedi vescovili nel IV secolo.

(Anzio), *Tres Tabernae* (Cisterna), *Fundi*, *Formiae*, *Menturnum*, *Casinum* (San Germano), *Frusinum*, *Athinae*. Per secoli le città di Sezze, Terracina e Priverno sono state sede di tre distinte diocesi confinanti, con vescovi diversi e con piccoli territori orbitanti attorno alle tre cattedrali. Esse vissero storie diverse e indipendenti fino all'XI secolo.

La diocesi di Terracina risulta esistente con certezza solo a partire dal IV secolo anche se una tradizione ormai radicata, in cui si mescola il dato storico con la leggenda, vuole far risalire la nomina del primo vescovo terracinese, Epafrodito, direttamente per volontà dell'Apostolo Pietro, di passaggio nelle terre pontine prima di raggiungere Roma; in realtà non esiste alcun riferimento certo a vescovi di Terracina prima di Savino, di cui è segnalata la presenza al sinodo romano che nel 313 condannò i donatisti; durante il suo vescovato era attestata la presenza di una nutrita comunità cristiana a Terracina. In passato è stato anche ipotizzato il passaggio di san Paolo in questa città nel suo viaggio da Pozzuoli a Roma sebbene essa non sia nominata negli Atti degli Apostoli e la notizia, di fatto, sia inattendibile.⁴

La diocesi di Sezze, invece, è attestata con certezza solo a partire dal IX secolo, nonostante la tradizione ricordi un'evangelizzazione antichissima della città per opera dello stesso san Luca Apostolo, sebbene la notizia sia priva di ogni fondamento storico. Sembra che le leggende locali, sia relative a Sezze sia a Terracina, in un eccesso di campanilismo, cerchino una nobile e antichissima costituzione delle proprie istituzioni, soprattutto ecclesiastiche, per esaltare la grandezza dell'uno o dell'altro centro abitato, forse in questo caso anche sulla spinta della diatriba sulla cattedralità di cui si dirà più avanti. Il più antico vescovo setino oggi noto è Stefano, firmatario di un atto a Roma nel 1036.⁵

La romana città di *Privernum*, situata nella pianura a nord-est della collina su cui sorse la città medievale di Piperno,⁶ aveva una nutrita comunità cristiana già nel IV secolo, ma solo con il vescovo Bonifacio, citato negli atti del Concilio lateranense nell'anno 769, siamo certi dell'esistenza

⁴ D. A. Contatore, *De historia Terracinensi libri quinque*, Romae 1706, pp. 460-463; P. F. Kehr, *Italia Pontificia: Latium*, v. 2, Berolini 1961, p. 113; F. Lanzoni, *Le diocesi d'Italia, dalle origini al principio del secolo VII (an. 604)*, Faenza 1927, rist. anastatica Roma 1963, p. 151; A. Bianchini, *Notizie sulla diocesi di Terracina e descrizione delle chiese della città*, Priverno 1972, p. 10-11; A. Bianchini, *Storia di Terracina*, III ed., Formia 1994, pp. 122-124, 127-128; Lovison 2007, p. 140; Ciarmaruconi 2008 b, p. 1258.

⁵ D. Giorgi, *Dissertatio historica de cathedra episcopali Setia civitatis in Latio. Cum appendice monumentorum, eadem ecclesiam & civitatem illustrantium*, Romae 1727; Di Pastina M., s.v. Sezze, in *Le Diocesi d'Italia*, diretto da L. Mezzadri, M. Tagliaferri, E. Guerriero, v. III, Cinisello Balsamo 2008, p. 1175.

⁶ A causa della posizione difficilmente difendibile, il nucleo abitativo si spostò sulla più vicina collina, costituendo il primitivo nucleo della città medievale di Piperno già tra l'VIII e il IX secolo; esso si trovava presso la chiesa di San Benedetto, il cui quartiere è da considerarsi alla stregua della "culla" della nuova città (C. Comello, *Priverno*, in «Storia della città», II (1977), 3, p. 65).

di una diocesi di Priverno. Le notizie sono più rare rispetto alle altre due diocesi e molta parte della critica ritiene probabile che già tra il 1036 e il 1039 essa fu unita a quella vicina di Sezze. Dopo l'unificazione l'arciprete della cattedrale di Priverno continuò a detenere alcune delle prerogative più tipiche del vescovo come ad esempio il *vicedominatus* sui centri urbani che in antico erano inglobati in questa diocesi.⁷

Solo al termine di un lungo processo, che probabilmente ebbe inizio durante il pontificato di Alessandro II (1061-1073), le tre sedi vescovili furono unite nell'ambito di una più ampia revisione dei confini diocesani della penisola, caratterizzata, soprattutto nel territorio più vicino a Roma, da una fitta rete di diocesi di antichissima tradizione, ma molto piccole per estensione e poco rilevanti per scarsità di centri demici controllati. Gli anni della Riforma Gregoriana sono di fondamentale importanza per Terracina e per la sua cattedrale: la città, infatti, sembra gravitare all'interno dell'area di diretto controllo, politico e culturale, dell'abazia di Montecassino sin dagli anni Venti dell'XI secolo; inoltre il centro urbano e tutte le sue pertinenze territoriali erano stati donati da papa Alessandro II a Desiderio, non in qualità di abate di Montecassino ma come privilegio personale: egli detenne il governo di Terracina dal settimo decennio dell'XI secolo fino al 1086, anno della sua elezione a pontefice con il nome di Vittore III, e contemporaneamente i vescovi che si alternavano sul soglio episcopale erano monaci provenienti da Montecassino e vicini alla corrente riformata della Chiesa. Sono di provenienza cassinese molti dei vescovi terracinesi eletti tra la seconda metà dell'XI e la prima metà del XII secolo, come Pietro (notizie 1092-1093), Benedetto (*ante* 1099-1105 o 1106), Gregorio (1106-1126) e forse anche Teodaldo (menzionato nel 1042), ma soprattutto quell'Ambrogio da Milano (1061-*post* 1078) che nel 1074, ai tempi di papa Gregorio VII (1073-1085), riconsacrò solennemente il duomo. È evidente, pertanto, che in quella fase storica Terracina crebbe di importanza nello scacchiere geopolitico italiano, per questa ragione vide ampliare il territorio diocesano con l'annessione di Priverno e Sezze e si giovò di un decisivo rafforzamento delle sue funzioni strategiche. Le diocesi di Terracina e di Veroli costituivano i baluardi meridionali del territorio sotto il controllo papale e quindi la preoccupazione dei pontefici fu quella di rafforzare e consolidare il controllo su queste circoscrizioni, curandone i confini. La città

⁷ GIORGI 1727, pp. 8-10; P. B. Gams, *Series episcoporum ecclesiae catholicae, quotquot innotuerunt a Beato Petro Apostolo*, Leipzig 1931, p. 732; L. Speciale, *Una chiesa e una città. La cattedrale di Privernum e le sue pitture*, in *Medioevo: l'Europa delle cattedrali*, Atti del Convegno internazionale di studi (Parma, 19-23 settembre 2006), a cura di A. C. Quintavalle, Parma-Milano 2007, p. 120; Di Pastina M., s.v. *Priverno*, in *Le Diocesi d'Italia*, diretto da L. Mezzadri, M. Tagliaferri, E. Guerriero, v. III, Cinisello Balsamo 2008, pp. 1014-1015. Bisogna segnalare che riguardo l'anno di unificazione, Di Pastina ritiene sia preferibile attenersi all'unico riferimento storico certo: la Bolla di Onorio III del 1217.

fu un luogo sicuro anche per l'elezione di Urbano II (1088-1099), al secolo Oddone di Cluny, il papa a cui tradizionalmente viene fatta risalire l'indizione della prima Crociata nel 1095 a Clermont, negli anni turbolenti dell'antipapato di Clemente III (1080-1100).⁸

Le scarse informazioni a nostra disposizione riguardo il primo atto di unione delle tre diocesi si ricavano indirettamente dalla Bolla *Hortatur nos* di papa Onorio III che il 17 gennaio 1217 confermò – quindi ratificò un atto già esistente – l'unificazione delle diocesi sotto un solo vescovo con sede a Terracina; poiché nel documento sono citati tutti i nomi dei pontefici che avevano precedentemente riconosciuto l'atto, in primis Alessandro II, si è sempre ritenuto che questi fosse il pontefice che per primo aveva stabilito l'unione delle tre sedi vescovili. Di fatto, però, questa rimane un'ipotesi che deve tenere conto di un altro fattore: nel corso del XII secolo mentre di Priverno non sono ricordati vescovi ed è quindi possibile che l'unificazione con Terracina o con Sezze fosse già avvenuta, abbiamo testimonianza di almeno tre vescovi setini – Drusino (1118), Giovanni *episcopus Setanus* (1150) e Lando (1178) – e pertanto si deve ritenere che almeno fino all'ottavo decennio di quel secolo la diocesi di Sezze visse delle fasi, più o meno brevi, di autonomia rispetto alla sede terracinese. Al momento della conferma di Onorio III la diocesi di Terracina si estendeva fino a comprendere anche San Felice Circeo, sotto Sezze rientravano i centri di Sermoneta, Bassiano, Acquapuzza, Trevi e Asprano (gli ultimi tre oggi non più esistenti) e infine all'episcopio di Priverno facevano capo Sonnino, Roccasecca dei Volsci, Roccagorga e Maenza, tutti centri sorti lungo l'arco dei rilievi montuosi. Il primo *episcopus* della nuova e più grande diocesi confermata dalla Bolla onoriana fu il vescovo di Terracina Simeone (1203-*post* 1224), che aveva fortemente insistito per un intervento papale che confermasse i privilegi di cui si erano giovati già i suoi predecessori e ponesse termine alle lamentele dei canonici di Sezze e di Priverno.⁹ Si noti che gli studiosi non sono concordi nel riconoscere Sermoneta come città appartenente originariamente alla diocesi setina: Ciammaruconi ritiene che fosse uno dei centri urbani già compreso nel territorio diocesano di

⁸ Sulla questione si vedano L. Duchesne, *Le sedi episcopali nell'antico ducato di Roma*, in «Archivio della Reale Società Romana di Storia Patria», 15 (1892), pp. 499-500; BIANCHINI 1972, pp. 2-14; E. Petrucci, *Pievi e Parrocchie del Lazio nel basso Medioevo. Note e osservazioni*, in *Pievi e parrocchie in Italia nel Basso Medioevo (secc. XIII-XV)*, v. II, Roma 1984, pp. 893-894, 899-900; CACIORGNA 1996, pp. 5-8; ma soprattutto l'ottima analisi in CACIORGNA 2008, pp. 183-189, con relativa bibliografia. Si ricordi che fu soprattutto Innocenzo III a programmare una sistematica azione di rafforzamento dei confini meridionali, negli anni in cui la corona imperiale aveva accerchiato lo Stato della Chiesa grazie al matrimonio tra Enrico VI degli Svevi e Costanza d'Altavilla.

⁹ Contatore 1706, pp. 413, 421-431; GAMS 1931, p. 732; PETRUCCI E 1984, pp. 899-902; CIAMMARUCONI 2008 B, pp. 1258-1259; DI PASTINA 2008 B, pp. 1175-1176. La bolla *Hortatur nos* è pubblicata in *Bullarum diplomatum et privilegiorum sanctorum romanorum pontificum, tomus III: a Lucio III (an. MCLXXXI) ad Clementem IV (an. MCCLXVIII)*, a cura di A. Tomassetti, Augustae Taurinorum 1858, pp. 312-314. Si veda anche la lunga dissertazione sulla cattedralità di Sezze e sulla conferma dell'unificazione delle diocesi in GIORGI 1727, *passim*, in part. pp. 92-94, 232-235.

Terracina prima della Bolla papale, mentre di diverso avviso è Di Pastina che inserisce la cittadina nel novero della diocesi di Sezze. In effetti la Bolla del 1217 elenca in modo analitico tutti i possedimenti e i centri urbani che sono coinvolti nell'unificazione «[...] *quae sunt Sumninum, Roccha Sicca, Roccha Angurgae, Magentia, Aspianum, Treve, Sarminetum, Aquapuzza, Bassianum cum finibus et adiacentiis suis* [...]».¹⁰ Dall'analisi del passo riportato si può dedurre che non sia stato necessario citare San Felice Circeo poiché era già parte della diocesi di Terracina, al contrario fosse indispensabile indicare Sermoneta perché, evidentemente, apparteneva a un'altra diocesi, quella di Sezze.¹¹

Dopo l'unificazione, Terracina assunse un ruolo preminente sulle altre sedi – tanto che il titolo ufficiale era *episcopus terracinensis* – finché la prassi impose una situazione simile ad una “corte itinerante” con una sempre più netta preferenza per Sezze, cittadina più salubre e più facilmente difendibile, su una delle alture dei Lepini affacciata sulla Pianura Pontina. Non è chiaro quando avvenne il trasferimento poiché verosimilmente si trattò di un lento processo, ma recentemente è stato ipotizzato che si verificasse durante il pontificato di papa Pio IV (1560-1565) allorché costui statuì che i frutti della mensa vescovile di Terracina fossero donati in perpetuo a Carlo Borromeo, evidentemente perché i vescovi avevano già reso effettivo il trasferimento a Sezze; infatti dal XVI secolo in poi è nota la presenza costante e continuativa del vescovo a Sezze, dove furono spostati anche gli uffici di curia e l'archivio.¹² Quando con il Concilio di Trento si stabilì l'obbligo della residenza dei vescovi nelle proprie diocesi di appartenenza, la situazione si fece più spinosa e si cercò una regolarizzazione dell'anomala assenza del vescovo da Terracina che però tardò ad arrivare. All'inizio del XVIII secolo la popolazione e i canonici di Terracina richiesero il ritorno del vescovo nel loro episcopio, sottolineandone la preminenza sulle altre due città. Nel 1705 papa Clemente XI aveva inviato il vescovo di Fondi mons. Vittorio Felice Coucci per verificare lo stato di conservazione del duomo di Terracina e l'occasione servì per invitare il vescovo Ercole Monanni a fare ritorno nell'episcopio terracinese, ma egli mosse ricorso contro la decisione; la Congregazione dei Vescovi

¹⁰ BULLARUM 1858, p. 313.

¹¹ A tal proposito si veda nella scheda del catalogo dei dipinti conservati nella chiesa di San Michele Arcangelo di Sermoneta (paragrafo 2.4.2) come al momento della consacrazione di questa chiesa, avvenuta secondo il Pantanelli nel 1120, fosse presente il benedettino Gregorio, vescovo di Terracina (1106-1126), rafforzando l'opinione che l'unificazione delle diocesi fosse già avvenuta nell'XI secolo (P. Pantanelli, *Notizie storiche della Terra di Sermoneta*, a cura di L. Caetani, Roma 1972, v. I, pp. 62, 216-217; GAMS 1931, p. 732). Non è chiara invece quale sia la fonte che permette a Zaccheo di ritenere che Sermoneta fosse unita alla diocesi di Terracina nel 1150 per volere di papa Eugenio III e pertanto non può essere ritenuta notizia fondata (L. Zaccheo, *I Monti Lepini. Viaggio attraverso un paradiso incontaminato dove convivono meraviglie della natura, vestigia del passato e monumenti ricchi di storia*, Roma 1985, p. 212).

¹² A tal proposito si vedano L. Ployer, *Il Settecento a Terracina*, in *Supplementi all'Archivio Storico della Società per la Storia Patria della Provincia di Latina*, v. I, Latina 2001, pp. 14-15; DI PASTINA 2008 B, p. 1176. Precedentemente Bianchini aveva sostenuto che il passaggio della sede da Terracina a Sezze fosse avvenuta ai tempi del vescovo Cesare Ventimiglia (1614-1645) (BIANCHINI 1994, p. 339).

e Regolari analizzò la questione, respinse la richiesta del Monanni e incaricò il Coucci di curare l'esecuzione dei lavori necessari nel duomo terracinese. Nel 1725 due Bolle emanate da Benedetto XIII sancirono nuovamente l'unificazione delle tre sedi *aeque principaliter* e la concattedralità dei duomi, cioè stabilirono una pari dignità di Terracina, Sezze e Priverno per evitare che in futuro la questione della predominanza dell'una sull'altra potesse riaprirsi.¹³

Lo status del territorio pontino e i confini diocesani rimasero inalterati fino al Ventennio fascista, quando si procedette con la più sistematica e duratura azione di bonifica della pianura: l'area fu ripopolata e si procedette, a partire dal 1927, con l'edificazione di nuove città quali Pontinia, Littoria (poi Latina) e Sabaudia. Sebbene nel corso dell'età moderna non mancassero i tentativi di una risoluzione dell'endemico problema degli acquitrini della vallata, come quelli sotto i pontificati di Leone X (1513-1521), Sisto V (1585-1590) e soprattutto Pio VI (1775-1779), solo nel Novecento si pianificarono e attuarono quelle profonde trasformazioni che consentirono la colonizzazione dell'intera pianura. La creazione dei nuovi centri abitati, l'arrivo dei coloni (in particolare dal Veneto e dal ferrarese) e la necessità di una redistribuzione dei religiosi sul territorio crearono non pochi attriti tra la diocesi di Terracina-Sezze-Priverno e la diocesi di Velletri. Il 30 giugno 1932, alla cerimonia ufficiale di posa della prima pietra della costruzione della città di Littoria era presente il vescovo di Terracina, Pio Leonardo Navarra (1932-1951), ma il terreno era stato espropriato al comune di Cisterna, allora appartenente alla diocesi di Velletri. In soli due anni Littoria crebbe di importanza nello scacchiere amministrativo ed economico laziale tanto da diventare capoluogo di provincia, il 18 dicembre 1934; in quegli anni un primo tentativo di elegerla a nuova sede diocesana fallì e la confusione in seno all'amministrazione ecclesiastica fu risolta solo il 12 settembre 1967, quando per decreto concistoriale si stabilì di privare la sede veliterna di tutto il territorio appartenente alla provincia di Latina (comuni di Latina, Cisterna, Cori, Norma e Rocca

¹³ BIANCHINI 1994, pp. 342-343; Ciammaruconi 2008 b, p. 1259; DI PASTINA 2008 B, p. 1176. Lucia Ployer ricorda, però, che in quell'occasione due canonici di Terracina accusarono il papa di parzialità e disonestà e furono pertanto incarcerati a Roma, segno questo che la polemica non si placò facilmente e fu più che una semplice questione amministrativa PLOYER 2001, p. 15. Le Bolle sono la *Regis pacifici vices* del 16 luglio 1725 e la *Super universas orbis ecclesias* del 10 settembre 1725: la prima confermò la concattedralità della sede setina e la unì a quella terracinese, mentre la seconda reintegrò la concattedralità di Priverno e la unì *aeque principaliter* alle altre due (*Bullarum diplomatum et privilegiorum sanctorum romanorum pontificum, tomus XXII: Benedictus XIII (ab an. MDCCXXIV ad an. MDCCXXX)*, a cura di A. Tomassetti, Augustae Taurinorum 1871, pp. 225-229, 262-266). Sulla diatriba circa la concattedralità e la preminenza di Terracina si veda la lunga dissertazione in CONTATORE 1706, pp. 432-458 in polemica risposta al volume P. M. Corradini, *De civitate, et ecclesia Setina*, Romae 1702; qualche anno dopo la questione fu al centro del testo GIORGI 1727 che riaccese la questione all'indomani delle Bolle di Benedetto XIII con l'intento di restituire la giusta dignità a Sezze. In un'articolata analisi, il Corradini sottolineava che la chiesa setina nasceva ed era sempre stata considerata episcopale, che la Bolla *Hortatur nos* di Onorio III indirettamente ne confermava il rango e che l'unificazione non cancellò la concattedralità come dimostrato dai documenti successivi alla Bolla onoriana.

Massima) nel tentativo di far coincidere, ove possibile, i confini diocesani con quelli dei comuni e delle province amministrative. In quella occasione la sede di Terracina assunse la nuova dicitura di Terracina-Latina, riconoscendo l'importanza della città di Littoria che nel 1945 aveva assunto il nuovo nome, recuperando le radici storiche e allontanandosi dallo spettro del Fascismo. La *sede plena* delle quattro città pontine fu definita il 30 settembre del 1986 nel contesto di una più ampia revisione dei confini diocesani in Italia a seguito degli accordi di revisione del concordato Stato-Chiesa del 1984: con questo atto non si intese unire quattro diocesi e quattro cattedrali di pari dignità, ma si stabilì una sola diocesi, con un solo vescovo e una sola cattedrale – quella di Latina, ormai centrale nel nuovo assetto territoriale – affiancata da tre concattedrali, le chiese madri delle sedi storiche di Terracina, Sezze e Priverno¹⁴ [fig. 1.3].

¹⁴ C. Ciammaruconi, s.v. *Latina-Terracina-Sezze-Priverno*, in *Le Diocesi d'Italia*, diretto da L. Mezzadri, M. Tagliaferri, E. Guerriero, v. II, Cinisello Balsamo 2008, pp. 620-621; CIAMMARUCONI 2008 B, p. 1260; DI PASTINA 2008 B, p. 1177; CACIORGNA 2010, p. 81.

1.2. Le strade della Marittima

La Marittima era servita da un sistema viario molto articolato, costituito principalmente da due grandi arterie: la via Appia, la più antica strada consolare romana che tagliava in modo ortogonale il territorio seguendo un percorso in linea retta – almeno fino a Terracina – e la Pedemontana, la tortuosa via alle pendici dei Monti Lepini, considerata come la più valida alternativa alla *regina viarum* [fig. 1.4]. Una tradizione ormai superata dagli studi più recenti riteneva che la via Appia fosse stata completamente abbandonata nel corso del Medioevo a vantaggio della Pedemontana, mentre oggi sappiamo che, fatta eccezione per alcuni tratti e per brevi periodi tra VI e VII secolo e poi ancora tra IX e XI secolo, la strada consolare romana continuò a svolgere una funzione cruciale nel sistema viario della Marittima medievale, nonostante l'incipiente fenomeno dell'impaludamento del territorio. Sono documentati lungo il suo percorso una serie di insediamenti, stazioni di posta, torri di avvistamento, ospizi e chiese che inducono a riconsiderare radicalmente la diffusa opinione che la Pianura Pontina nel Medioevo fosse stata un acquitrino completamente abbandonato. La via Appia, detta *Silex* o *Silex publica*, fu anche usata come cava di marmi e di altro materiale edile per la presenza di strutture antiche ormai in disuso e in taluni casi si assistette addirittura alla privatizzazione di interi tratti viari. Nonostante la percorribilità della via Appia fosse spesso compromessa, di fatto essa non perse mai la sua funzione di asse viario di collegamento tra Roma e Terracina, come testimoniano i documenti notarili. Il fenomeno dell'incastellamento, però, seguì l'altra direttrice, la Pedemontana, un valido percorso sinuoso che da Cisterna e Ninfa saliva sui Monti Lepini, raggiungeva Sermoneta e collegava Sezze e Priverno ai castelli e gli altri centri più piccoli, scendendo poi a valle verso Terracina e ricollegandosi al tratto della via Appia più vicino al mare, disegnando un grande arco irregolare ai piedi dei rilievi, il più lontano possibile dalla vallata paludosa. Studi più recenti sulla cartografia del Lazio hanno dimostrato che essa era il prolungamento della cosiddetta "strada per Napoli" che da Roma raggiungeva Marino e Velletri e che fu la via preferita dei viaggiatori illustri medievali come Gregorio VII nel 1073 e Pasquale II nel 1106. La Pedemontana e l'Appia erano collegate tra loro da una fitta rete viaria secondaria che sfruttava anche le vie d'acqua come i fiumi e i numerosi canali di delimitazione dei confini territoriali.¹⁵

¹⁵ Sul sistema viario della Marittima la bibliografia è molto ricca; qui ci si riferisce agli studi principali e più aggiornati, rimandando alle rispettive note bibliografiche per un ulteriore approfondimento sul tema: J. Coste, *Scritti*

Conosciamo alcune informazioni utili sul territorio e sull'assetto viario della Marittima nel corso dell'età moderna grazie alla letteratura di viaggio, alle notizie che i *gran tourists* forniscono nelle loro lettere o appuntate sui taccuini, più raramente grazie ai disegni e gli schizzi degli artisti. Sappiamo quindi che la Marittima era percepita come luogo di passaggio, terra di confine, porta verso l'Italia del sud, ma quasi mai come meta del viaggio. Essa non pare avere alcuna attrattiva – ad eccezione di rare attenzioni per le vestigia antiche – e pertanto non esiste per questo territorio quella mole di descrizioni, relazioni, studi, incisioni, disegni dei monumenti a cui gli stessi viaggiatori ci hanno abituati in altri contesti. Un caso emblematico è offerto dal ricchissimo repertorio di opere medievali studiate e raccolte nei poderosi volumi della *Storia dell'Arte* di Seroux d'Agincourt, il quale, in linea con il generale disinteresse per il territorio in esame, non concesse spazio a nessuno dei monumenti medievali della diocesi. Nei manoscritti non pubblicati e conservati presso la Biblioteca Apostolica Vaticana è presente, oltre ai disegni delle sostruzioni del tempio di Giove Anxur di Pierre-Adrien Pâris, solo un disegno a matita, di autore ignoto, del campanile del duomo terracinese, del quale sono riportati con precisione i registri dal secondo al quarto, mentre il registro inferiore è annotato in modo alquanto generico e non rispondente alla reale configurazione architettonica: invece di un fornice aperto costruito con possenti archi a sesto acuto, si vede una struttura a dado compatta che emerge aggettante da una non ben specificata cortina muraria.¹⁶ Prima di Seroux d'Agincourt solo Baldassarre Peruzzi e Antonio da Sangallo il Giovane si erano occupati di indagare i monumenti terracinesi, realizzando una serie di veloci schizzi e disegni di alzati e piante di edifici antichi ancora visibili nel Foro della città, ma rivelando uno spiccato disinteresse per i monumenti medievali: attenti ricercatori e indagatori delle antichità romane, essi si recarono a Terracina all'inizio del '500 allo scopo di studiare e misurare solo i resti dei templi pagani.¹⁷

di topografia medievale. Problemi di metodo e ricerche sul Lazio, a cura di C. Carbonetti, S. Carocci, S. Passigli, M. Vendittelli, Roma 1996, pp. 489-498; D. Fiorani, *Tecniche costruttive murarie medievali. Il Lazio meridionale*, Roma 1996, pp. 16-22; E. Parziale, *La via Appia nel Medioevo tra Velletri e Terracina: insediamenti e percorribilità*, in «Arte medievale», 1-2 (2000), pp. 123-138, in part. pp. 123-124; L. Ermini Pani, *Insediamento, territorio ed edifici di culto*, in *I santi patroni del Lazio. T. I: La provincia di Latina*, a cura di S. Boesch Gajano, L. Ermini Pani, G. Giannaria, Roma 2003, pp. 31-46; CACIORGNA 2008, pp. 31-39; E. Parziale, *Insediamenti e viabilità nel Medioevo tra Velletri e Terracina. La via Appia, la via Pedemontana e le vie secondarie nel tratto pontino*, in *Una strada nel Medioevo. La via Appia da Roma a Terracina*, a cura di M. Righetti, Roma 2014, pp. 69-137, in part. pp. 69-72, 89-90, 107, 120; M. Righetti, *Itinerari tra Roma e Terracina nel Medioevo: l'Appia e il suo sistema viario*, in *Una strada nel Medioevo. La via Appia da Roma a Terracina*, a cura di M. Righetti, Roma 2014, pp. 7-15, in part. pp. 10-13.

¹⁶ I disegni delle sostruzioni del tempio di Giove sono in BAV, Vat. lat. 13479, ff. 102r-106r, mentre il disegno del campanile della cattedrale di Terracina è in BAV, Vat. lat. 9845, f. 15v. Non vi è traccia alcuna dell'edificio chiesastico al quale il campanile è annesso, né del portico a colonne ioniche.

¹⁷ Di questo argomento si dirà nello specifico nel capito sul mosaico del portico del duomo di Terracina; a tal proposito si vedano le schede sui disegni dei monumenti di Terracina del volume postumo di O. Vasori, *I monumenti antichi in Italia nei disegni degli Uffizi*, a cura di A. Giuliano, Roma 1981.

Nei rari casi in cui i viaggiatori tra il XVII e il XIX secolo stazionavano in una delle città del territorio in esame – spesso solo Terracina – la loro attenzione era focalizzata sull'aspetto bucolico e sulle ricchezze naturali, i profumi degli agrumeti e il poetico suono dei flutti, sottolineati in antitesi rispetto alla pericolosità delle Paludi Pontine, definite «povere e desolate»; i monumenti che attiravano la loro attenzione erano quelli che rievocavano il mito dell'Antico, come i ruderi del Monte Circeo o quelli del palazzo di Teoderico sul Monte Giove, al contrario le chiese e le testimonianze del Medioevo non venivano neppure citate; in molti casi essi dichiararono che questa regione non aveva alcun monumento di cui valesse la pena ricordarsi e che i suoi agglomerati urbani fossero quasi tutti di scarsa importanza e in condizioni di degrado.¹⁸

In generale la Pianura Pontina riscosse scarso interesse e non potrebbe essere altrimenti dato lo stato di generale abbandono del territorio, la diffusione di malattie malariche a cui si aggiungeva la pericolosità, soprattutto in età moderna, di tutta la regione per via del fenomeno del brigantaggio che rendeva non facile affrontare il viaggio via terra tra Velletri e Terracina senza un'adeguata scorta.¹⁹ Eppure Terracina era una tappa imprescindibile nel viaggio da Roma a Napoli e viceversa, non per via dei suoi monumenti o di altri attrattori quali il clima e il cibo, bensì per mere ragioni pratiche e burocratiche: i viaggiatori ottenevano a Terracina i documenti necessari a passare il confine ed entrare nel Regno di Napoli. A tal proposito una breve descrizione delle modalità e dei tempi del viaggio tra Roma e Napoli dello storico francese Charles Pinot Duclos chiarisce meglio il ruolo della città marittima quale stazione di posta della rotta verso sud. La vettura in partenza da Roma, considerabile alla stregua di un servizio di trasporto pubblico, era detta *procassio* o *procaccio*; il viaggio durava complessivamente cinque giorni, ogni giorno si percorrevano circa trenta miglia in dodici ore, ma a metà del percorso, a Terracina, il procaccio proveniente da Roma si incontrava con il gemello proveniente da Napoli. La tappa intermedia terracinese non aveva alcuno scopo per il viaggio se non quello del cambio di vettura e di sosta per i viaggiatori: essi non si fermavano

¹⁸ Si vedano gli estratti di M.me De Staël, di F. I. L. Meyer e di H. C. Andersen in L. Parpagliolo, *Italia (negli scrittori italiani e stranieri)*, v. I: *Lazio*, Roma 1928, pp. 187-190, 194-196; si vedano anche C. de Brosses, *Viaggio in Italia. Lettere familiari*, Roma 1973, pp. 236-238 e C. de Seta, *L'Italia del Grand Tour. Da Montaigne a Goethe*, Napoli 1992, p. 120.

¹⁹ Aria malsana e «pittoresca desolazione» sono caratteristiche comunemente registrate dai viaggiatori assieme ai pericoli dei banditi che obbligavano coloro che intendevano affrontare un viaggio in quei territori di dotarsi di guardie personali, sebbene alcune testimonianze di viaggiatori inglesi descrivessero Terracina addirittura come il luogo ideale per le vacanze balneari, già ai tempi di Napoleone! A tal proposito si vedano i commenti, a titolo d'esempio, di Lady Morgan e di John Chetwode Eustace riportati in M. Merlini, *My Italy. How British Travellers perceived Italy in the Nineteenth and Twentieth Centuries*, Moncalieri 2015, p. 40. Sui banditi appare interessante l'annotazione di Richard Symonds che, percorrendo la Pedemontana poco dopo Sermoneta, ne vide i resti dei corpi squartati e appesi sugli alberi (M. Beal, *A study of Richard Symonds. His Italian notebooks and their relevance to seventeenth-century painting techniques*, New York-London 1984, pp. 28-29).

nella città portuale – o nelle altre città della Marittima – per più di una notte o del tempo di un veloce pasto.²⁰ Pertanto non possediamo che rare informazioni circa lo stato di conservazione dei monumenti in questo territorio, oltre ai fugaci e generici giudizi sulle condizioni delle città, sulla popolazione locale e vaghi commenti sul cibo, sulla flora e sui paesaggi. Sappiamo così che il tratto di strada tra Sermoneta e Priverno era caratterizzato da cattivo odore e da esalazioni che si riteneva fossero persino pericolose per chi si addormentasse durante il tragitto, mentre di Priverno si diceva fosse un piccolo centro abitato arroccato su una collina e circondato da miseri terreni brulli e incolti, adatti solo agli ulivi; di Terracina, la città di frontiera, piccola e spopolata, ma con coltivazioni più floride, si diceva che non possedesse alcun monumento degno di menzione, sebbene fosse sede vescovile e fosse una città di antichissime origini.²¹

Nella sua opera *Description of Italy* del 1654, il prete cattolico Richard Lassels illustrava quale fosse il modo migliore per muoversi da Roma a Napoli e indicò la via Appia antica come strada preferita da tutti i viaggiatori. In effetti, però, leggendo gli appunti di viaggio e le lettere dei protagonisti del Gran Tour si noterà come in molti casi, almeno fino alla fine del XVIII secolo, si prediligesse la Pedemontana nel tratto della Marittima più a sud di Velletri, segnalando una serie di tappe, solitamente Sermoneta, Priverno, Fossanova e infine ricollegandosi al percorso dell'Appia poco prima di Terracina.²²

Nonostante non fosse di primaria importanza per raggiungere la meta, la possibilità di percorrere il vero tratto della via consolare romana invece che la Pedemontana era per i cultori dell'Antico più che un semplice cruccio, ma una parte imprescindibile dell'esperienza: l'Antico era ricercato, amato, ammirato, studiato, scoperto e anche acquistato; Roma e Napoli, con le vicine Pompei ed Ercolano, erano le tappe principali del viaggio in Italia centrale e la via Appia ne era l'asse

²⁰ Più avanti nel testo anche il Duclos si lamenterà della piaga del brigantaggio D. Vautier, *Tous les chemins mènent à Rome. Voyages d'artistes du XVIIe au XIXe siècle*, Bruxelles 2007, pp. 57, 191. Il suo viaggio si svolse tra il 1766 e l'anno seguente. La presenza dei briganti, non solo in questa regione, ma un po' in tutta la penisola, pare fosse percepita come una caratteristica endemica, uno stereotipo, più che una piaga (DE SETA 1992, p. 34). Sulle modalità di viaggio, considerato «il peggiore a cui possa essere condannato un uomo», e le difficoltà di spostamento nella regione, ancora nell'Ottocento, si veda R. Mammucari, R. Langella, *I pittori della Mal'aria dalla Campagna romana alle Paludi pontine*, Roma 1999, pp. 235-238.

²¹ Brevi descrizioni delle città e della Palude Pontina alla metà del Settecento sono offerte da Francesco Scotto, il quale indicava due strade per raggiungere Terracina: la prima, via terra, seguendo la Pedemontana, e l'altra imbarcandosi sul fiume Ufente, poco sotto Sezze, fruttando il sistema di canali (BEAL 1984, pp. 419-420). Si veda anche L. H. de Vienne, *Journal d'un voyage en Italie*, s.l. [1774], pp. 317-321. È interessante notare come nonostante l'impegno dei vescovi per promuovere i restauri al duomo terracinese all'inizio del XVIII secolo di cui si dirà più avanti, essi non sortissero alcun effetto sul giudizio espresso dai viaggiatori e non sollecitassero l'attenzione di alcuno.

²² E. Chaney, *The evolution of the Grand Tour. Anglo-Italian Cultural Relations since the Renaissance*, London-Portland 1998, p. 104.

portante di collegamento,²³ pertanto la risistemazione definitiva del tratto in Marittima, avvenuta ai tempi – e per volere – di papa Pio VI fu salutata con parole di elogio da personalità quali Goethe che la percorse con Tieschbein nel 1787: a suo giudizio le paludi non versavano in condizioni pessime come si credeva, sebbene i lavori di prosciugamento intrapresi da papa Braschi fossero un'impresa ardua da attuare. Egli testimoniò in prima persona che il percorso della via Appia, affiancato dal canale Linea Pio, fu riattivato per intero e che furono realizzati alcuni canali per il deflusso delle acque.²⁴ Pochi anni prima anche Charles de Brosses celebrò la via Appia in una delle sue lettere definendola come «il più degno monumento che ci resti dell'antichità», l'unico che avesse un qualche valore nella Marittima perché nato per una pubblica utilità, sebbene ai suoi tempi essa dovesse versare in condizioni piuttosto precarie ed essere immersa in una natura aspra e inospitale.²⁵

Tornata perfettamente praticabile, la via Appia fu percorsa anche da papa Gregorio XVI durante i suoi due viaggi in Marittima, l'uno nel 1839 e l'altro nel 1843. Le relazioni di viaggio furono redatte e pubblicate da Valerio Massimo, Principe d'Arsoli, che lo accompagnò in entrambe le occasioni. Nel primo viaggio egli visitò Terracina e si recò anche a San Felice Circeo che di tutti i centri demici della diocesi era il più faticoso da raggiungere: né la via Appia né tantomeno la Pedemontana lo collegavano alle altre città e pertanto la carrozza del papa dovette affrontare una faticosa e lunga traversata tra i boschi e sulla battigia; peraltro la medesima complicazione fu rilevata ancora dal Gregorovius nel suo viaggio del 1873.²⁶ Il secondo viaggio del pontefice prevede una sosta più breve e solo a Terracina, poiché erano coinvolte molte più città, anche della Campagna. In queste occasioni il principe di Arsoli registrò in modo puntuale ogni palazzo o luogo di culto visitato da Gregorio XVI, il giorno e l'orario della visita, e in taluni casi si soffermò su brevi descrizioni delle chiese e persino delle opere d'arte in esse conservate, come ad esempio l'erigenda chiesa del

²³ E. Chevallier, *Sur la route de Rome a Naples par Terracine et Fondi (seconde moitié du XVIIIe siècle). Voyageurs étrangers a la decouverte de la Campanie: les souvenirs de l'Antiquité*, in *L'antiquité gréco-romaine vue par le Siècle des Lumières*, édité par R. Chevallier, Tours 1987, pp. 83-85.

²⁴ Sfortunatamente a parte qualche generica informazione sulle strutture del Tempio di Giove Anxur, i due celebri viaggiatori non visitarono la città e dopo aver ottenuto i documenti necessari e cambiato i cavalli si allontanarono alla volta di Napoli (J. W. Goethe, *Viaggio in Italia*, trad. di E. Castellani, Milano 1983, pp. 197-200, 395-397. Il medesimo giudizio positivo sui lavori di papa Pio VI lo troviamo negli appunti di viaggio di Mary Berry, a ricordo di una breve sosta nella città marittima della quale ella annotò solo il porto traiano come monumento di un qualche interesse (B. Riccio (a cura di), *Mary Berry un'inglese in Italia. Diari e corrispondenza dal 1783 al 1823*, Roma 2000, pp. 65, 278). Sulla risistemazione della via Appia e gli altri lavori promossi da papa Braschi si veda anche BIANCHINI 1994, pp. 364-385).

²⁵ La lettera redatta nel 1739 è riportata in DE BROSSES 1973, pp. 235-243, si vedano in part. pp. 238-239.

²⁶ F. Gregorovius, *Passaggiate per l'Italia: la Campagna Romana*, t. 1, Roma 1906, p. 249.

Santissimo Salvatore o i pavimenti a mosaico della Cattedrale di Terracina e anche una rarissima descrizione della decorazione pittorica della chiesa di Santa Maria della Pietà a San Felice.²⁷

Ancora sul finire dell'Ottocento il de la Blanchère notava che Terracina, sebbene avesse una notevole importanza strategica per la sua collocazione geografica e fosse considerata la città principale delle Terre Pontine a controllo di un tratto fondamentale della via Appia, contava meno abitanti di Priverno e di Sezze. Raggiungere la città da Roma richiedeva ancora un'intera giornata poiché si doveva attraversare l'immensa distesa di paludi che separavano Terracina da Velletri, l'habitat ideale per le mandrie di buoi e di cavalli, ma assolutamente inadatto alla vita umana.²⁸

Utili strumenti per delineare i caratteri di questa regione tra XVIII e gli inizi del XX sono le vedute delle città della Marittima e dell'Agro Pontino che consentono di ricostruire una storia della via Appia, della campagna a sud di Roma e anche, in qualche caso, di alcuni monumenti attraverso le immagini,²⁹ almeno fino alla produzione novecentesca di Giulio Aristide Sartorio che seppe incarnare quel sentimento dicotomico di sbigottimento di fronte a una natura, anche mortale, che si imponeva con tutta la sua forza, e di volontà di riscatto attraverso il lavoro e il sacrificio, in un'epoca in cui il mito del progresso esigeva il superamento delle difficoltà che il territorio paludoso presentava.³⁰ A tal proposito negli ultimi anni c'è stato un fervido interesse da parte di taluni studiosi di vedute moderne per tentare di raccogliere e pubblicare quelle opere, alcune inedite e in collezione privata, che aiutassero a ricostruire la storia e il paesaggio, anche urbano, del territorio oggi noto come Lazio. Per la maggior parte queste raccolte hanno lo scopo di delineare i cambiamenti che

²⁷ Per questa ragione i resoconti dei viaggi di Gregorio XVI sono molto utili poiché si configurano come una vera eccezione nel panorama della letteratura di viaggio sulla Marittima (V. Massimo, *Relazione del viaggio di sua santità Gregorio papa XVI da Roma a S. Felice scritta dal principe d'Arsoli*, Roma 1839, in part. pp. 8-12, 43-44; V. Massimo, *Relazione del viaggio fatto da N. S. PP. Gregorio XVI alle provincie di Marittima e Campania nel maggio 1843*, Roma 1843).

²⁸ M. R. de la Blanchère, *Terracina: saggio di storia locale*, traduzione a cura di G. Rocci, Terracina 1983, p. 7.

²⁹ Solo negli ultimi decenni queste tematiche sono entrate a pieno diritto degli studi scientifici grazie a una serie di pubblicazioni che hanno dato avvio a una sistematica raccolta e analisi delle opere d'arte che avevano come soggetto il paesaggio urbano e della Palude Pontina, usate come strumento di indagine storico e antropologico, ma evidentemente anche utile supporto per una ricerca storico-artistica sui monumenti e l'assetto urbano nel corso degli ultimi tre secoli circa. Il tema è oltremodo vasto e certamente non può essere risolto in questa sede, pertanto si rimanda alle principali pubblicazioni in merito e alla loro bibliografia di riferimento: V. d'Erme, R. Mammucari, P. E. Trastulli, *Le Paludi Pontine. Un mondo scomparso*, Roma 1984; P. A. De Rosa, P. E. Trastulli, *La Campagna romana. Cento dipinti inediti tra fine Settecento e primo Novecento*, Roma 1999; MAMMUCARI - LANGELLA 1999; R. Mammucari, *Campagna romana. Carte, vedute, piante, costumi*, Città di Castello 2002; P. A. De Rosa, P. E. Trastulli, *Lazio Perenne. Viaggio pittorico e documentario tra '700 e '900*, Roma 2007.

³⁰ Per ovvie ragioni in questo contesto non è possibile analizzare più nello specifico l'attività di Giulio Aristide Sartorio, né tentare di esaurire tutte le problematiche ad essa connesse. Come ebbe ad illustrare Parisella l'attività dell'artista si situa esattamente nel momento storico in cui il paesaggio e i caratteri urbanistici erano in procinto di subire un radicale cambiamento: l'insospitalità e la rassegnazione di un «mondo immobile, estraneo alla storia» e rievocativo di un orizzonte mitologico, stavano per cedere il passo, sulla spinta dell'epopea fascista, al risanamento e alla radicale trasformazione (A. Parisella, *Campagna Romana e Agro Pontino tra Ottocento e Novecento*, in *Giulio Aristide Sartorio. Immagini dall'Agro Pontino*, a cura di F. Cataldi Villari, Roma 1987, pp. 13-16).

questa regione subì e quali interessi suscitò nei viaggiatori, costituendo una preziosa testimonianza sulla presenza o assenza di certi monumenti dall'orizzonte dei viaggiatori, degli studiosi e degli artisti che nel corso dei secoli affrontarono il viaggio nel basso Lazio.

In generale nelle vedute della Tuscia o del territorio più vicino a Roma si riscontra spesso la presenza delle città e dei loro monumenti principali, al contrario nel caso della Marittima l'interesse sembra focalizzato quasi esclusivamente sui canali, le paludi e la vita bucolica. In rari casi le vedute, i disegni e le incisioni offrono una qualche testimonianza utile alla ricostruzione delle fasi storiche dei monumenti medievali. Si pensi al caso più emblematico: la città di Terracina. Possediamo diverse vedute della Torre Annibaldi, nelle quali si riconosce anche il campanile della cattedrale ma quasi mai la facciata, almeno fino alla metà dell'Ottocento; ancora nel XIX secolo essa era oggetto di interesse da parti di eruditi e storici soprattutto per il suo antico passato di tempio pagano piuttosto che per la sua funzione di principale edificio di culto della diocesi.

Nella prima metà del secolo Novecento, contemporaneamente al sistematico recupero del territorio attraverso l'opera di bonifica dell'Agro Pontino, si registrò l'inizio di un silenzioso e lento, ma costante, riaffiorare di quelle emergenze pittoriche monumentali negli edifici di culto che, come si vedrà, permettono di conoscere, benché in modo discontinuo, il panorama artistico tra l'XI e il XIV secolo della diocesi. In una regione in cui gli agglomerati urbani medievali, innestati sulle preesistenze antiche, condividono gli ampi spazi della pianura con le moderne città costruite *ex novo* nel XX secolo, come Latina o Sabaudia, le testimonianze pittoriche medievali, spesso in pessimo stato di conservazione, restano nell'ombra all'interno di chiese talvolta poco frequentate e sconosciute, come fossero episodi frammentari di un passato difficile da ricostruire.

1.3. Le Rationes decimarum, le visite pastorali e apostoliche

Informazioni importanti circa gli edifici di culto e il loro stato di conservazione tra il XVII e il XVIII secolo sono offerte dal ricco corpus delle *visitationes* pastorali e di quelle, più rare, apostoliche. La visita pastorale è un'indagine svolta dal vescovo in tutte le realtà della sua diocesi, allo scopo di verificare il rispetto di tutti gli adempimenti, constatare che sia osservata la disciplina ecclesiastica del clero regolare e secolare e accertare che ogni edificio di culto sia dotato dell'arredo necessario all'espletamento delle liturgie; essa viene compiuta ogni anno oppure ogni due e ne rimane traccia grazie all'obbligo di redigere un attento resoconto da conservare in archivio. Sfortunatamente le opere d'arte conservate negli edifici non sono quasi mai la preoccupazione principale del vescovo e i dati circa lo stato di conservazione spesso sono generici, pertanto le notizie utili sono piuttosto rare.

La visita apostolica non è diversa da quella pastorale, ma va considerata come atto straordinario ordinato dal pontefice che incaricava un vescovo esterno alla diocesi di procedere alla visita e si espletava solo in casi eccezionali o per gravi carenze.³¹ Nel caso della diocesi di Terracina-Sezze-Priverno sono due le visite apostoliche di cui si conserva memoria: quella del vescovo Annibale De Grassi, vescovo di Faenza, che visitò le diocesi in Campagna e Marittima negli anni 1580-1581, e quella di mons. Vittorio Felice Coucci nel 1705, entrambi di fondamentale importanza soprattutto per la ricostruzione delle vicende edilizie e i restauri della cattedrale di San Cesareo di Terracina.

Altra fonte di notevole interesse è la lista delle decime versate alla Santa Sede tra il XIII e il XIV secolo, sebbene come già ebbe a dire Battelli, la quantità di *Rationes decimarum* di cui disponiamo per la diocesi di Terracina-Sezze-Priverno è spaventosamente esigua, molto inferiore rispetto a casi di diocesi limitrofe come Anagni.³² I rendiconti per Terracina sono solamente due, quello delle decime nel triennio 1298-1301, peraltro molto ridotti, e quello del biennio 1331-1333. La prima era una tassa imposta da Bonifacio VIII tesa a raccogliere i fondi per sostenere la lotta contro i Colonna e la guerra in Sicilia e fu riscossa dal vescovo di Anagni, nominato collettore

³¹ G. Moroni, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da S. Pietro sino ai nostri giorni*, v. 101, Venezia 1860, pp. 105-134.

³² G. Battelli (a cura di), *Rationes decimarum Italiae nei secoli XIII e XIV: Latium*, Città del Vaticano 1946, pp. 247-259. Di fatto il volume del Battelli risulta essere più un valido e utile strumento di consultazione per nomi di persone o di chiese nelle varie città, che non una fonte da cui attingere per conoscere a fondo gli edifici e il loro stato di conservazione. Peraltro, come ebbe a notare Petrucci, di tutte le diocesi di Campagna e Marittima, quella di Terracina conserva un numero inferiore di documenti (PETRUCCI E 1984, p. 906).

per tutte le diocesi di Campagna e Marittima; la seconda, invece, fu emanata da Giovanni XXII per le necessità della Camera Apostolica e in ogni diocesi erano nominati dei sottocollettori all'interno dei capitoli delle cattedrali. Le *Rationes* permettono così di verificare l'esistenza di un edificio di culto, di conoscere i nomi degli abbatì e dei canonici e, infine, la quota di contributo elargita, ma non forniscono informazioni più approfondite. Si deve tenere conto, inoltre, che alcuni degli edifici che saranno oggetto della campagna di schedatura non versavano decime e pertanto non risultano negli elenchi della *Rationes*, come ad esempio le abbazie e l'eremo di Selvascura a Bassiano.

CAPITOLO 2

IL CATALOGO DEI DIPINTI

2.1. Bassiano

2.1.1. La chiesa di Santa Maria della Piazza

2.1.1.1. La storia e l'edificio

Il piccolo oratorio di proprietà comunale meglio noto come Santa Maria della Piazza, oggi sconsacrato e adibito a mostre temporanee, è collocato nell'omonima piazzetta del piccolo agglomerato urbano di Bassiano. L'edificio era già esistente nel XII secolo sebbene in forme diverse dalle attuali: esso certamente era più piccolo, con una facciata a capanna terminante con un campanile a vela sulla cuspide come si evince dal diverso allettamento dei conci di pietra. È possibile che i lavori di innalzamento della struttura furono intrapresi per nuove esigenze culturali emerse a seguito del trasferimento di un gruppo di monaci benedettini in fuga dalle truppe di Federico Barbarossa dal diruto monastero di Santa Maria delle Pezze.¹

La più antica notizia documentarie relativa a questa chiesa risale al 3 settembre 1228 quando il notaio Giovanni di Sezze rogò un atto nel quale una certa Colonia figlia di Rainone di Sermoneta fece dono di tutti i suoi beni alla chiesa collegiata di Santa Maria di Sermoneta. Il Pantanelli ipotizzò che si scelse questa chiesa come sede per vergare il rogito poiché le altre due chiese bassianesi dedicate alla Vergine, Santa Maria delle Palme e Santa Maria degli Angeli, sono rurali e quindi non adatte ad ospitare la stesura di un atto notarile.²

La chiesa è ad aula unica con un'abside e copertura a capriata lignea recentemente restaurata [fig. 2.1]. Tutto l'edificio fu ridecorato nel XVII secolo e in quell'occasione, probabilmente, si procedette

¹ M. Pacilli, *Viaggio nella cittadella europea di Bassiano*, Sezze 1993, pp. 79-81.

² PANTANELLI 1972, v. I, pp. 268-269.

con la tamponatura della piccola abside per permettere la realizzazione di una nicchia rettangolare che accogliesse una tela. Lungo l'intero emiciclo, al di sotto dell'affresco con l'*Incoronazione della Vergine*, si riscontrano tracce di colore e segni di picchettatura dell'intonaco [fig. 2.2].

2.1.1.2. Le pitture

All'interno della chiesa sono presenti solo due affreschi che possano essere inseriti nella presente campagna di schedatura: un'*Incoronazione della Vergine* scoperta in occasione del censimento della soprintendenza del 1971 dietro un olio su tela con la Madonna della Cintola e una figura di sant'Antonio abate.³ All'esterno, invece, la lunetta sopra il portale ospita un dipinto con Cristo benedicente, cronologicamente anteriore rispetto agli altri due dipinti.

Conca absidale

Incoronazione della Vergine [fig. 2.3]

Terzo decennio del XIV secolo

Nella conca absidale si conserva un'immagine di *synthronon* con la Vergine seduta a sinistra che riceve la corona dalle mani del Figlio, seduto a destra. Il trono è costituito da un unico blocco marmoreo con suppedaneo e decorazione ad intarsi marmorei di tipo cosmatesco sulla fronte. Il fondo rosso disegna una lunetta intorno alla coppia e sottolinea la sacralità del momento.

L'iconografia dell'*Incoronazione della Vergine* si diffuse in Italia centrale a partire dall'ultimo quarto del XIII secolo, solitamente in connessione con altre due scene delle storie della Vergine, la *Dormitio Virginis* e l'*Assunzione*, sulla scia della tradizione medievale narrata da Jacopo da Varagine nella *Leggenda Aurea*. Essa ha origine nell'Europa settentrionale e giunse in questi territori grazie alla circolazione di oggetti sacri come libri miniati e soprattutto tessuti: si pensi al caso del piviale della Vergine in *opus anglicanum*, conservato nel Museo della Cattedrale di Anagni [fig. 2.4], dove tre clipei disposti su un asse verticale corrispondente alla schiena del celebrante, accolgono i tre momenti del leggendario transito di Maria. Tra i primi casi di decorazione monumentale a presentare il nuovo tema mariano si annoverano i mosaici absidali torritiani di Santa Maria Maggiore a Roma (completati entro il 1296) [fig. 2.5] e le vetrate progettate da Duccio di Buoninsegna per il duomo

³ PACILLI 1993, p. 81; V. Scozzarella, *Arte a Bassiano. Iconografia e iconologia nell'arte sacra tra XII e XIX secolo*, Pontinia 2003, pp. 19-20.

di Siena (1287-1288) [fig. 2.6].⁴ Il tema si diffuse, evidentemente, anche nelle decorazioni parietali del Lazio meridionale come dimostrato dall'abside trecentesca della chiesa di San Silvestro ad Alatri, dove una lacunosa *Incoronazione della Vergine* sovrasta una teoria di santi [fig. 2.7].⁵ L'esempio alatrese - probabilmente seriore rispetto al caso bassianese - permette di ipotizzare che anche a Santa Maria della Piazza a Bassiano, al di sotto della coppia divina sul trono, ci fosse in origine una teoria di santi.

La pellicola pittorica risulta rovinata tanto che è possibile vedere alcuni dei segni grafici delle sinopie come quello della testa, della corona e della tunica della Vergine, i nimbi di entrambe le figure, i capelli del Cristo. Poche aree dell'affresco sono meglio conservate e consentono un'analisi stilistica dell'opera, ad esempio le mani e il piede di Cristo, inoltre i due volti sono ancora ben riconoscibili nei loro tratti fisionomici. Da un confronto con le pitture conservate alla Grotta del Crocifisso, l'eremo francescano collocato a tre chilometri dal centro di Bassiano, è possibile avanzare l'ipotesi che questo affresco sia stato realizzato dai medesimi frescantì.⁶ I volti di Cristo e della Vergine [fig. 2.8] si raffrontano rispettivamente con quelli del san Giacomo del pannello con Cristo e quattro santi e con la Vergine dell'*Annunciazione* nell'eremo francescano [figg. 4.52, 4.53]. Identici sono gli stilemi, di marca cavalliniana nella versione sublacense del *Magister Conxolus*,⁷ con occhi dai bulbi grandi e intensi, sottolineati da una vivace linea rossa sulle palpebre, con incarnato morbido e una pacata gestualità delle mani. Si veda anche la posizione delle mani dell'Incoronata, intrecciate dolcemente sul petto, simile a quelle del san Giacomo. La posizione del volto di Cristo, leggermente di tre quarti, mi sembra la medesima del suo omologo nella scena dell'*Incredulità di san Tommaso* [fig. 4.30]. Inoltre la corona che il Cristo conferisce alla Madre [fig. 2.8], composta da un diadema su cui si innestano tre elementi trilobati, ha un disegno comparabile a quella della santa Elisabetta di Ungheria del pannello nell'eremo [fig. 4.32], seppur semplificato trattandosi di un disegno preparatorio e non di un affresco compiuto. Infine il trono è animato da motivi a intarsio marmoreo di tessere quadrate e triangolari [fig. 2.9] analoghi a quelli dell'archetto che incornicia la sant'Anna con la Vergine bambina o il trono del Cristo nel pannello principale dell'eremo [figg. 4.19, 4.29].

⁴ Jacopo da Varagine, *Leggenda Aurea*, traduzione di C. Lisi, Firenze 1952, p. 504; L. Mortari, *Il tesoro della Cattedrale di Anagni*, Roma 1963, pp. 26-28; A. Tomei, *Iacobus Torriti pictor: una vicenda figurativa del tardo Duecento romano*, Roma 1990, p. 113; D. Angelucci, *Alatri. Atlante della pittura medievale (parte prima)*, tesi di laurea non pubblicata, Università degli Studi di Roma Tre, AA 2009/2010, p. 41.

⁵ ANGELUCCI 2009/2010, pp. 58-59, 81.

⁶ L'ipotesi per la verità era già stata avanzata cautamente nella scheda OA 12/00102141 redatta da P. Cannata nel 1971 e aggiornata da E. Campolongo nel 2000; sebbene venissero riconosciuti i medesimi stilemi del Cristo tra santi della Grotta suddetta, però, se ne proponeva un'illogica datazione alla fine del XIV o, addirittura, all'inizio del XV secolo.

⁷ Per una più accurata analisi stilistica si rimanda al paragrafo 4.4.

Per queste ragioni la data d'esecuzione del dipinto si può verosimilmente fissare attorno al terzo decennio del secolo XIV, negli stessi anni in cui verosimilmente furono realizzate le pitture della Grotta.⁸

Parete absidale, piedritto destro
Sant'Antonio abate [fig. 2.10]
Fine del XIV (?)

Il pannello che accoglie la tozza figura di un sant'Antonio abate, vestito con lungo saio marrone e recante nelle mani un bastone a tau e un libro, si trova sulla parete a destra dell'absidiola.

Sebbene tutta la critica precedente, a partire dalle schede di soprintendenza sino alle ultime pubblicazioni a carattere locale, ritenga che questo dipinto sia riferibile al Quattrocento,⁹ l'eleganza nel disegno del volto, il taglio degli occhi a mandorla sottolineati da leggere linee rossastre, il nimbo contornato da una pesante banda nera perlinata e le mani tozze farebbero pensare a modi ancora tardo trecenteschi. L'ipotesi trova conferma nelle cornici a bande rosse e gialle senza orpelli che, ad un'analisi più accurata, mostrano evidenti segni di ridipintura e rivelano in alcune aree – in basso a destra, al centro a sinistra e in alto, sopra il nimbo del santo – l'originale motivo decorativo, geometrico e a spina di pesce, così comune e diffuso nella diocesi, come dimostrano i casi delle chiese di Priverno, soprattutto San Giovanni Evangelista, e chiaramente riferibili alla seconda metà del XIV secolo.

Esterno, lunetta sopra il portale
Cristo benedicente [fig. 2.11]
Seconda metà XIII secolo

Entro una cornice rossa che si congiunge mediante una linea bianca al fondo blu del pannello disegnando un profilo a meandro, è ancora parzialmente visibile una figura a mezzo busto di Cristo benedicente con tunica blu e pallio rosso; il volto barbuto, circondato da una morbida capigliatura mossa, è andato quasi completamente perduto, ma il nimbo crocesignato con strisce nere perlinato consente l'identificazione del personaggio. A destra si intravede appena il libro aperto su cui si

⁸ Si segnala una diversa opinione di Serena Romano che ne propose una datazione al Quattrocento (ROMANO 1992, p. 501). Lo Scozzarella è più generico nella sua proposta di datazione al XIV secolo, mentre il Pacilli ne riconobbe la mano di un pittore locale dell'inizio del Trecento (PACILLI 1993, p. 81; SCOZZARELLA 2003, p. 19).

⁹ Scheda OA 12/00102140 redatta da P. Cannata nel 1971 e aggiornata da E. Campolongo nel 2000; ROMANO 1992, p. 501; PACILLI 1993, p. 81; SCOZZARELLA 2003, p. 20.

leggono poche lettere di un'iscrizione, certamente abbreviata dato lo spazio a disposizione.¹⁰ La parte inferiore dell'intonaco è andata perduta e il resto della pittura è interessato dai segni delle picchettature; anche il sottarco della lunetta era dipinto, probabilmente con un motivo decorativo geometrico.

Taciuto dalla critica, questo dipinto mi sembra riferibile alla seconda metà del XIII secolo per le caratteristiche stilistiche della figura, le pieghe segnate da una linea pesante di contorno, il nimbo perlinato, i colori squillanti, e per il motivo decorativo della cornice.

¹⁰ Si vede una sola lettera della pagina sinistra, forse una V, mentre a destra, su tre registri, si legge a fatica M [...] / (LU)X / [...] S (?).

2.1.2. *La chiesa di San Nicola*

2.1.2.1. *La storia e l'edificio*

La chiesa di San Nicola sorge nella zona più a sud del centro storico, quasi a ridosso della cinta muraria [fig. 2.12]. Lo spazio interno è suddiviso in due navate, una principale e una laterale sinistra, costruite sull'asse ovest-est con un'irregolare e leggera curvatura verso nord. In corrispondenza del presbiterio, sul lato sud, oltre un grande arco a tutto sesto, si apre una cappella laterale *en pendant* con l'ambiente che si sviluppa alla fine della navatella sinistra [figg. 2.13, 2.14]. La navata centrale e quella laterale sono separate da due archi più alti e stretti rispetto ai due aperti ai lati dell'altare principale. La navata principale ha una copertura a capriata lignea mentre la navatella è suddivisa in tre campate di dimensioni irregolari con copertura a volte a crociera. L'alto campanile a pianta rettangolare si addossa alla facciata dell'edificio, appena a destra del portale.

Probabilmente in una prima fase l'edificio era già dotato di due navate, collegate da tre archi a tutto sesto di cui resta solo quello in corrispondenza dell'altare maggiore. Tra il XIII e il XIV secolo l'arco più vicino all'ingresso e il centrale furono trasformati con l'inserimento di pilastri nella navata sinistra per permettere la sostituzione dell'originale copertura con le nuove volte a crociera. Il muro che separa le due attuali aperture ad arco a tutto sesto mostra chiaramente la curvatura delle vecchie arcate e la tamponatura tra i pilastri [figg. 2.15, 2.16].

La chiesa sembra essere stata edificata già nel XII secolo¹¹ e certamente era esistente nel 1235 allorquando è citato il priore di San Nicola di Bassiano in un documento riportato dal Pantanelli circa i benefici della collegiata di Santa Maria di Sermoneta.¹²

Nell'unica decima che possediamo per la diocesi di Terracina-Sezze-Priverno (anni 1331-1333), a Bassiano risultano tre pagamenti, ognuno di cinque *solidi*, versati rispettivamente dall'arcipresbitero della collegiata di Sant'Erasmo, dall'abate di Santa Maria (probabilmente da intendersi Santa Maria della Piazza) e, infine, dall'abate di San Nicola; è evidente che all'inizio del Trecento le tre chiese avevano a disposizione entrate e rendite più o meno simili e che la chiesa

¹¹ PACILLI 1993, p. 89; SCOZZARELLA 2003, p. 25.

¹² PANTANELLI 1972, v. I, pp. 175-184, in part. 183.

di San Nicola non era di minore importanza rispetto alla collegiata.¹³ Del resto nel 1387 in una controversia per la riscossione delle decime è reso noto che sia Sant'Erasmus sia San Nicola avevano un capitolo. Nel documento sono citati il notaio Nicola Cifre ed Erasmo Iacobi, il primo chierico e il secondo abate della chiesa.¹⁴

Nel corso dei secoli successivi dobbiamo ritenere che i dipinti medievali fossero stati scialbati poiché il 20 febbraio 1904 l'abate parroco di San Nicola, don Pietro Pacilli, avvertì il Ministero della Pubblica Istruzione del ritrovamento fortuito di alcune pitture antiche sulle pareti della chiesa durante alcuni lavori di manutenzione all'edificio, chiedendo altresì di inviare un ispettore per valutare l'entità del ritrovamento e stabilire le modalità per il prosieguo dei lavori. Il sopralluogo fu effettuato il 15 marzo seguente dall'ispettore Giorgio Bernardini che stilò un'accurata descrizione di tutti gli affreschi visibili e aggiungendo un giudizio sul valore degli stessi, giudicati opere mediocri realizzate da artisti comunque «rozzi, modesti e ritardatari». Nonostante ciò il loro valore in ambito locale fu riconosciuto, soprattutto per la storia della chiesa, e tutelato con una lettera del 14 luglio 1904 inviata dal Ministero al parroco, al quale fu chiesto di non scialbare le pitture, di proteggerle nel modo adatto e di attuare le medesime cure in caso di ulteriori ritrovamenti futuri.¹⁵

Dopo i bombardamenti subiti dall'edificio durante la Seconda Guerra Mondiale, lo stato di conservazione del monumento medievale apparve alquanto precario agli occhi di un funzionario della Soprintendenza ai Monumenti del Lazio che effettuò un sopralluogo a San Nicola il 16 luglio 1952 e denunciò le pessime condizioni dell'intera struttura: la copertura lignea era in buona parte crollata e le pareti erano state grossolanamente intonacate con una tinta marrone da cui emergevano i lacerti di affreschi. Nel giugno 1958 il parroco don Loreto Nardoni scrisse alla Soprintendenza alle Gallerie e Belle Arti riferendo che la chiesa era stata riparata quasi del tutto dai danni bellici, ma era in attesa di sapere quale procedura adottare per gli affreschi; il soprintendente Lavagnino rispose sulla scorta della relazione dell'ispettore Luigi Salerno e similmente a quanto era già stato stabilito cinquant'anni prima: si permise al parroco di procedere alla tinteggiatura delle pareti solo limitatamente a quelle parti non interessate dagli affreschi, in vista di un successivo intervento di restauro degli stessi, che – vale la pena anticipare – arrivò solo quarant'anni più tardi.

¹³ BATTELLI 1946, p. 256.

¹⁴ PANTANELLI 1972, v. I, pp. 391-394.

¹⁵ ACS, MPI, *Direzione Generale Antichità e Belle Arti, Divisione Monumenti*, 1898-1907, III v. II p., b. 741 f. 1205-7.

Infatti il 16 novembre 1993 l'allora soprintendente per i Beni Artistici e Storici di Roma, Claudio Strinati, segnalò la grave situazione in cui versavano gli affreschi della chiesa, guastati a causa delle infiltrazioni e dell'umidità di risalita delle pareti; egli richiese pertanto un intervento strutturale da attuarsi prima del necessario restauro delle pitture e della verifica della presenza di altri affreschi coperti sotto la tinteggiatura moderna, chiamando in causa la Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici del Lazio per le operazioni di bonifica dell'edificio. L'ufficio dello Strinati poté occuparsi solo della velinatura degli affreschi visibili e del restauro delle tele.

L'autorizzazione ai lavori fu concessa il 15 ottobre 1997, ma essi non iniziarono prima della fine di settembre dell'anno successivo, e cioè dopo la traslazione di quattro tele presso la vicina collegiata di Sant'Erasmus, che sarebbero state ricollocate sulle pareti della chiesa di San Nicola una volta completato l'intervento, agli inizi del primo decennio di questo secolo. Durante questa campagna di restauro emersero i dipinti duecenteschi della navatella sinistra.¹⁶

2.1.2.2. Le pitture

Tenute in scarsa considerazione dalla bibliografia precedente soprattutto per via dei giudizi taglienti espressi dagli ispettori della soprintendenza nel corso del XX secolo, queste pitture hanno avuto spazio solo nella letteratura locale,¹⁷ se si eccettua una veloce menzione da parte di Serena Romano.¹⁸ Nell'economia del presente lavoro è possibile riconoscere due fasi decorative, dai confini cronologici piuttosto sfumati e incerti, ma dalle evidenti differenze stilistiche che consentono un'agevole suddivisione del corpus pittorico della chiesa in due gruppi di affreschi, l'uno realizzato probabilmente intorno alla metà del XIII secolo e conservato in poche tracce nella sola navata sinistra, l'altro riferibile alla seconda metà del XIV secolo nel quale sono compresi tutti i pannelli di santi stanti con cornice a motivi geometrici alternativamente rossi e neri, disposti a spina di pesce. Di poco successivo alle due fasi così delineate, si segnala un terzo gruppo di affreschi, in alcuni casi ridotti in pessime condizioni, già quattrocentesco. Si tratta dei due santi che affiancano la Crocifissione nella nicchia e il san Sebastiano della parete sud nella navata centrale, del san Lazzaro della navatella sinistra, dei santi nel sottarco e dei clipei con i busti di sante nell'archivolto a sinistra

¹⁶ Si segnala che al momento dell'ultimo sopralluogo effettuato in questa chiesa in vista della stesura della presente scheda di catalogo, le tele non erano state ricollocate. A proposito della documentazione sui lavori della chiesa riferibili alla seconda metà del XX secolo si veda il paragrafo 4.5.

¹⁷ PACILLI 1993, pp. 89-93; SCOZZARELLA 2003, pp. 27-41.

¹⁸ ROMANO 1992, p. 501.

dell'altare maggiore unitamente alla scena del *Banchetto di Erode ed Erodiade*. In questi dipinti una più delicata trattazione dei panneggi, un'incorniciatura che imita le arcate marmoree e i caratteri delle iscrizioni – per esempio quella del cartiglio retto da san Sigismondo nel sottarco sinistro presso l'altare – sono segni di una produzione altalenante nella qualità talvolta piuttosto scarsa, come nella scena del *Banchetto di Erode ed Erodiade*, e sotto certi aspetti ancora attardata nella ripetizione di stilemi tardo trecenteschi.¹⁹

Da questa schedatura restano fuori le altre pitture del presbiterio e della cappella a destra, certamente riferibili a cronologie successive.

Navata sinistra, terzo arco, piedritto destro

Animali [figg. 2.17, 2.18]

Metà del XIII secolo

Sul piedritto dell'arco che separa la navata sinistra dalla principale, parzialmente obliterati dall'aggiunta successiva di un semipilastro angolare in occasione della trasformazione del sistema di copertura, si conservano due lacerti pittorici lacunosi con alcune figure dipinte su fondo bianco.

Il primo ospita un uccello con un lungo becco aguzzo che si rivolge verso una figura umana di cui si conserva solo la parte alta del volto, con gli occhi, gli archi sopraccigliari e i capelli; poco più in alto un altro volatile ha una coda particolarmente lunga e due sottilissime zampe palmate. Più a sinistra si intravedono tracce di colore rosso e giallo e segni grafici neri indistinguibili. Il secondo lacerto, isolato dal primo e collocato poco più in alto, accoglie un leone rivolto verso sinistra; dell'animale si conserva la parte centrale del corpo, il collo animato dall'ispida criniera, le orecchie, un occhio e parte della bocca; le zampe non si sono conservate e la parte posteriore è stata obliterata dall'inserimento del semipilastro ma possiamo immaginarne il profilo e le proporzioni grazie alla punta della coda ricurva.

¹⁹ Circa la datazione di questi pannelli non c'è accordo nella critica. Segno evidente di una difficoltà oggettiva nell'analizzare una produzione così provinciale senza fonti o documenti per supportare l'una o l'altra ipotesi, che si basano, pertanto, esclusivamente sull'analisi stilistica. I pannelli sono stati analizzati in PACILLI 1993, pp. 89-93 e SCOZZARELLA 2003, pp. 27-41, i quali tesero ad anticiparne la datazione, a volte in modo ingiustificato, sulla scorta delle schede OA redatte da P. Cannata nel 1971 e successivamente aggiornate da E. Campolongo nel 2000 (12/00102083-12/00102088, 12/00102093-12/00102094, 12/00102097-12/00102104); al contrario Serena Romano spostò tutti i pannelli indistintamente al XV secolo, con la sola eccezione del san Pietro in controfacciata (ROMANO 1992, p. 501). Sebbene sia più propenso ad accettare la proposta di quest'ultima studiosa, ho preferito operare alcuni distinguo e schedare alcuni pannelli che probabilmente vanno ascritti ancora al Trecento.

L'autore di queste figurine, con la loro silhouette segnata da rapidi ed energici tratti neri, affidò la resa plastica dei corpi alle poche pennellate di colore oca e rosso. Esse non sembrano essere inserite in un regolare racconto suddiviso per scene e non si stagliano su fondi naturalistici, rinunciando all'uso dei piani di posa per la resa dello spazio. Il risultato appare prossimo a un raro caso di decorazione laica medio-duecentesca, conservato nel palazzo di piazza Lovatelli 36 a Roma, per il quale è stata proposta una lettura in chiave moraleggiante: si tratterebbe di animali, figure umane e mostruose che riecheggiano temi e racconti diffusi a quel tempo, forse ispirati alla letteratura esopica [fig. 2.19].²⁰ Mi sembrano simili i contorni neri netti e corposi che isolano le figure dal candido fondo compatto, così come gli uccelli dalle forme allungate e dalle zampe gracili e affilate. Le pitture bassianesi, però, non presentano quella ricca tavolozza e quel fumettistico dinamismo così evidente nel caso romano: a San Nicola i colori e le volumetrie sono estremamente semplificate e ripetono certi stilemi attardati, come la scelta decisamente elementare dell'alternanza cromatica del rosso e del giallo.

Non è possibile ricucire le trame del rapporto tematico intercorrente tra i due lacerti dipinti, né delineare precisamente le dimensioni dell'intera decorazione che doveva comprendere i frammenti pittorici visibili anche più a sinistra con il soldato barbuto, e quelli sulla parete nord, con le figure mostruose, con i quali condividono evidentemente lo stile e la cronologia. Possiamo solo ipotizzare che il "ciclo" interessasse l'intera navata laterale sinistra e che fosse scialbato per fare posto ad una nuova decorazione nel momento in cui si tamponarono le vecchie arcate e si crearono le volte a crociera. Se da un lato il confronto con i dipinti del palazzo romano di piazza Lovatelli permette di proporre una cronologia dei dipinti, anche se non precisa, d'altra parte non è sufficiente a spiegare il significato del lacunoso "ciclo" bassianese che, in via ipotetica, possiamo immaginare avesse avuto un intento didascalico per i fedeli della parrocchia.

Navata sinistra, parete nord

Animali mostruosi, santo, fregio fitomorfo [figg. 2.20, 2.21, 2.22, 2.23]

Metà del XIII secolo

Lacerti di intonaco dipinto con i medesimi stilemi sono rintracciabili sulla parete nord della navatella, nelle due campate più vicine alla controfacciata, ma si tratta perlopiù di frammenti impossibili da decifrare su cui si intravedono bocche mostruose, ali spiegate e zampe, appartenuti

²⁰ R. Motta, *La decorazione pittorica in un edificio in piazza Lovatelli*, in S. Romano, *La pittura medievale a Roma, 312-1431. Il Duecento e la cultura gotica*, Corpus: v. V, Milano 2012, pp. 131-132.

in passato ad altrettanti animali che forse dovevano comporre una sorta di “atlante” sulle pareti della chiesa. Sul frammento più consistente della parete si vede il volto di un santo entro un sistema di riquadratura a bande colorate, di cui si conserva solo la parte superiore; il corpo e il resto del pannello sono andati perduti. Più a destra si intravede un altro pannello che condivide con il primo la banda rossa della cornice superiore ed è ulteriormente inquadrato da una sottile linea nera, al cui interno si vedono tracce di pittura non decifrabili. Al di sopra della cornice rossa corre un fascione abitato da tralci vegetali scuri e grappoli d’uva su fondo bianco, secondo un disegno molto simile a quello che si vedrà nella chiesa di Santa Maria Maddalena a Terracina, ma per il quale si proporrà una data anteriore: le differenze nella composizione, nei colori e nell’esecuzione dei due casi permette di riconoscere una certa distanza cronologica.

Il volto del santo è rappresentato in modo ieratico, con gli occhi, l’arco sopraccigliare e la canna del naso segnati da vigorose linee nere, mentre appare quasi assente l’attenzione al chiaroscuro; i capelli corvini a casco sono disegnati da regolari archi concentrici che simulano la scriminatura dei capelli; appena al di sotto del naso si intravede una folta barba scura. È da escludere l’ipotesi avanzata dallo Scozzarella che possa trattarsi di Cristo²¹, sia per le caratteristiche fisionomiche sia per l’assenza della tipica croce sul nimbo.

Da un confronto stilistico mi sembra corretto proporre la medesima datazione degli animali dipinti sul piedritto appena analizzato.

Navata sinistra, parete sud
Personaggio armato [figg. 2.24, 2.25]
Metà del XIII secolo

Riferibile alla stessa campagna decorativa duecentesca è la figura di un uomo barbuto che impugna una spada; poco più a sinistra nel lacerto pittorico ancora si intravede una silhouette nera campita di rosso di difficile interpretazione.

²¹ In alternativa proponeva di riconoscervi un profeta (SCOZZARELLA 2003, p. 39). Si segnala inoltre che l’autore riafferma l’ipotesi proposta qualche anno prima dal Pacilli di fissarne l’esecuzione al XII secolo (PACILLI 1993, p. 91). Entrambi si rifanno alla scheda OA 12/00102087 redatta da P. Cannata nel 1971 (successivamente aggiornata da E. Campolongo nel 2000) sia per la cronologia sia per l’interpretazione della figura come Cristo per via della presenza dei tralci con l’uva. Nella scheda si segnalava, inoltre, che il suo ritrovamento avvenne nel 1970 ad opera di Angelo e Mario Lambiasi.

Presbiterio, parete nord
Palinsesto [fig. 2.26]
XIII-XIV secolo

Durante i lavori di restauro dei primi anni Duemila sono stati riportati alla luce almeno due strati di intonaco, entrambi picchettati, riferibili probabilmente a due campagne decorative tra XIII e XIV secolo. Sul piedritto sinistro dell'arco che separa il presbiterio dall'ambiente voltato sulla sinistra si scorge una decorazione a girali fitomorfici dipinti di nero e fiori stilizzati di colore rosso. La decorazione superstite è insufficiente per poter proporre una datazione sicura, ma indicativamente può collocarsi sul finire del XIII secolo o, più verosimilmente, nei primi decenni del Trecento, trovando notevoli somiglianze con i racemi vegetali riemersi nello strombo di una finestra durante i recentissimi restauri operati nella cappella dell'Addolorata della cattedrale di San Cesareo a Terracina [fig. 2.297].

Controfacciata
San Pietro [fig. 2.27]
Seconda metà del XIV secolo

Segnalato da Serena Romano come l'unico dipinto di quelli conservati ad essere «lavoro rustico, ma abbastanza energico, e probabilmente ancora trecentesco», il pannello in controfacciata ospita una figura di san Pietro vestito di una tunica chiara e pallio giallo, con un libro nella mano destra e le due chiavi nella sinistra; l'elegantissima cornice è composta da una fascia esterna nella quale due ovoli semplici si alternano a ovoli oblunghi e che racchiude una sequenza di archetti animati da motivi a petali²²; all'interno della cornice, su uno sfondo blu e verde, si staglia la figura monumentale del santo. La brusca interruzione della cornice in basso a sinistra e in alto a destra, a causa dell'apertura di una finestra, induce a ritenere che in origine il pannello fosse ben più grande delle attuali dimensioni, che esso ospitasse la figura intera del san Pietro e che questi condividesse lo spazio con un altro santo (o altri santi?): si noti infatti come la figura del Principe degli Apostoli sia spostata verso la cornice sinistra.

Nella visita pastorale del 1693 si legge dell'ordine impartito dal vescovo Monanni di realizzare una finestra a vetri sopra l'ingresso principale perché la chiesa risultava piuttosto buia, oltre a provvedere ad altri lavori interni e a vietare l'uso degli spazi annessi alla chiesa per il ricovero

²² Una simile cornice si trova a Sant'Antonio Abate a Priverno, nel pannello sulla parete est della campata d'ingresso.

degli animali. Le direttive furono di nuovo ripetute nel 1696, mentre nella visita del 1699 per la chiesa di San Nicola è scritto che egli «*invenit omnia impleta*». Dobbiamo pertanto ipotizzare che la finestra della controfacciata fosse stata realizzata tra il 1696 e il 1699 e che già allora il dipinto fosse scialbato e non più visibile poiché il vescovo Monanni non ne fece menzione e non dispose una cura particolare per evitarne la distruzione.²³

Per quanto concerne lo stile, il dipinto mi sembra incarnare un perfetto equilibrio tra una discreta eleganza, evidente ad esempio negli orli delle vesti con pieghe naturalistiche ma graziose decorazioni, e una sicura volumetria di un corpo ben costruito sotto le vesti lanose; l'autore emerge senza dubbio nella generale mediocrità dei dipinti coevi o di poco successivi nella chiesa di San Nicola e si avvicina agli esisti migliori dei santi nella campata d'ingresso della chiesa di Sant'Antonio abate a Priverno, dove ritroviamo anche simili decorazioni a petali e sottili filari di ovoli, circolari e oblunghi, nelle cornici [fig. 2.186]. La data di realizzazione del dipinto cade nella seconda metà del Trecento.²⁴

Navata sinistra, parete nord, primo semipilastro
Madonna in trono con Bambino [fig. 2.28]
Metà del XIV secolo

Il pannello con la Vergine in trono con il Bambino è inserito in una cornice a tre bande, una rossa più esterna e due sottili fasce interne, una bianca e l'altra ocra scuro, animate da riccioli rossi e neri, secondo un disegno piuttosto semplice che si ritrova anche nel pannello con la Vergine con il Bambino sulla parete nord del secondo pilastro a sinistra nella chiesa di San Benedetto a Priverno [fig. 2.100].

La Madre è colta in posizione ieratica, veste una tunica rossa e il *maphorion* blu scuro; il Figlio è rappresentato in piedi, vestito con una tunichetta rossa, colto nell'atteggiamento giocoso del tirare la veste della Madre con la mano sinistra mentre benedice con la destra; il suo nimbo crucisignato è circondato da una sottile banda nera perlinata. L'intimità tra i due personaggi si coglie dal gesto affettuoso della Madre che gioca con i piedini del figlio sebbene appaia in contrasto con la fissità delle figure. In generale il risultato sembra alquanto mediocre eppure rivela echi di

²³ ACCS, Fondo *Visite Pastorali, Sacra Visitatio 1693 localis*, ff. 49r, 100r, 180r.

²⁴ Mi sentirei di escludere una datazione troppo alta proposta sia nella scheda OA 12/00102083 redatta da P. Cannata nel 1971 e aggiornata da E. Campolongo nel 2000, e poi confermata in PACILLI 1993, p. 89 e SCOZZARELLA 2003, pp. 41-42. Essi propongono di riconoscere la mano di un allievo di Pietro Cavallini e di datare il dipinto all'inizio del Trecento.

modi cavalliniani, giunti a Bassiano attraverso la mediazione della bottega attiva nella Grotta del Crocifisso che affonda le sue radici nel linguaggio di Consolo a Subiaco.²⁵ Il panneggio lanoso, i volti ben rotondi e un modellato corposo delle mani derivano da quei modelli che nella cittadina laziale devono aver funzionato da fonte di ispirazione ancora per decenni lungo il XIV secolo.

Navata sinistra, parete sud
Papa Urbano V [fig. 2.29]
Post 1370

Sebbene non sia mai stato canonizzato e la sua beatificazione giunse solo nel 1870, alla fine del XIV secolo tutto il basso Lazio e soprattutto i territori maggiormente influenzati dalla cultura angioina sembrano promuovere la devozione popolare per questo pontefice che ebbe il merito di riaprire la questione romana e promuovere il ritorno, seppur ancora timido e incostante, della Curia papale a Roma.²⁶ Solitamente Urbano V è rappresentato con il triregno e i ritratti dei santi Pietro e Paolo nelle mani, ma non dovrebbe essere dotato di nimbo poiché non è santo; è evidente che in questo caso la libertà d'esecuzione superi le normali consuetudini e i canoni iconografici. La figura del papa è incorniciata da un motivo a spina di pesce con bande rosse e nere su fondo bianco, così comune ad altri esempi evidentemente coevi che si vedranno nella chiesa di San Giovanni Evangelista a Priverno [fig. 2.164].

Navata sinistra, primo pilastro, parete sud
San Nicola [fig. 2.30]
Ultimo terzo del XIV secolo

Il pannello è in pessimo stato di conservazione e la figura di santo con pianeta rossa appare quasi completamente perduto; si riconosce appena il libro che tiene nella mano sinistra e la mitria vescovile. Il dipinto è riferibile alla stessa campagna del pannello con il papa Urbano V per via dell'uso della medesima cornice.

²⁵ Di questo si dirà più approfonditamente nel capitolo 4.

²⁶ Per un maggiore approfondimento si veda la scheda relativa al pannello con il medesimo personaggio presente su uno dei pilastri della chiesa di San Giovanni a Priverno.

Navata sinistra, primo pilastro, parete est
Santo diacono (Lorenzo ?) con donatore [fig. 2.31]
Ultimo terzo del XIV secolo

Il santo stante rappresentato entro una cornice a spina di pesce entro una fascia rossa, simile a quella vista nei pannelli precedenti, è in pessimo stato di conservazione. Il volto, ormai invisibile, è circondato da un nimbo radiale; la veste rossa, tipica dello status diaconale, permette di ipotizzare che il santo possa essere identificato con il protomartire Lorenzo²⁷ sebbene manchino lo strumento del martirio (la graticola) e un'iscrizione. In basso a destra è un piccolo donatore inginocchiato.

Navata principale, pulpito
Cristo e san Giovanni Battista [figg. 2.32, 2.33]
Ultimo terzo del XIV secolo

Sul pilastro che separa i primi due archi della parete nord della navata principale è stato fissato un pulpito a cassa sorretto da una colonnina, entrambi scolpiti in pietra calcarea locale. La base della colonna si trova al di sotto dell'attuale piano di calpestio della navata, pertanto si deve ritenere che in origine esso dovesse essere più basso di circa 20 cm. Secondo il Pacilli il pulpito apparteneva al dismesso monastero di Santa Maria delle Pezze, e fu prelevato a seguito della distruzione dell'edificio da parte delle truppe di Federico Barbarossa e del trasferimento della comunità monastica, come si è visto nella scheda relativa alla chiesa di Santa Maria della Piazza di Bassiano. L'ipotesi sarebbe supportata dal fatto che i benefici e le rendite del monastero passarono alla parrocchia di San Nicola.²⁸ L'anomala disposizione dei riquadri di cui è composto il parapetto, soprattutto sul lato ovest, confermerebbe quanto meno un improvvisato riuso dei pezzi, quasi sempre con risultati mediocri.

Su due dei riquadri del parapetto, uno collocato a ovest e l'altro a sud, si vedono rispettivamente la figura di san Giovanni Battista e di Cristo, entrambe circondate dalla medesima cornice geometrica dei pannelli precedenti, con i quali condividono la datazione.

Il san Giovanni Battista, ormai pressoché evanescente, si staglia frontale su un fondo rosso; con difficoltà ancora si riconosce la barba lunga e il braccio destro piegato ad indicare un piccolo clipeo sulla destra, accanto al suo volto, contenente un agnello; sul cartiglio che tiene nella sinistra si

²⁷ Proposto già sia nella scheda OA 12/00102104 redatta da P. Cannata nel 1971 e aggiornata da E. Campolongo nel 2000 e poi in SCOZZARELLA 2003, p. 37.

²⁸ Su questo si veda PACILLI 1993, p. 91.

riconoscono le lettere ECC / E · AN / NUS, storpiamento del verso *ecce Agnus Dei*. L'altro pannello è in condizioni simili e inoltre presenta pesanti ridipinture che hanno alterato in parte il volto e il pallio scuro; la mano destra benedicente è quasi scomparsa mentre la sinistra regge il libro aperto su cui si legge EG / O · S / UM / LUX / MUN / DI · Q[UI SEQUITUR ME...]. In particolare si noti il disegno delle dita che sorreggono il volume e l'effetto un po' artigliato e incurvato delle falangi che tentano di tenere ben aperte le pagine: mi sembra che questo elemento possa essere messo a confronto con le mani di Cristo della doppia icona della cattedrale di Terracina e che denoti, pertanto, una diffusione di modelli di lontana matrice oderisiana anche in centri minori e periferici come Bassiano.²⁹

Data l'anomalia della composizione delle figure e l'incongruente taglio del cartiglio del Battista, si può ipotizzare che i due pannelli provenissero da una decorazione parietale e fossero stati forzatamente riadattati agli spazi dei riquadri del pulpito, probabilmente in epoche recenti.

²⁹ Sulla questione si veda la scheda sull'icona di Terracina.

2.2. Priverno

2.2.1. L'abbazia di Fossanova [fig. 2.34]

2.2.1.2. Le pitture³⁰

Volte della chiesa, presbiterio, refettorio, cappella dell'infermeria

Finta cortina muraria

Inizi del XIII secolo

Stando agli statuti dell'Ordine cistercense, le chiese e gli ambienti annessi usati dai monaci che abitavano il monastero dovevano essere scevri di decorazione pittorica figurativa, salvo rarissime eccezioni e che comunque non sono riferibili ad una cronologia anteriore alla fine del XII secolo. Il risultato fu che spesso le abbazie cistercensi risultassero spoglie e austere; nei casi in cui si conservino affreschi o piccoli pannelli con immagini di santi, essi sono quasi sempre molto tardi (successivi alla fine del XIII secolo). Facevano eccezione le finte cortine murarie che non di rado coprivano i muri e le volte degli spazi del monastero già a partire dal XII secolo. In genere negli edifici cistercensi dei primi decenni si era soliti colorare con calce bianca le sole commessure dei conci per farle risaltare sul colore naturale della pietra; solo nella seconda metà del XII secolo cominciarono

³⁰ Redigere una scheda sul complesso di Fossanova appare quanto mai arduo e al contempo riduttivo poiché la bibliografia degli studi su questo monumento è comprensibilmente ingente. Per ovvie ragioni non sarà qui possibile analizzare il monumento in ogni suo dettaglio poiché è oggetto di approfondimento in altre pubblicazioni e ci si limiterà, pertanto, alla sola elencazione dei dipinti riferibili all'ambito cronologico in esame. I contributi principali e più recenti sul monumento sono: M. Mihályi, s.v. *Cistercensi, Pittura e miniatura*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, v. IV, Roma 1993, pp. 842-849 per uno sguardo d'insieme sulla produzione pittorica del mondo monastico cistercense (si vedano anche i contributi degli altri studiosi che hanno collaborato alla stesura dell'intera voce dell'enciclopedia); M. Righetti, N. Bernacchio, *Una nuova testimonianza della Fossanova duecentesca e il suo contributo alla storia del chiostro*, in *De lapidibus sententiae. Scritti di Storia dell'Arte per Giovanni Lorenzoni*, a cura di T. Franco e G. Valenzano, Padova 2002, pp. 363-372, per le novità duecentesche emerse durante i restauri; E. Parziale, *L'abbazia cistercense di Fossanova. Le dipendenze in Marittima e l'influenza sulla produzione artistica locale tra XII e XIV secolo*, Roma 2007, per un'indagine approfondita sulla diffusione del linguaggio architettonico cistercense nella diocesi di Terracina-Sezze-Priverno; G. M. De Rossi, *La riscoperta di Fossanova*, Priverno 2002 e M. Cancellieri, G. M. De Rossi, M. Righetti (a cura di), *Abbazia di Fossanova. 800 anni tra storia e futuro*, Roma 2008, per uno sguardo d'insieme sul monumento, la sua storia, le vicende edilizie e i più recenti restauri. Si rimanda a queste pubblicazioni per le informazioni qui proposte e alla loro bibliografia specifica per ulteriori approfondimenti.

ad affacciarsi i primi casi commessure rosse e intorno al 1200 commessure rosse sulle pareti tinte di bianco per ottenere un maggior stacco cromatico. Nel caso dell'abbazia di Fossanova la finta cortina muraria disegnata con una trama bianca su fondo beige o rossa su fondo bianco si dispiega in una serie di ambienti: sulle volte a crociera della chiesa stessa [figg. 2.35, 2.36], sebbene non sempre ben conservate, sulla parete nord-ovest del transetto sinistro, al di sotto del dipinto più tardo con l'*Incontro dei tre vivi e tre morti* e nella cappella annessa all'infermeria dei monaci [figg. 2.37, 2.38, 2.39], da cui si accede alla casa dell'abate trasformata in cappella di San Tommaso. In questa cappella la finta cortina muraria ricopre interamente le pareti e in origine si estendeva anche sulle volte a crociera; nello zoccolo invece si dispiega un motivo decorativo a finto velario estremamente semplificato e ridotto nei colori alle sole linee rosse su fondo bianco; in alto, al di sopra dell'arco ogivale che separa l'ambiente dal presbiterio, entro un grande clipeo composto da una fascia beige che accoglie dei piccoli cerchi bianchi è inscritta una croce greca i cui bracci hanno terminazioni arriciate a doppio ricciolo divergente, all'incrocio dei bracci accoglie un motivo a quattro petali e negli spazi di risulta si dispiegano fantasiosi motivi fitomorfici stilizzati, tutti conservati ad eccezione di quello del quadrante in alto a sinistra; oltre l'arco, nel presbiterio, i *vela* cedono il posto a motivi a losanghe alternativamente grandi e piccole.³¹ Le volte della chiesa presentano la finta cortina muraria segnata di bianco su fondo beige che prosegue anche sulla parete est del presbiterio; in alto, sopra al piccolo rosone, una banda orizzontale interrompe la trama regolare dei mattoni dipinti e accoglie un motivo fitomorfico intrecciato e stilizzato, mentre al centro è stata realizzata una croce papale a tre traverse di cui quella centrale più lunga. Secondo l'ipotesi di De Rossi la sua presenza permetterebbe di datare l'intera decorazione pittorica con la cortina muraria entro l'anno 1208, quando l'altare dell'abbazia fu consacrato da papa Innocenzo III.³²

Cronologicamente poco più tarde sono invece le tracce di cortina muraria dipinta di rosso su fondo bianco a doppia linea di demarcazione dei conci rinvenute sulle pareti e nei sott'archi del refettorio [fig. 2.40] e sulla parete settentrionale dell'infermeria dei conversi insieme a un fascione a fondo bianco che accoglie un motivo fitomorfico animato da foglie e fiori stilizzati di colore rosso;

³¹ Su questo argomento si vedano C. Berger Dittscheid, *Il colore e i Cistercensi*, in «Bollettino d'arte», 48 (1988), pp. 119-122, sebbene la studiosa, come gran parte della critica, scambi la cappella dell'infermeria con la cappella della foresteria; H.P. Autenrieth s.v. *Architettura dipinta*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, v. II, Roma 1991, pp. 385-386, 389-390; MIHÁLYI 1993 B, pp. 842-849. Alcuni studiosi ritengono che la differenza tra la cortina a fondo beige e a fondo bianco sia dovuta a una diversa cronologia d'esecuzione: la prima è ascrivibile ad un periodo tra la fine del XII e gli inizi del XIII, mentre la seconda è da datarsi a partire dal XIII secolo (BERGER DITTSCHIED 1988, p. 120; DE ROSSI 2002, p. 46). La decorazione della cappella dell'infermeria di Fossanova segnerebbe il «passaggio da un'austerità spoglia e severa a un'estetica elitaria votata alla semplicità e alla purezza» (AUTENRIETH 1991, p. 389).

³² DE ROSSI 2002, p. 46.

clipei entro cui si dispiegano fiori della vita e losanghe intrecciate a croci con terminazioni a giglio si conservano ancora nei sottarchi dell'infermeria dei monaci.³³

Questo tipo di decorazione trova palmari similitudini con le pitture aniconiche della chiesa e del chiostro dell'abbazia di Valvisciolo [figg. 2.253, 2.254] e, come si vedrà, verrà riproposta secondo declinazioni diverse in altri casi di chiese privernati.

Chiostro, braccio nord, parete nord

Madonna con Bambino, motivi fitomorfici, profeti, angeli [figg. 2.41, 2.42, 2.43]

Fine del XIII secolo

Sulla parete del chiostro adiacente al lato meridionale della chiesa si conserva un lacunoso dipinto tardo duecentesco scoperto durante i restauri del 1994. L'affresco è in pessimo stato di conservazione e risulta sigillato al di sotto delle strutture voltate del braccio nord del chiostro, costruite solo nel XIV secolo, che pertanto non consentono una corretta lettura. In gran parte esso risulta sbiadito e in molti punti emerge la preparazione in verdaccio. Il dipinto è suddiviso in una serie di registri: il registro superiore è composto da un grande fascione rosso che accoglie un motivo vegetale animato da fiori che si conclude ai lati con due grandi falere; al di sotto di una banda perlinata si aprono alcuni campi separati da cornici a banda rossa che ospitano due clipei con busti di angeli e al centro una grande mandorla con la Vergine e il Bambino, dei quali sopravvivono i nimbi a rilievo e poche tracce dei volti; più in basso si intravedono quattro figure maschili, in parte perduti per l'inserimento della muratura delle volte. Nicoletta Bernacchio propose di riconoscere nel lacunoso affresco una raffigurazione di un *Albero di Jesse* e di riconoscere uno stretto legame stilistico con esempi di pittura romana del XIII secolo.³⁴

Chiostro, lunette sui portali verso la chiesa e verso il refettorio

Madonna con Bambino tra santi [figg. 2.44, 2.45]

XIV secolo (?)

Le lunette dei due portali accolgono altrettanti dipinti che, sebbene rivelino una probabile datazione al XIV secolo, si presentano in uno stato di conservazione pessimo e sono state alterati

³³ Su questi ambienti si veda DE ROSSI 2002, pp. 77-96, 103-112, in part. pp. 82, 87-88, 104-105.

³⁴ Sull'affresco si vedano: *Gli affreschi delle chiese di Priverno dal XIII al XV secolo. Mostra fotografica (Priverno, 25/3/95 – 1/4/95)*, catalogo e testo a cura di E. Angelini, Priverno 1995, p. 15; E. Angelini, *Priverno nel Medioevo*, v. 2, Roma 1998, p. 418; RIGHETTI - BERNACCHIO 2002, pp. 363-372, in part. pp. 363-372; DE ROSSI 2002, p. 53; PARZIALE 2007, pp. 220-221. Si noti in particolare il motivo a nastro pieghettato che sottolinea il clipeo dell'angelo e di cui si dirà nel paragrafo 4.4.

da pesanti ridipinture tanto da non consentire un'analisi stilistica. La lunetta del portale verso la chiesa accoglie la Vergine con il Bambino tra santa Lucia e sant'Apollonia; la lunetta del portale del refettorio vede san Tommaso e sant'Antonio affiancarsi alla Vergine con il Bambino.³⁵

Chiesa, transetto sinistro, prima cappella a destra

Madonna con Bambino [fig. 2.46]

Tra secondo e quarto decennio del XIV secolo

Nella prima cappella del braccio sinistro del transetto è conservato un frammento di intonaco che accoglie una Madonna con Bambino sul trono, collocato sull'altare come fosse un'icona. Esso è decontestualizzato poiché proviene da un oratorio dove fu staccato in occasione dei restauri agli inizi degli anni '60 del secolo scorso e la sua forma concava prova senza dubbio la sua originaria appartenenza a un'absidiola o una nicchietta. L'opera è ricordata come miracolosa per aver operato la guarigione di un monaco infermo avvenuta nel 1807.³⁶

La Vergine vestita con un *maphorion* scuro, in origine probabilmente blu, tiene sulle ginocchia il Bambino in piedi, regge le sue spalle con la mano destra e gioca con i suoi piedini con la sinistra; il Bambino è vestito con una tunichetta rossa e regge un libro aperto con entrambe le mani, ma non è più possibile leggerne l'iscrizione; entrambi i personaggi hanno un nimbo radiale in rilievo; del trono si è conservata solo la spalliera di forma concava sormontata da un motivo geometrico a banda pieghettata e conchiusa da due sottili colonnine terminanti con piccoli capitelli a foglie e pomelli, di cui si conserva solo quello sul lato sinistro. Il fondo rosso animato da motivi vegetali in gran parte perduti disegna un grande arco, sottolineato da ulteriori bande colorate che ne seguono la forma centinata; è possibile che in origine l'affresco fosse la sezione centrale di un più grande dipinto murale che accoglieva altri santi, a destra e a sinistra. A sinistra del volto della Vergine si leggono le lettere greche MP che, *en pendant* con ΘΥ perdute sul lato destro, la identificano come *Theotókos*. La pellicola pittorica risulta pesantemente alterata e ritoccata, ma ciò non impedì a Serena Romano di riconoscere i modi di Lello *de Urbe* anche se non è possibile accertarne l'autografia.³⁷ Un confronto tra i volti dei due personaggi [fig. 2.47] e l'unica opera firmata di Lello, la lunetta a mosaico in Santa Restituta a Napoli (1313) [fig. 2.48], permette di confermare questa proposta: il taglio delle bocche sottili e delicate, gli occhi piccoli e a mandorla

³⁵ E. Angelini, *Priverno, patrimonio artistico, XII-XIX secolo*, Priverno 1988, pp. 281, 283; ROMANO 1992, p. 175.

³⁶ ANGELINI 1988, p. 281; ANGELINI 1998 B, v. 2, p. 422.

³⁷ ROMANO 1992, p. 175.

sormontati da un preciso arco sopraccigliare e l'ovale del volto ricordano molto da vicino lo stile di questo pittore, come si evince dalla più vicina lunetta con il san Pietro da Salerno tra le sante Aurelia e Neomisia nella cripta del duomo di Anagni, realizzata da Lello nel 1324 [fig. 2.49]. Sebbene il dipinto non sia in perfetto stato di conservazione e risulti più linearistico nel trattamento delle forme, nondimeno esso è uno degli esempi della diffusione in Marittima del linguaggio di Pietro Cavallini attraverso l'opera di Lello *de Urbe* tra il secondo e il quarto decennio del XIV secolo.

Chiesa, transetto sinistro, parete nord-ovest
Incontro dei tre vivi e tre morti [figg. 2.50, 2.51]
Inizi del XIV secolo

Sulla parete nord-ovest del transetto sinistro, al di sopra del portale d'accesso laterale alla chiesa che collegava l'aula di culto al cimitero – e per questa ragione detta Porta dei Morti – campeggia un grande dipinto murale in stato di conservazione pessimo la cui pellicola pittorica appare sbiadita, mancante degli strati più superficiali di colore e in parte lacunosa. Il pannello è inquadrato da una cornice a banda rossa entro cui si iscrive una sottile striscia bianca che contiene riquadri di diverso colore, ma evidentemente alterati. Il pannello è sovrapposto a un altro strato di intonaco antecedente che accoglie una decorazione a finto mattone con una grossa banda rossa che si palesa in basso in più punti per via di una grossa lacuna dell'intonaco lungo la cornice inferiore; la finta cortina muraria è riferibile all'inizio del XIII secolo ed è visibile anche altrove nel complesso abbaziale.

All'interno della cornice si stagliano sei figure: a sinistra tre nobili si contrappongono a tre scheletri a destra, due in piedi e uno sdraiato entro una bara aperta. Si tratta della scena che illustra l'*Incontro dei tre vivi e tre morti*: i primi due personaggi a sinistra, vestiti da laici con lunghi abiti e articolati copricapi, si guardano mentre l'uomo più a destra sembra proteggere i compagni con il gesto del braccio destro mentre si rivolge agli scheletrici interlocutori. I defunti in piedi volgono lo sguardo a sinistra e mostrano il terzo cadavere disposto nella cassa. Esiste un dialogo tra i due gruppi di personaggi e in particolare tra i due più centrali della composizione: il nobile di destra si muove verso il gruppetto di defunti e in risposta il più vicino di questi alza un braccio come ad accennare un discorso che era trascritto in una didascalia. Infatti un'iscrizione lacunosa, redatta in lettere capitali e onciali, si dispiega lungo la traversa orizzontale superiore della cornice rossa, prosegue

lungo la sottostante banda verde e termina con alcune lettere sul montante verticale destro, ma è quasi totalmente perduta.³⁸

Le più antiche origini dell'iconografia dell'*Incontro dei tre vivi e tre morti* sono state rintracciate in uno dei racconti della vita del Buddha: durante una passeggiata in un bosco, Siddharta incontrò una divinità che assunse tre forme diverse, dapprima di un anziano, quindi di un malato e infine di un defunto, rivelandogli così l'ineluttabilità della morte.³⁹ Intorno a un episodio simile si sviluppano le vicende narrate in un poemetto di Adi ibn Zaid scritto nel IV secolo e giunto in Occidente attraverso la mediazione della cultura islamica dalla quale la letteratura e l'arte dell'età federiciana attinsero a piene mani nel corso della prima metà del XIII secolo, sebbene il tema non fosse nuovo nel mondo occidentale come ha illustrato Sabina Marinetti che ne ha rintracciato la presenza già in un'epigrafe del II secolo d. C.; più tardi san Cesario vescovo di Arles (470-543) utilizzò l'espedito di far proferire ai morti le sue invettive contro la lussuria per aumentarne l'efficacia e sant'Eligio di Noyon (588/590-660) immaginò che i morti potessero dialogare con i vivi e ammonire gli uomini corrotti; infine anche san Bernardo di Chiaravalle propose una attenta riflessione sulla vanità della vita umana e sul corpo che, dopo la morte, diventa cenere e cibo per vermi.⁴⁰ Sulla stessa scia è l'epitaffio che san Pier Damiani (+ 1072) scrisse per la sua tomba: *Quod nunc es fuimus, es quod sumus ipse futurus*; esso si ritrova in varie versioni o riadattamenti nelle iscrizioni degli affreschi con la scena dell'*Incontro*, in chiara allusione al senso del doppio rispecchiamento poiché i morti riconoscono nei vivi la loro condizione passata e i vivi vedono nei morti la loro condizione futura. Nel corso del Duecento l'episodio si ritrova in un piccolo gruppo di poemetti francesi che dovettero avere non poca diffusione in ambienti cortesi e influenzare anche la produzione artistica sia d'oltralpe sia italiana.⁴¹

La tradizione delle omelie di san Cesario e di sant'Eligio confluì nelle meditazioni sulla morte di san Bernardo in cui incontriamo il medesimo tema del macabro con i cadaveri in putrefazione che alludono a una condizione tutta terrena del corpo in disfacimento e fu di ispirazione per la

³⁸ Del testo si intravedono solo poche lettere: [...] TVI [...] RTE [...] S [...] IR [...] CO [...] P[I]T S [...] + U S [...] / SV[M] [...] / [...] NO [...].

³⁹ L. Guerry, *Le thème du «Triomphe de la Mort» dans la peinture italienne*, Paris 1950, p. 47; S. Marinetti, *Sul tema dell'«Incontro dei tre vivi e dei tre morti»*, in «Studi medievali», s. III, 37 (1996), II, p. 930.

⁴⁰ MARINETTI 1996, pp. 935-942.

⁴¹ S. Glixelli, *Les cinq poèmes des trois morts et des trois vifs*, Paris 1914; C. Frugoni, *La leggenda dei tre morti e dei tre vivi (Pisa e Clusone)*, in 2° *Convegno Internazionale di studi sulla danza macabra (Clusone, 21-22-23 agosto 1987)*, Clusone 1987, pp. 33-34; MARINETTI 1996, pp. 927-928, 933. Sull'argomento si veda anche l'analisi di C. Settis Frugoni, *Il tema dell'Incontro dei tre vivi e dei tre morti nella tradizione medioevale italiana*, in «Atti della Accademia Nazionale dei Lincei», Memorie. Classe di Scienze morali, storiche e filologiche, s. VIII, XIII (1967), 3, pp. 145-188.

realizzazione del dipinto con il dialogo tra vivi e morti nell'abbazia cistercense di Fossanova. In questo genere di iconografia la preoccupazione principale non è la tradizionale riflessione sulle sorti dell'anima dopo la morte e sul tema della resurrezione della carne sull'esempio della Resurrezione di Cristo, tanto caro alla tradizione esegetica paolina e decisamente più adatto ad un contesto chiesastico agli occhi di un moderno osservatore, quanto piuttosto la scoperta della condizione del corpo dopo la morte, il suo ineluttabile destino fisico, la meditazione sulla caducità e l'inutilità delle gioie e delle ricchezze terrene non in una prospettiva escatologica, ma secondo un orizzonte materiale e laico, umano e non più divino. Tanto più che la dicotomia viene espressa attraverso la contrapposizione di due condizioni marcatamente antitetiche come la gioia della ricchezza dei nobili e la tristezza della putrescenza dei corpi in decomposizione. Nell'immagine di Fossanova, non a caso realizzata sulla porta che conduceva al cimitero, non traspare moralismo né viene veicolato un messaggio al fine di spingere i fedeli al pentimento dei propri peccati – o almeno non direttamente – ma è mostrato un chiaro e diretto *memento mori* attraverso una paradigmatica illustrazione dell'antitesi tra la vita e la morte e il disfacimento del corpo che quest'ultima comporta.⁴²

La possibilità di una scorretta interpretazione della storia da parte dei fedeli veniva sventata grazie ad un personaggio di mediazione, un eremita che illustrava nel modo corretto il fine morale e didattico dell'incontro con l'aiuto di un apposito testo su un cartiglio, evitando che da questo episodio il fedele potesse trarre l'erroneo suggerimento di perseguire una vita ancor più dissoluta e dedita ai vizi; In tal modo venne riaffermato il ruolo chiave esercitato dalla Chiesa nella veicolazione del messaggio. Questa figura comparve nei dipinti italiani solo a partire dal XIV secolo ed è presente nei casi della lunetta nord della prima campata di San Flaviano a Montefiascone (1302), della parete meridionale della Scala Santa nel monastero del Sacro Speco di Subiaco (*post* 1362) [fig. 2.52], del dipinto di Buffalmacco nel Camposanto di Pisa (quinto decennio del Trecento), del dipinto nel portico di Santa Maria *in Sylvis* a Sesto a Reghena (inizi XIV secolo) e della predella del dittico di Bernardo Daddi proveniente dal convento di San Pancrazio a Firenze (prima metà XIV secolo), ma non negli esempi più antichi come le pitture della cappella a sinistra del coro nella cattedrale di Atri (1240-50) [fig. 2.53] o nel caso del dipinto in controfacciata della chiesa di San Paolo a Poggio Mirteto presso Rieti oppure nella chiesa di Santa Margherita a Melfi (*post* 1266).⁴³ Si tratta in effetti

⁴² Su questo si vedano FRUGONI C 1987, pp. 33, 35; L. Pantani, *La Signora del Mondo: note sull'iconografia della Morte*, in *Annali Aretini XIII, Atti del convegno internazionale Simboli e rituali nelle città toscane tra Medioevo e prima Età moderna*, Arezzo 2005, p. 111.

⁴³ Per tutti i casi citati e gli altri censiti si vedano F. Bologna, *I pittori alla corte angioina di Napoli (1266-1414)*, Roma 1969, pp. 41-47; FRUGONI C 1967, pp. 189-251; PANTANI 2005, pp. 114-124. Nello specifico su

di un elemento aggiunto nella tradizione iconografica, ma assente nei poemetti francesi o nelle omelie da cui questa scena ha origine.⁴⁴

L'*Incontro* dipinto a Fossanova è stato tradizionalmente assegnato al XV secolo senza una vera ragione stilistica né un'analisi approfondita dell'iconografia;⁴⁵ l'unica ad avanzare un'ipotesi diversa fu Serena Romano che giustamente lo riferì all'inizio del Trecento e ne riconobbe un legame stilistico con la pittura svevo-manfrediana.⁴⁶ Colpisce sin da una prima osservazione l'assoluta mancanza di qualunque elemento atto a denotare l'ambientazione: non vi sono rappresentati alberi, cavalli o elementi orografici che illustrino il contesto in cui l'incontro avviene, è assente l'eremita e inoltre i vivi e i morti dialogano tra loro come nel caso del duomo di Atri, dove due defunti mostrano il terzo nella bara, in gran parte perduto, ai tre viventi sconvolti dall'orrenda visione.⁴⁷

Mentre per il caso abruzzese i caratteri formali e cromatici del dipinto hanno indotto Francesco Aceto a ipotizzare si trattasse di una replica monumentale dal sapore eminentemente laico-cortese di marca francese di una scena tratta da una miniatura⁴⁸, il caso fossanoviano appare al contrario come la traduzione in un linguaggio più semplice, senza orpelli, di modelli precedenti, attraverso l'utilizzo di un più canonico formulario della pittura parietale provinciale del Due e Trecento, così palese nella scansione dello spazio annullata dall'uso dei pannelli di diversi colori l'uno dentro l'altro, nella scelta della cornice rossa a fascia continua che accoglie l'iscrizione, qui da considerarsi piuttosto come una didascalia, con un risultato piuttosto iconico e una drastica riduzione della narrazione a un unico fotogramma percepibile ad un solo colpo d'occhio.

Se da un lato la pesante perdita di pellicola pittorica frena l'analisi stilistica, dall'altro una certa fissità delle figure e dei gesti dalle movenze calibrate, la scelta dell'inquadramento con cornici a bande cromatiche semplici, i caratteri epigrafici dell'iscrizione, le acconciature con i riccioli sul

Montefiascone si veda la scheda in ROMANO 1992, pp. 213-234; per il dipinto di Subiaco si rimanda a M. L. Cristiani Testi, *Gli affreschi del Sacro Speco*, in *I monasteri benedettini di Subiaco*, a cura di C. Giumelli, Cinisello Balsamo 2002, pp. 176-178; sulla controversa datazione del dipinto della cattedrale di Atri si rimanda all'ottima analisi di Francesco Aceto che chiude convincentemente la diatriba e conferma la datazione a suo tempo proposta da Ferdinando Bologna (F. Aceto, *Novità sull'Incontro dei tre vivi e tre morti' nella Cattedrale di Atri*, in «Prospettiva», 91-92 (1998), p. 11).

⁴⁴ GUERRY 1950, pp. 40-47; FRUGONI C 1987, p. 36; MARINETTI 1996, pp. 929-935.

⁴⁵ Il dipinto di Fossanova non è tra i più studiati nella letteratura critica sul tema, probabilmente a causa del pessimo stato di conservazione. Lo si ritrova citato in ANGELINI 1988, p. 284 che lo riconobbe come scena dell'*Uomo e la Morte* e lo assegnò al XV secolo e in PANTANI 2005, p. 120. Si veda anche DE ROSSI 2002, p. 47. La datazione al XV è anche in FRUGONI C 1967, pp. 228-230.

⁴⁶ ROMANO 1992, p. 175.

⁴⁷ A tal proposito Aceto identificò due schemi principali dell'iconografia dell'Incontr, l'uno francese con tre vivi e tre morti in piedi e dialoganti, l'altro eminentemente italiano con i morti sdraiati entro bare e, più tardi, arricchito della presenza dell'eremita; il caso atriano sarebbe uno dei primi esempi di schema misto (ACETO 1998, p. 14). Il caso di Fossanova potrebbe essere un altro esempio di questa tipologia mista.

⁴⁸ ACETO 1998, pp. 10-11.

collo, le vesti ampie e lanose che scendono dritte mi sembra consentano di fissare la datazione dell'affresco agli inizi del Trecento; questa ipotesi troverebbe conferma nel disegno del volto dai contorni ombreggiati del vivente di destra che conferiscono una rotondità carnosa all'ovale, sul quale emergono i tratti fisionomici che rivelano un debito con la pittura romana tardo duecentesca, forse di stampo rusutiano; al netto delle condizioni in cui versa il dipinto di Fossanova, proporrei un cauto confronto con le figure del *Patrizio Giovanni che narra la visione della Madonna a papa Liberio* [fig. 2.54] sulla facciata di Santa Maria Maggiore a Roma, non tanto per riconoscerne un'identità di mano quanto un comune vocabolario stilistico.

2.2.2. *La chiesa di San Benedetto*

2.2.2.1. *La storia e l'edificio*

La chiesa di San Benedetto è situata nella zona est di Priverno, in prossimità delle mura della città dove si apriva la Porta Campanina, in quella che si ritiene essere l'area del più antico stanziamento collinare (VIII-IX) dal quale prenderà avvio lo sviluppo della città medievale [figg. 2.55, 2.56].⁴⁹ La facciata rivolta a est si presenta a capanna con due finestre centinate e un solo ingresso, ha un campanile⁵⁰ settecentesco addossato alla struttura sul lato sud e una sola abside estradossata, ma in parte inglobata nella sacrestia costruita oltre il muro di fondo della navatella nord. All'interno lo spazio chiesastico è scandito in tre navate, separate da quattro archi a sesto pieno per parte, regolari nelle proporzioni e nella loro impostazione [figg. 2.57, 2.58]. Le navatelle sono coperte da volte a crociera non costolonata a scandire lo spazio in quattro campate, mentre la navata centrale, leggermente più larga delle altre due, è coperta da un tetto ligneo moderno sostenuto da tre grandi archi a tutto sesto costruiti in corrispondenza dei pilastri.

I dati storici a nostra disposizione sono esigui per i secoli del Medioevo e si riducono a pochi, ma fondamentali documenti: un testamento del 1182 che dispone alcune donazioni a chiese di Priverno tra cui anche San Benedetto, a dimostrazione che a quel tempo la chiesa era sicuramente esistente; una lettera di Innocenzo IV del 1247 che ricordava del rapporto di dipendenza intercorrente tra la chiesa di San Benedetto e l'abbazia di Priverno e confermava i privilegi che ne derivavano; le *Rationes decimarum* per gli anni 1331-1333 allorquando si registrarono le decime versate dall'abate e dai chierici di questa chiesa. Infine, a suggello del rapporto con l'abbazia di Fossanova, sappiamo che San Benedetto accolse la veneratissima reliquia della testa di san Tommaso d'Aquino per circa ottant'anni, dal 1288 al 1367, secondo quanto sostenuto dal Valle e tramandato per secoli.⁵¹

⁴⁹ E. Angelini, *S. Benedetto abate di Priverno. Cenni storici, guida*, Priverno 1974, p. 11; COMELLO 1977, p. 65. Si noti che per l'antichità e l'importanza storica dell'edificio il Valle sostenne di riconoscervi la primitiva cattedrale di Priverno (T. Valle, *La città nova di Piperno, edificata nel Latium dall'istessi popoli Volsci della Regia, & Antica Città Privernate*, Napoli 1646, pp. 89-90).

⁵⁰ Sul campanile si veda ANGELINI 1974, pp. 24-25. Alla metà del Seicento il Valle lo descrisse in modo molto diverso infatti: al tempo era un campanile molto antico, fatto di mattoni con modanature e colonnine in marmo bianco (VALLE 1646, p. 35).

⁵¹ VALLE 1646, pp. 34-35, 39; BATTELLI 1946, pp. 251-252; ANGELINI 1974, pp. 30-31; PARZIALE 2007, pp.

Secondo quanto sostenuto da Angelini, e brevemente ribadito dalla Comello⁵², ai secoli tra il IX e il X risalirebbe la costruzione del primitivo edificio di culto che corrispondeva grossomodo alla chiesa attuale, ma senza l'abside e la sagrestia, ed era servito da una comunità benedettina; l'ipotesi è stata proposta sulla base del ritrovamento di alcuni frammenti scultorei con decorazioni a tralci viminei bisolcati di tipo carolingio, emersi in occasione dei restauri degli anni '70, utilizzati come materiale di reimpiego per setti murari più moderni⁵³, che però, vale la pena sottolineare, non dimostrano né una sicura provenienza da un arredo liturgico fisso di questa chiesa, né tantomeno una datazione alta dell'edificio attuale; pertanto allo stato delle nostre conoscenze resta un'ipotesi affascinante ma non verificabile. Secondo lo studioso, in un periodo compreso tra la fine del XII e il XIV secolo, comunque dopo l'incendio causato dalle truppe di Federico Barbarossa del 1159, la chiesa fu dotata dell'attuale sacrestia, furono sopraelevati i muri delle navatelle, si provvide a sostituirne la copertura con le crociere e furono aggiunti i contrafforti sul lato nord.⁵⁴

Più recentemente Elisa Parziale è tornata sulla questione e, sulla scorta di questa prima indagine, ha definito meglio la cronologia relativa e quella assoluta attraverso una convincente analisi delle murature incrociata con i succitati dati storici, seppur limitati.⁵⁵

La chiesa, esistente già nel XII secolo, fu rimaneggiata nel corso del XIII secolo con la già citata sopraelevazione dei muri delle navate laterali e la realizzazione di coperture a volte a crociera, che richiesero la realizzazione dei contrafforti sul lato nord; come si evince anche dalla facciata, in origine le navatelle erano più basse delle attuali e la navata centrale aveva un alto cleristorio, come dimostrano i conci di pietra ben sagomati che in origine dovevano funzionare da testate d'angolo. In una seconda fase, cronologicamente prossima alla precedente ma comunque databile prima del 1288, si provvide a creare un corpo di fabbrica nuovo, addossato al muro ovest della navatella destra, che obliterò per metà la curva absidale e fu messa in comunicazione con la chiesa mediante l'apertura di una porta nell'emiciclo. Essa fu tamponata nel XVII secolo e se ne creò una seconda nel piedritto destro dell'arco absidale⁵⁶; si provvide alla riapertura della porta originale solo in occasione

127-128. A proposito della questione della reliquia del cranio di san Tommaso d'Aquino, la tradizione riportata dal Valle va rivista sulla scorta del recentissimo studio di Giovanni Maria De Rossi sulle articolate vicende connesse alla sepoltura, alle ripetute traslazioni, al taglio della testa – avvenuto non prima del 1303-1304 – e poi alla spartizione del corpo del santo – riferibile agli anni 1329-1330 – (G. M. De Rossi, *Fossanova e San Tommaso. Sulle orme di San Tommaso d'Aquino a Fossanova: un percorso tra agiografia e topografia*, Roma 2013, in part. pp. 57-66). È possibile che intorno al 1288 arrivasse un'altra reliquia del santo.

⁵² ANGELINI 1974, pp. 13-16; COMELLO 1977, p. 68; ANGELINI 1988, p. 61; ANGELINI 1998 B, v. 1, pp. 65, 288.

⁵³ I pezzi furono segnalati per la prima volta in ANGELINI 1974, pp. 13, 66.

⁵⁴ ANGELINI 1974, pp. 16-20.

⁵⁵ Per l'analisi delle murature si veda PARZIALE 2007, pp. 129-131.

⁵⁶ Su questo aspetto si veda anche ANGELINI 1974, p. 22. A tal proposito tornano utili le foto storiche che

dei restauri novecenteschi che riportarono alla luce le mensoline dell'architrave di marca cistercense. La trasformazione dell'edificio e la singolare assenza di grandi fonti luminose, preferendo le strette feritoie, è stata interpretata come volontà di rendere sicura la chiesa in linea con la sua nuova funzione di 'reliquiario architettonico' per le sacre spoglie di san Tommaso.⁵⁷

2.2.2.2. *Le pitture*⁵⁸

Gli interventi di restauro all'edificio e alle pitture appena citati furono promossi dalla Soprintendenza e si protrassero dal 1971 al 1974. In quell'occasione alcuni brani di affresco furono staccati, restaurati e successivamente ricollocati in chiesa murati con grappe di metallo a L sulle pareti che non accoglievano più la decorazione medievale. Lo stacco fu anche l'occasione per la scoperta di affreschi oblitterati da successivi strati di intonaco dipinto, di cui si dirà nelle schede, come la prima versione della *Madonna della Misericordia* e la figura della *Maria Maddalena*.⁵⁹

Sebbene sia solitamente difficile, in casi come questo, suddividere i dipinti in varie campagne decorative omogenee per stile o per cronologia d'esecuzione, nel caso di San Benedetto è almeno possibile proporre una cronologia relativa per i dipinti sopravvissuti. Una prima fase decorativa riferibile alla seconda metà del XIII secolo è composta da una serie di pannelli interessati da picchettature risarcite durante i restauri novecenteschi; per due di essi (il pannello della Maddalena nel deserto e il san Pietro sul secondo pilastro a sinistra) si può proporre una datazione più precisa, ossia gli ultimi due decenni del secolo per ragioni stilistiche e in concomitanza con la trasformazione della chiesa in santuario delle reliquie di san Tommaso d'Aquino (1288). Sono gli anni in cui la chiesa cominciava la sua ascesa come centro culturale grazie alla presenza delle importanti reliquie del teologo domenicano che già alla morte (7 marzo 1274) era in odore di santità e salì agli onori

consentono di vedere lo status dell'interno della chiesa negli anni Sessanta (FH, *Lazio 179, Priverno, San Benedetto*, Foto Hutzl 1967, n° 132500).

⁵⁷ La Parziale nota inoltre che la scelta delle feritoie potrebbe essere stata dettata da esigenze difensive ben prima dell'arrivo delle sacre spoglie, data la vicinanza con le mura della città; un elemento architettonico che si nota anche nella chiesa di Sant'Antonio abate di Priverno, similmente collocata presso le mura, vicino la Porta Romana (PARZIALE 2007, pp. 131-312).

⁵⁸ Le pitture sono state pubblicate più volte da Edmondo Angelini nel corso degli anni; per agevolezza si rimanda sin da ora agli studi dedicati a questo argomento dall'autore e di volta in volta, qualora sia necessario per un approfondimento, si specificheranno ulteriormente le pagine alle quali ci si riferirà: GLI AFFRESCHI DI PRIVERNO 1995; ANGELINI 1974, pp. 45-65; ANGELINI 1988, pp. 61-100; ANGELINI 1998 B, v. 2, pp. 416-421.

⁵⁹ Lavori ricordati da Angelini in più occasioni, ma soprattutto in ANGELINI 1974, p. 7, che li dichiara completati in quegli stessi giorni, pertanto fornendone un sicuro termine *ante quem*. Si veda anche ANGELINI 1998 B, v. 2, pp. 362-365.

degli altari nel 1323; pertanto si scelse di edificare la sacrestia con funzione di reliquiario e di aprirne un passaggio direttamente dall'abside.

In una seconda campagna decorativa, non molto distante cronologicamente dalla prima e frutto di una più vigorosa munificenza dei fedeli, si può collocare un nucleo di dipinti decisamente omogenei sotto molti aspetti: essi condividono uno stile ben riconoscibile, le proporzioni, la composizione delle figure all'interno di un sistema coerente di cornici. Essi sono riferibili ai primi decenni del secolo XIV, in un momento di poco successivo alla fase edilizia segnalata da Elisa Parziale, forse prossimo alla faticosa data della santificazione di san Tommaso. In quell'occasione dobbiamo immaginare ci si impegnasse per una campagna decorativa di una certa rilevanza, che aggiornò una decorazione già esistente, forse più povera e/o meno estesa, di cui resta traccia in lacerti di affreschi aniconici a finto mattone e nella prima versione della Madonna della Misericordia. All'inizio del Trecento con i proventi delle elargizioni dei molti fedeli, furono realizzati i pannelli entro cornici a banda rossa con una linea bianca senza alcun orpello: alcune coppie di santi, la *Flagellazione* e il *Battesimo di Cristo* e la nuova versione della Madonna della Misericordia; essi dovevano dare un aspetto abbastanza uniforme alla chiesa, andando a decorare pareti e pilastri fino ad una certa altezza, uguale per tutto l'ambiente. Molti di questi pannelli furono coperti più tardi da altri dipinti e poi scialbati, pertanto presentano i segni delle picchettature, risarcite nel corso dei restauri degli anni '70.

Tra il XIV e il XV secolo furono aggiunti gli altri pannelli senza un'apparente logica, sovrapponendosi in tutto o in parte a quelli precedenti e decorando spazi anche più alti e più bassi del normale campo visivo ad altezza uomo: essi hanno dimensioni e stile diversi, qualità estremamente altalenante, ma il più delle volte mediocre, segno di interventi non omogenei, susseguitisi in modo casuale nel tempo e frutto certamente di committenze private di cui è impossibile ricostruire il contesto o una datazione certa, al contrario di quanto si è proposto per le pitture precedenti. Per tali ragioni non è possibile considerarli facenti parte di una campagna decorativa vera e propria.

Infine i documenti d'archivio ci informano di lavori effettuati in chiesa tra il 1919 e il 1921 in co-finanziamento tra il Ministero della Pubblica Istruzione, il Ministero di Grazia e Giustizia e il comune di Piperno, allo scopo di demolire e ricostruire il tetto, raschiare e rintonacare le pareti e le volte.⁶⁰ In nessuna lettera conservata si fa espressa menzione degli affreschi che, però, sappiamo dovevano essere già visibili, tutti o in buona parte, se nel 1893 il regio ispettore fece richiesta al Ministero di poter programmare delle indagini sulle pareti di alcune chiese di Priverno in previsione

⁶⁰ ACS, MPI, *Direzione Generale Antichità e Belle Arti, Monumenti, Divisione I*, 1908-1924, b. 1490 f. Piperno – Chiesa di S. Benedetto 1917-1921.

di un possibile ritrovamento di pitture “giottesche”, come quelle ritrovate in questa chiesa.⁶¹ La scoperta di dipinti a Priverno vanta antiche attestazioni secondo quanto riportò Teodoro Valle nel 1646: negli anni appena precedenti la sua pubblicazione, in occasione di alcuni interventi di restauro, si eliminò un pulpito in pietra che era addossato a un pilastro e si venne a scoprire una immagine della Vergine «molt’antica», subito oggetto di grande devozione dei fedeli.⁶²

2.2.2.3. La prima fase: seconda metà del XIII secolo

Presbiterio, semipilaastro destro

Santa Maria Maddalena nel deserto [fig. 2.59]

Anni '80-'90 del XIII secolo

Sul pilastro a destra dell’altare principale della chiesa emerge un dipinto di santa Maria Maddalena che fino agli anni Sessanta del secolo scorso era coperto per la gran parte da un successivo pannello con una Vergine con Bambino databile al XV secolo che fu staccato durante i restauri dell’inizio del decennio successivo, rivelando i segni delle picchettature che la Maddalena subì per permettere la perfetta aderenza del nuovo strato di intonaco.⁶³ Su uno sfondo a pannelli blu, ocra e verde, in parte alterati a seguito delle vicende conservative, contornati da una cornice a banda rossa su cui corre l’iscrizione a lettere gotiche [SANCTA MA]RIA MA[T]ALENA a fugare qualunque possibile dubbio sull’identità della santa rappresentata, si staglia la donna nuda, coperta dai suoi lunghi capelli castano chiaro che fluenti scendono a onde morbide fino alle gambe; tiene in mano il vasetto di unguenti ed è affiancata da arbusti fioriti ad imitazione della vegetazione aspra e rude che cresce nel deserto; il nimbo è una rota dorata ampia, definita da una sottile striscia nera perlinata.

Evitando in questo frangente di affrontare la questione dottrinale e storica ponente il dubbio che le tre donne citate nei Vangeli canonici (Maria di Betania, la sorella di Marta e Lazzaro; Maria di Magdala, la donna liberata da sette demoni che per prima vide Cristo risorto; l’anonima peccatrice)

⁶¹ ACS, MPI, *Direzione Generale Antichità e Belle Arti, Divisione Monumenti e Oggetti d’Arte*, 1891-1897, II v. II s., b. 461 f. 5062.

⁶² VALLE 1646, p. 39. Non è chiaro se si riferisse a uno dei dipinti ancora visibili in chiesa.

⁶³ Questo dato si può ricavare facilmente dall’osservazione delle foto storiche in cui si vede come il pannello che oggi si trova murato con delle grappe metalliche a L sulla parete est del secondo pilastro a destra, era in precedenza sovrapposto alla Maddalena duecentesca (FH, *Lazio 179, Priverno, San Benedetto*, Foto Hutzl 1967, n° 132019; FH, *Lazio 179, Priverno, San Benedetto*, Sopr. Mon. Laz. 20139, n° 144054). All’epoca delle fotografie il pannello superiore copriva la figura della Maddalena fino alle gambe, lasciando intravedere la presenza di quest’affresco duecentesco. Sull’affresco non esiste una ricca bibliografia che, come per molti casi a Priverno, si riduce al solo storico locale Edmondo Angelini; si veda pertanto ANGELINI 1988, p. 67.

possano essere identificate come un'unica figura come propose per la prima volta papa Gregorio Magno alla fine del VI secolo – una tesi rivista già sul finire del Medioevo – basterà qui ricordare che la tradizione popolare vuole Maria Maddalena vissuta nel deserto per circa 30 anni, coperta dei soli capelli e portata in cielo dagli angeli sette volte al giorno.⁶⁴

Il dipinto reca ancora un retaggio pienamente duecentesco che si pone sulla scia della diffusione di un linguaggio di assoluto successo nel Lazio, quello del Terzo Maestro di Anagni, nella versione proposta dall'artista che lavora alle pitture dell'ambulacro tra le due cripte del duomo anagnino [fig. 2.60] e nel ciclo cristologico della vicina San Pietro *in Vineis*.⁶⁵ Le mani della Maddalena [fig. 2.61], così riccamente definite da corpose pennellate nere di contorno, trovano i più diretti confronti con quelle dei personaggi del pannello con Cristo e santi dell'ambiente sotterraneo che collega la cripta di San Magno con l'oratorio di San Thomas Becket, databili all'incirca alla metà del secolo XIII. Eppure nella costruzione del volto [fig. 2.62], pieno e potente nella sua frontale monumentalità, emerge un dato di assoluta novità nel panorama culturale della diocesi, di marca torritiana giunto a Priverno probabilmente per via di una circolazione di modelli di cui è arduo ricostruire le direttrici, sebbene quest'episodio privernate dimostri una sua diffusione verso sud, in Marittima, fino ad oggi ignorata dalla critica. È difficile stabilire quali siano state le modalità e i tempi in cui questo linguaggio giunse a Priverno, da un lato per la penuria di dati a nostra disposizione e dall'altro per la clamorosa assenza di qualunque possibile confronto con altri dipinti conservati nelle chiese della medesima città; questo brano di pittura resta, senza alcun dubbio, uno dei pezzi di maggior qualità nella chiesa di San Benedetto. È certo che quello stile squisitamente romano che dominò il cantiere pittorico del Sancta Sanctorum e nel quale crebbe la personalità artistica di Jacopo Torriti, vide una diffusione in ambito laziale, di cui la Maddalena di Priverno resta un episodio isolato ma non per questo meno interessante e certamente paradigmatico.

Il confronto tra il volto della santa e il celebre volto di Cristo al Sancta Sanctorum [fig. 2.63], opera del Maestro del Redentore, rende più chiaro questo rapporto; sebbene il dipinto romano sia di notevole qualità e certamente di livello superiore rispetto all'opera privernate, si possono riscontrare una simile costruzione del volto e del taglio degli occhi, della scriminatura dei capelli e persino il lobo delle orecchie, che si fa spazio tra la folta chioma. Quella rotondità carnosa e piena

⁶⁴ Su questo argomento si veda V. Saxer, M. C. Celletti, s.v. *Maria Maddalena, santa*, in *Bibliotheca Sanctorum*, v. VIII, Roma 1967, coll. 1078-1081, 1106.

⁶⁵ Su questo edificio si veda M. Rak (a cura di), *Il Collegio Principe di Piemonte e la chiesa di S. Pietro in Vineis in Anagni*, Roma 1997.

del volto, con lo sguardo intenso si ritrova anche nel cosiddetto volto clipeato della Vergine [fig. 2.64], realizzato dal Torriti sulla vela della crociera della seconda campata nella basilica superiore di San Francesco ad Assisi.

Un ulteriore confronto si può proporre con l'icona tardo duecentesca proveniente dalla chiesa di Santa Lucia in Selci a Roma e oggi conservata al Museo di Grenoble, in Francia [fig. 2.65]⁶⁶, dove i medesimi elementi di gusto pienamente torritiano si trovano espressi in un'immagine ieratica, sotto alcuni aspetti molto simile alla Maddalena di Priverno; si vedano, a titolo esemplificativo, la sagoma perfettamente ovale del volto, la forma del naso, gli occhi grandi resi più naturalistici con il colore marrone scuro dell'iride che ingloba il nero della pupilla e la sottolineatura della palpebra mediante una sottile linea rossa, il taglio della bocca che si conclude agli angoli con un segnetto grafico a coda di rondine e il prolabio particolarmente pronunciato. Si riscontra una certa corrispondenza anche nella resa del chiaroscuro morbido lungo l'ovato, accentuato da un segno grafico più scuro a segnalare il limite del volto.

Gli esili alberelli fioriti ai lati della Maddalena richiamano, invece, episodi cronologicamente precedenti [fig. 2.66]. Mi sembra possibile proporre un confronto con il vivace espressionismo della vegetazione dipinta nel ciclo dell'Aula Gotica ai Santi Quattro Coronati [fig. 2.67]. Si veda il mese in maggio, nel Ciclo dei Mesi della campata meridionale, in cui campeggiano fiori costruiti con pennellate corpose e ricchissime che animano alberelli dalle ramificazioni sinuose enfatizzate dalle luci e dalle ombre che segnano i contorni netti, preludio di certe decorazioni floreali del Sancta Sanctorum.

Si può pertanto concludere che l'autore della santa Maria Maddalena si sia formato nell'alveo della cultura figurativa laziale medio-duecentesca dominata dal linguaggio del Terzo Maestro di Anagni, probabilmente riproposto ancora per decenni fuori dai centri culturali maggiori, e che abbia aggiornato quello stile, nei limiti delle sue capacità, con alcune novità proposte dalla nuova generazione di artisti romani emersa pochi anni prima nel cantiere del Sancta Sanctorum.

⁶⁶ Sull'icona si veda la scheda redatta da Sophie Bernard in *Musée de Grenoble, Guide des collections, tome 1: Antiquité-XIXe siècle*, a cura di G. Tosatto, S. Bernard, Lyon 2015, p. 28 e la scheda che sarà pubblicata nel VI volume del Corpus della pittura medievale a Roma, a cura di Serena Romano, in corso di stampa al momento della stesura della tesi.

Presbiterio, emiciclo absidale
Velario dipinto [fig. 2.68]
Anni '80-'90 del XIII secolo

Il legame appena illustrato con la coeva produzione artistica romana di matrice torritiana non si esaurisce nella sola figura della santa Maddalena, ma è evidente anche in una singolare quanto solitaria – almeno nel panorama pittorico locale – decorazione a velario dell'abside, che emerge al di sotto delle pitture cinquecentesche solo limitatamente al registro inferiore. Si tratta di un velario realizzato a bande verticali della stessa larghezza di colori alternativamente rosso, blu, ocra e verde, separate da più sottili strisce bianche. Non siamo a conoscenza, invece, del tipo di decorazione che si realizzò per la conca absidale poiché essa, qualora si sia conservata, è rimasta sigillata al di sotto dei dipinti moderni che si vedono ancora oggi, ma possiamo ipotizzare che fosse stata condotta a termine entro la fine del XIII secolo, nell'ambito della campagna decorativa che interessò la chiesa negli ultimi due decenni, probabilmente prima dell'apertura della porta che collega con la sacrestia, per le motivazioni già indicate.

Simili motivi a finto tendaggio con bande verticali colorate si trovano sulle pareti della cosiddetta Quarta Navata di San Saba a Roma dove un anonimo pittore che si forma nell'ambito del linguaggio del cantiere lateranense del Sancta Sanctorum realizzò la scena della *Donazione di san Nicola* sopra ad un velario a bande verticali rosse, alternate a strisce più sottili di colore ocra, blu e bianco [fig. 2.69].⁶⁷ Una tipologia di velario confrontabile con questi due esempi è presente sulla parete sud della campata ovest dell'abbaziale di San Sebastiano presso l'omonima Badia ad Alatri⁶⁸ [fig. 2.71], segno di una vicinanza cronologica oltre che di una concordanza di modelli; in questo caso i *vela* sono composti da ampie bande ocra e blu, alternate a strisce più sottili bianche e verdi, stilisticamente molto simili a quelli riscontrati sia a Priverno sia a Roma. Un altro caso simile si trova nella chiesa inferiore di San Flaviano a Montefiascone, il cui velario a bande verticali e, più in generale, l'intero ciclo pittorico, si possono datare con assoluta certezza agli anni precedenti il 1302 per la presenza di una iscrizione.⁶⁹ A San Saba e a San Sebastiano i tendaggi sono illusionisticamente

⁶⁷ Si noti che questa tipologia di velario a bande verticali dipinte nella Quarta Navata di San Saba prende a modello il velario a fasce rosse, verdi, bianche e ocra che si sono conservate in uno degli ambienti al primo piano della torre abbaziale della medesima chiesa romana che sono stati datati agli anni '50 del secolo XIII [fig. 2.70]. Per queste pitture si vedano I. Quadri, *Il ciclo dei Mesi e le raffigurazioni allegoriche nella torre abbaziale di San Saba*, in S. Romano, *La pittura medievale a Roma, 312-1431. Il Duecento e la cultura gotica: 1198-1287 ca.*, Corpus: v. V, Milano 2012, pp. 245-248 e I. Quadri, *La decorazione pittorica della "quarta navata" di San Saba*, in S. Romano, *La pittura medievale a Roma, 312-1431. Il Duecento e la cultura gotica: 1198-1287 ca.*, Corpus: v. V, Milano 2012, pp. 367-372.

⁶⁸ ANGELUCCI 2009/2010, p. 30.

⁶⁹ Su questo ciclo si veda ROMANO 1992, pp. 213-234, in part. pp. 215, 225, 227.

appesi ad anelli agganciati alla cornice rossa che racchiude la scena soprastante e che, per l'occasione, si finge bastone, mentre a Priverno non è possibile verificarne la presenza a causa del dipinto superiore che oblitera quella porzione di affresco, sebbene le balze sulla sinistra indichino senza dubbio la natura mobile del motivo a tendaggio.

Secondo pilastro a sinistra, parete nord

San Pietro e santo

Anni '80-'90 del XIII secolo

Il frammento di pannello tardo duecentesco con due figure stanti emerge al di sotto di un successivo pannello più grande riferibile alla fine del XIV secolo o, più probabilmente, ai primi del XV secolo (di cui si dirà più avanti). La cornice a fascia rossa e bianca, animata da motivi quadrettati rossi e neri, scende diagonalmente sugli angoli, sottraendosi alle più canoniche forme rettangolari. I numerosi segni delle picchettature sono stati risarciti sebbene il dipinto si presenti con lacune tali da non consentire un'analisi della figura che si trovava a destra e che, per via della curva del nimbo, può essere identificato come santo. Del santo sulla sinistra, invece, si conservano ancora per intero il volto circondato da una ampia rota dorata, il braccio, la mano e tutta la metà sinistra del busto [fig. 2.72]. Dall'analisi iconografica è possibile avanzare l'ipotesi che si tratti di un san Pietro, sebbene nessun elemento identificativo o iscrizione confermino la proposta. Il santo indossa una tunica rossa e un pallio più scuro che elegantemente scende sul braccio e si avvolge attorno al busto, dimostrando una sicurezza e una sapienza dell'artefice decisamente superiore rispetto ad altre pitture di San Benedetto. Il volto monumentale, lo sguardo fisso e penetrante, l'effetto di sacralità irrompono con veemenza nello spazio chiesastico.⁷⁰

Il volto del santo è circondato da una grossa massa di capelli ricciolati grigio-bluastri e da una folta barba corposa; al netto dei risarcimenti, è evidente che entrambi siano costruiti da una elegantissima linea di contorno e delicati segni di pettinatura, curati e precisi; la canna del naso sottile, si conclude in modo leggermente adunco affiancato dalle due narici, minute e ben circolari; i bulbi oculari leggermente a mandorla e terminanti con un prolungamento della linea superiore sono ben marcati da due mezzelune d'ombra inferiori e grosse campiture scure in corrispondenza delle palpebre, segnate da una linea rossastra, a conferire un effetto di singolare profondità dello sguardo, ancor più sottolineato dai possenti archi sopraccigliari, inframezzati da una fossetta ad

⁷⁰ Il pannello è stato attribuito, a mio avviso erroneamente, al medesimo artista che ha realizzato i santi riferibili alla seconda fase dei primi del XIV secolo in ANGELINI 1988, p. 71.

ali di gabbiano, quasi scomparsa a causa delle picchettature subite; la bocca si riduce a una piccola curva sotto i baffi e solo l'orecchio a destra è sopravvissuto, mostrandosi quasi frontalmente con un disegno accurato e minuzioso. Le pieghe dei panneggi seguono il movimento del corpo e sono costruite secondo una netta alternanza di lumeggiature e ombre dense, a volte in modo più tagliente, in altri casi più morbido. La mano infine è curatissima nei suoi dettagli, con ombre leggere e linee di contorno che disegnano ogni singola falange.

La mano di questo artista è facilmente riconoscibile nel trittico della collegiata di Santa Maria Assunta ad Amaseno⁷¹: il santo privernate sembra essere gemello della Vergine nella tavola di Amaseno, con la quale condivide il taglio degli occhi e l'articolato disegno della mano; la folta e ondulata peluria del volto richiama da vicino quella del san Nicola del trittico; inoltre il disegno del panneggio si confronta molto bene con quello del Bambino, ad esempio, anche in dettagli, forse più leziosi, ma quanto mai indicativi come il piccolo taglietto a V obliqua dello scollo mano [figg. 2.73, 2.74].

Per l'icona e il ciclo narrativo delle pareti del coro della collegiata di Amaseno è stato convincentemente avanzata una datazione ad anni immediatamente precedenti il 1291, data della realizzazione del ciborio nella medesima chiesa secondo quanto si legge nell'iscrizione, alla quale si àncora il completamento dell'intera decorazione pittorica.⁷² Un dato alquanto interessante per il san Pietro è la sicura provenienza privernate dei lapicidi che firmarono il pulpito e che potrebbero aver avuto all'attivo nella bottega anche uno o più pittori loro concittadini, i quali sarebbero stati coinvolti nel cantiere di San Benedetto, come dimostrano le palmari somiglianze stilistiche suddette.

E' difficile stabilire con precisione la data d'esecuzione sebbene non si possa tralasciare la non casuale vicinanza della data proposta per il trittico di Amaseno (*ante* 1291) con il momento in cui la tradizione fa risalire l'arrivo delle reliquie di san Tommaso nella chiesa di San Benedetto; attorno al 1288 si può ragionevolmente supporre di collocare la realizzazione di questo affresco.

Secondo pilastro a destra, parete est

Santo anonimo [fig. 2.75]

Fine XIII secolo

Nonostante sembri che la figura del santo vestito con tunica e pallio sia quasi completa, eccezion fatta per due grosse lacune all'altezza delle mani e nella zona inferiore, in realtà i segni delle

⁷¹ Il più aggiornato e recente articolo sull'icona di Amaseno è L. Riccardi, *Il trittico perduto e ritrovato di Amaseno. Un contributo per la pittura del XIII secolo nel Lazio Meridionale*, in «Arte medievale», s. IV, 3 (2013), pp. 43-70.

⁷² Su questo aspetto si rimanda a RICCARDI 2013, pp. 60-62.

picchettature risarciti con la tecnica del rigatino sono così tanti in numero, grandi nella forma e serrati nella disposizione che solo una piccola percentuale della superficie pittorica può dirsi originale. Il volto in particolare sembra aver sofferto maggiormente il danno. Mi pare di poter scorgere tratti somatici simili a quelli del san Pietro appena analizzato [fig. 2.72] e una certa vicinanza del nimbo con la perlinatura su banda nera con quello della Maddalena nel presbiterio [fig. 2.62]; a questi due modelli si accorda pure per cronologia.

Secondo pilastro a destra, parete sud

Madonna della Misericordia con Cristo e san Francesco [fig. 2.76]

Seconda metà del XIII secolo

Entro una cornice rossa, superstite solo parzialmente a destra e in alto, si dispiega una scena alquanto singolare: Cristo è vestito in tunica verde acqua e pallio rosso e si affaccia da un pannello in alto a destra che imita una finestra [fig. 2.77]; si rivolge verso destra benedicendo una monumentale Madonna della Misericordia coronata e vestita con una maestosa tunica decorata a losanghe, stretta in vita con una lunga cintola che protegge sotto il manto due schiere di fedeli; appena sotto il Cristo un angelo viene inviato dal cielo recante in mano una bandiera verde su cui è impressa una croce bianca a braccia patenti [fig. 2.78]; ancora più in basso vediamo che la medesima bandiera è portata da un san Francesco come vessillo a cui si rivolge lo sguardo di tutti gli uomini e le donne accanto la Vergine [figg. 2.79, 2.80].

Il dipinto fu scoperto al momento del distacco della Madonna della Misericordia, di cui si dirà più avanti. Si trattò pertanto di un aggiornamento iconografico, avvenuto nel giro di pochi anni, a seguito del quale la figura di Cristo, dell'angelo e del san Francesco scomparvero per lasciare posto alla sola figura della Vergine con i fedeli. A tal proposito mi sembra corretta l'interpretazione che anni or sono ne diede l'Angelini.⁷³ Lo studioso sostenne di poter interpretare il pannello come un *ex voto* da parte di una confraternita che si ispirava alla figura di san Francesco; i confratelli e le consorelle si fecero rappresentare sotto il mantello della Vergine separatamente, maschi a sinistra e femmine a destra, rivolti verso la figura del santo a cui si ispiravano nella loro attività assistenziale e di cura dei bisognosi; il Cristo benevolente aveva inviato un angelo messaggero a portare in dono il vessillo a san Francesco che guidava e ispirava la compagine, protetta dal manto della

⁷³ ANGELINI 1988, p. 66; ANGELINI 1998 B, v. 2, pp. 346-348, 416.

Vergine Regina. Essi operavano dunque sotto l'egida della Madonna, con la benedizione di Cristo, seguendo il messaggio francescano.

L'iconografia della Madonna della Misericordia nacque nel mondo cistercense attorno al 1230 e si diffuse in Occidente soprattutto grazie ai nuovi ordini mendicanti, domenicani e francescani, che fecero propria l'immagine della Madonna che protegge i devoti, in parallelo con lo sviluppo delle confraternite laicali votate all'assistenzialismo e alla cura dei bisognosi. Sebbene la Madonna della Misericordia sia particolarmente diffusa a partire dal XIV secolo e soprattutto nei territori dell'Italia centrale a nord di Roma, una recente scoperta negli ambienti del Carcere Mamertino a Roma permette di spostare alla metà del XIII secolo circa la più antica attestazione di pittura murale di questa iconografia e di ricondurla ad un ambito culturale pienamente francescano.⁷⁴ Il pannello privernate condivide con quello del Carcere Mamertino e con un altro caso, parimenti precoce e molto lacunoso, conservato nella chiesa di Sant'Andrea a Ferentino, la singolare particolarità dei volti dei fedeli, tutti voltati verso sinistra e non rivolti verso la Vergine. Inoltre a Roma come a Priverno le donne sono separate dagli uomini e sembra di poter riconoscere solo laici.

Lo stile del pannello privernate permetterebbe una datazione alla seconda metà del XIII secolo, forse non molto lontano dalla Maddalena nel deserto; si notino soprattutto le corpose pennellate con le quali sono stati vergati velocemente i tratti somatici dei personaggi, in particolare dei fedeli, la tunica verde di Cristo con schematici segni neri a segnalare le pieghe, la decorazione con motivo a perline cintamani e gli orli dorati. Sebbene la scena della discesa dell'angelo e della "consegna" del vessillo aspirasse ad un senso di dinamicità, il risultato appare quanto mai statico e probabilmente "sperimentale", per rendere più chiaro e comprensibile il significato del pannello ad un pubblico di fedeli non particolarmente colto o forse per incapacità del pittore oppure, verosimilmente, per mancanza di modelli a cui ispirarsi. Mi sembra possibile proporre un confronto stilistico con la figura del san Nicola dipinta nel presbiterio della chiesa dei Santi Cristoforo e Vito [fig. 2.81], per i panneggi le cui pieghe sono segnate con il medesimo tratto nero pesante, per il disegno delle mani e il linearismo dei volti, con effetti fumettistici di un espressionismo grossolano, più accentuato nel caso del san Nicola.

⁷⁴ Su questo argomento la bibliografia è molto ricca e per comodità in questo frangente si rimanda all'ultima pubblicazione in occasione della mostra curata dai Musei Capitolini a Roma (C. Cieri Via, *Tradizione e iconografia della Madonna della Misericordia nell'arte italiana*, in *La Misericordia nell'arte. Itinerario giubilare tra i capolavori dei grandi Artisti italiani*, a cura di M. G. Bernardini e M. Lolli Ghetti, Roma 2016, pp. 19-30). Sul medesimo tema in generale e nello specifico per le pitture del Carcere Mamertino si veda A. Acocella, *L'iconografia della Madonna della Misericordia a Roma nel Medioevo*, tesi di laurea non pubblicata, Università degli Studi di Roma Tre, AA 2014/2015, in part. pp. 10-12, 67-72, 75-79.

Non è anomalo immaginare anche a Priverno una precoce immagine della Madonna della Misericordia se si tiene conto del fatto che la chiesa di San Benedetto non era all'oscuro della cultura cistercense poiché gravitava nell'orbita fossanoviana già negli anni '40 del Duecento, come ricorda la lettera di Innocenzo IV di cui si è detto.

Il pannello sembrerebbe obliterare uno strato di intonaco precedente, visibile solo appena più in basso delle figurine dei fedeli, di cui sono rimasti pochi tratti di un disegno preparatorio. Ancora più in basso, lo zoccolo è costituito da un drappo bianco che si avviluppa al centro e si appende a una cordicella. In particolare questo dipinto potrebbe riferirsi a una data successiva rispetto alla Madonna della Misericordia, ma non è possibile stabilirlo con certezza poiché non vi è evidenza della discontinuità di intonaco.

La sorte che, si noterà, toccò a tutti i dipinti duecenteschi di questa chiesa fu quella di subire la picchettatura per permettere una successiva stesura di intonaco in vista di un aggiornamento stilistico o iconografico nel corso del XIV secolo e, più avanti, in occasione della scialbatura delle pareti.

Terzo pilastro a sinistra, parete sud

Finta cortina muraria [fig. 2.82]

XIII secolo

In basso a sinistra emerge un piccolo lacerto di una decorazione aniconica a finto mattone cronologicamente difficile da fissare con certezza ma evidentemente riferibile al medio XIII secolo. Su un fondo bianco sono stati disegnati i mattoni mediante una doppia linea molto corposa, alternativamente rossa e nera. Questo tipo di decorazione forse doveva interessare anche altri settori dell'edificio e trova i suoi più diretti confronti tipologici con la decorazione di gusto cistercense dell'Abbazia di Fossanova⁷⁵, sebbene se ne differenzi per il disegno, per i colori e per il risultato, decisamente più squillante che non nel caso fossanoviano [fig. 2.37]. Quest'elemento si ritrova in numerosi altri casi di decorazione monumentale nel basso Lazio come ad esempio in Anagni, nella chiesa di San Pietro *in Vineis* e nella cappella del Salvatore del duomo [fig. 2.83], o ancora

⁷⁵ Come già ebbe modo di notare FIORANI D 1996, p. 172; sulla questione si vedano anche BERGER DITTSCHIED 1988, pp. 119-122; M. Mihályi, *Architettura dipinta nel territorio di Sermoneta: l'abbazia dei Santi Pietro e Stefano di Valvisciolo*, in *Sermoneta e i Caetani. Dinamiche politiche, sociali e culturali di un territorio tra medioevo ed età moderna*, Atti del Convegno della Fondazione Camillo Caetani (Roma – Sermoneta, 16-19 giugno 1993), a cura di L. Fiorani, Roma 1999, pp. 473-499; P. F. Pistilli, *Arte e architettura nei domini dei Caetani della Marittima dal 1297 alla fine del XV secolo*, in *Bonifacio VIII, i Caetani e la storia del Lazio*, Atti del convegno di studi storici (Roma, Latina, Sermoneta, 30 novembre-2 dicembre 2000), Roma 2004, pp. 81-116.

nella stessa Priverno, sulla parete nord della chiesa di San Giovanni Evangelista [fig. 2.117] e nel presbiterio della chiesa dei Santi Cristoforo e Vito, accanto alla figura del san Nicola di cui si è già detto nella scheda precedente [fig. 2.81].

Nel caso di San Benedetto potremmo ipotizzare una prima campagna decorativa duecentesca che andasse a coprire l'intero spazio chiesastico con la finta cortina muraria e con pochi pannelli votivi – come quello della Madonna della Misericordia e san Francesco – in attesa di una successiva realizzazione di dipinti scandita nei decenni successivi, i cui tempi e committenze non erano ancora stabilite al momento del completamento dei lavori edilizi.

2.2.2.4. *La seconda fase: primi decenni del XIV secolo*

All'inizio del Trecento può essere ricondotta una campagna decorativa che interessò sia i pilastri sia le pareti della chiesa e di cui rimangono oggi quattordici pannelli. Essi sono latori di un linguaggio comune in cui la volumetrica trattazione delle masse di matrice cavalliniana sembra smorzarsi a vantaggio di una certa eleganza, di un sicuro linearismo dei contorni e dei tratti fisionomici che risaltano su masse compatte di colore degli incarnati e sulle morbidezze di certi panneggi ancora pienamente duecentesche e, infine, di un evidente allungamento delle forme; questi caratteri trovano i loro più diretti modelli in certi esiti della pittura napoletana già nei primi anni del XIV secolo, come si evince da alcune figure della cappella Sant'Aspreno nel duomo di Napoli (ca. 1308) [fig. 2.84], appartenuta alla famiglia Tocco, a cui va aggiunta una componente di matrice catalana di accentuato linearismo e tendenza all'estensione delle forme sopraggiunta nel Meridione d'Italia durante la prima metà del Trecento.⁷⁶

Ciò denota la presenza a Priverno di una bottega di artisti che sebbene non possano essere considerati al pari livello dei più aulici modelli meridionali di riferimento e siano in fondo piuttosto provinciali, tuttavia emergono senz'altro nel panorama culturale della città, tendenzialmente di minor qualità, e si distinguono per l'eleganza delle figure; essi devono aver lavorato pochi anni dopo i pittori di cui si è già detto, come l'autore del san Pietro sul secondo pilastro a sinistra o il

⁷⁶ A tal proposito si veda ROMANO 1992, p. 22 e p. 24, note 70 e 71; sulla penetrazione nel Meridione del linguaggio iberico e più precipuamente catalano nell'ambito degli intensi scambi che intercorrevano fra queste due sponde del Mediterraneo già ai tempi degli Angioini si veda P. Leone de Castris, *Arte di corte nella Napoli angioina*, Firenze 1986, pp. 157, 175 e relativa bibliografia. Questi dipinti erano già stati citati brevemente in C. Bertelli, *Affreschi, miniature eoreficerie cistercensi in Toscana e nel Lazio*, in *I Cistercensi e il Lazio*, Atti delle giornata di studio dell'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Roma (17-21 Maggio 1977), Roma 1978, p. 72 che li avvicinò ad alcuni vetri dipinti nel Tesoro di Casamari.

pittore della santa Maddalena del semipilaastro destro nel presbiterio, i quali sono invece ancorati a linguaggi squisitamente laziali e, in alcuni casi, romani e torritiani.

Tutti i pannelli sono delimitati dalla medesima cornice formata da una grossa banda rossa esterna e una striscia più sottile bianca interna senza ulteriori orpelli, inquadrando uno sfondo a pannelli ocra e blu per i santi ritratti. I dipinti hanno tutti una medesima altezza e sono collocati allo stesso livello in tutta la chiesa, contribuendo ad un *layout* della decorazione piuttosto omogeneo, nonostante l'altalenante qualità delle figure, dovuta esclusivamente alle singole mani dei frescanti attivi nella stessa bottega. Per comodità la lettura procederà dalla controfacciata e seguirà il senso orario.

Controfacciata, semipilaastro a destra

Santo [fig. 2.85]

Primo quarto del XIV secolo

Il dipinto è quasi irriconoscibile; si distingue bene il nimbo e la sagoma della figura maschile vestita in tunica e pallio; egli regge in mano un oggetto, forse un rotulo, ma comunque troppo poco per poter dire di più sulla sua identità.

Controfacciata, parete destra

Battesimo di Cristo [fig. 2.86]

Primo quarto del XIV secolo

La scena del Battesimo di Cristo è l'unica narrativa di tutta la campagna pittorica. Sono ben riconoscibili le due figure: il Cristo sulla destra, con il nimbo crocesignato e immerso nelle acque del Giordano fino al collo, come è ben evidente dalle leggere onde che tagliano orizzontalmente la figura, e il Battista sulla sinistra che segna con il pollice la sua fronte. Una piccola notazione bucolica di un esile alberello si staglia sul fondo orografico di una montagna aspra animata da un fiorellino. Questi elementi di contorno hanno una fattura decisamente arcaica rispetto ai volti dei personaggi e dimostrano ancora un legame forte con la cultura figurativa laziale duecentesca: cromie sgargianti e un denso linearismo di profili corposi sembrano ancora sopravvivere imperterriti al passare del tempo e delle mode.

Controfacciata, lunetta sopra il portale
Flagellazione di Cristo [fig. 2.87]
Primo quarto del XIV secolo

Al centro si staglia la figura di Cristo legato alla colonna e coperto solo da un perizoma bianco, più alto degli altri due personaggi che, a destra e a sinistra, vestiti con abiti medievali verde e rosso, lo torturano. Sfortunatamente due grandi lacune dell'intonaco dipinto non consentono di vedere cosa abbia in mano il carnefice di destra; al contrario quello di sinistra colpisce Cristo con una frusta. I caratteri stilistici, soprattutto del panneggio verde e della muscolatura, emaciata e graficamente costruita con sottili pennellate nere, e la caratteristica del nimbo crocesignato del Cristo, in rilievo e con la raggiera ben segnalata da sottili solchi nell'intonaco, permettono di confermare la datazione qui proposta al contrario di quanto precedentemente sostenuto dall'Angelini che ne propose una datazione più alta.⁷⁷

Controfacciata, semipilaastro a sinistra
Santa Maria Maddalena (?) [fig. 2.88]
Primo quarto del XIV secolo

La santa si presenta qui velata e recante in mano il cofanetto degli unguenti per la salma di Cristo, in ricordo del suo ruolo nell'episodio della Resurrezione. Anche questo affresco ha subito la picchettatura e non si presenta in buono stato; sebbene il volto della santa sia praticamente perduto, ella è comunque riconoscibile dalle vesti e dall'attributo.

Terzo pilastro a sinistra, parete est
Santo tonsurato [fig. 2.89]
Primo quarto del XIV secolo

Di questo santo, probabilmente un diacono, rimane solo la testa tonsurata e la parte superiore del pannello con la cornice. Il dipinto è in pessimo stato.

⁷⁷ Al XIII in ANGELINI 1988, p. 67 e addirittura alla fine del XII in ANGELINI 1974, pp. 46-48.

Terzo pilastro a sinistra, parete sud
Santo vescovo e santo Apostolo (sant'Andrea?) [fig. 2.82]
Primo quarto del XIV secolo

Il pannello, lacunoso della metà inferiore e in pessimo stato di conservazione, presenta due santi: un vescovo sulla sinistra, riconoscibile dal lungo pastorale terminante a testa di serpente, dal pallio a Y e dalla mitria, e un santo in tunica e pallio con un libro in mano riconosciuto da Angelini⁷⁸ come san Paolo; qui mi sembra preferibile limitarsi a una più generica proposta e riconoscerlo come santo Apostolo, poiché non si è conservata alcuna iscrizione identificativa né tanto meno è visibile la spada, attributo più comune del Principe degli Apostoli, sebbene la barba e i capelli in origine sicuramente più scuri degli attuali porterebbero a questa deduzione. Le poche lettere⁷⁹ visibili con grande difficoltà sulla destra della sua testa permettono di avanzare la proposta di identificare il santo come Andrea.

Terzo pilastro a sinistra, parete ovest
Santo con cartiglio [fig. 2.90]
Primo quarto del XIV secolo

Del santo con cartiglio in mano non resta che il braccio destro, parte del busto e tracce di pittura del volto; abbastanza per poter riconoscerne lo stile e attribuirlo alla medesima bottega attiva per la realizzazione dei pannelli in esame per questa fase decorativa, ma assolutamente insufficiente per poter avanzare una proposta di identificazione.

Secondo pilastro a sinistra, parete sud
San Pietro e san Nicola [fig. 2.91]
Primo quarto del XIV secolo

Sebbene mutilo della parte inferiore, questo pannello è in condizioni migliori dei precedenti tanto che le due figure sono chiaramente riconoscibili come san Pietro papa a sinistra e san Nicola a destra anche grazie alle iscrizioni che corrono sulla cornice rossa superiore in corrispondenza dei due santi.⁸⁰ Il san Nicola ha la mitria, il pallio bianco a Y sulla veste rossa e il pastorale, e il san Pietro è anziano, con i capelli riccioluti e la barba corta grigia, indossa il pallio giallo su una tunica rossa;

⁷⁸ ANGELINI 1988, p. 71.

⁷⁹ S̄ / [A] / [N].

⁸⁰ S̄ PETR e S̄ NICOLA.

per entrambi si riconoscono perfettamente gli elementi stilistici tipici di questa bottega: si vedano in particolare l'arco sopraccigliare a mezzaluna e ben definito, le orecchie ben disegnate e il taglio degli occhi piccoli e leggermente a mandorla.

Navata sinistra, seconda campata, parete sud
Santo anziano (lacunoso) [fig. 2.92]
Primo quarto del XIV secolo

Il santo anziano non presenta alcun elemento superstite utile per una identificazione: del pannello originario, probabilmente ospitante più di un personaggio, resta solo il settore superiore sinistro. Si intravede quindi la testa del santo e il suo nimbo, la spalla con un pallio oca che ricade con ampie pieghe sulla spalla e la lettera \bar{S} di *sanctus* sulla cornice superiore. In questo pannello più che in altri però si vede bene come le morbidezze cavalliniane dei panneggi lanosi vengano tradotte in una versione più netta e secca, ma senza perdere in eleganza e risalto plastico.

Primo pilastro a sinistra, parete est
Santo [fig. 2.93]
Primo quarto del XIV secolo

Poco si può dire circa questo santo vestito di tunica e mantello a causa del pessimo stato di conservazione. La mediocre fattezze del libro che tiene nelle mani piccole e tozze farebbe persino propendere per un'esclusione dal novero di questi pannelli realizzati all'inizio del Trecento.

Navata sinistra, prima campata, parete sud (già controfacciata)
San Bartolomeo, santo anonimo, santo vescovo [fig. 2.94]
Primo quarto del XIV secolo

Il pannello è stato staccato dalla controfacciata durante i lavori di restauro degli anni '70 e ricollocato in chiesa, murato con grappe metalliche nella posizione attuale accanto a un altro pannello riferibile alla medesima campagna decorativa.⁸¹ Il santo di sinistra è certamente Bartolomeo, con la lunga barba nera e i capelli corvini, martirizzato mediante scuoiatura con un corto coltello che tiene tra le mani; sulle spalle porta appesa la sua stessa pelle, lasciata pendere dietro il corpo rossastro che rivela, con un eccesso di truculento naturalismo forse particolarmente apprezzato dai fedeli, la

⁸¹ Nelle foto degli anni '60 è ancora visibile accanto alla porta d'ingresso della facciata (FH, *Lazio 179, Priverno, San Benedetto*, Foto Hutzler 1967, nn° 132495, 132498, 132503). Si veda anche ANGELINI 1988, p. 71.

viva muscolatura sottocutanea. In origine egli teneva anche un cartiglio la cui gran parte è andata perduta. A fianco è un altro santo, forse un Apostolo, che benedice e tiene in mano un libro. Ad ultimo, sulla destra, in uno spazio stretto, ritagliato appena per la figura stante, si vede un santo vescovo. Nessuno dei tre personaggi è identificato da un'iscrizione. La strana composizione con il santo vescovo raffigurato esile in uno spazio ricavato a forza nel pannello è dovuta all'originaria posizione dello stesso in controfacciata, *en pendant* della scena del *Battesimo di Cristo* [fig. 2.86], dove evidentemente la parete permetteva una larghezza maggiore per la decorazione pittorica, ma in fin dei conti non perfettamente sufficiente a tre figure ben proporzionate. Si tratta di uno dei pochi casi in cui sia possibile vedere più chiaramente le caratteristiche stilistiche di secca eleganza e di esile linearismo tipica di questa fase decorativa, in cui i panneggi si muovono su ampie pieghe emergenti da dense ombre e le mani dei santi sono costituite da rigide e scheletriche dita lunghe.

Navata sinistra, prima campata, parete sud (già terza campata)
Sant'Andrea e san Pietro [fig. 2.95]
Primo quarto del XIV secolo

Le foto storiche ci aiutano a capire che questo pannello, collocato qui a seguito dei restauri suddetti, proviene dalla parete sud navata sinistra; grazie alla campagna del fotografo Max Hutzel effettuata nel 1967⁸² è possibile fissare l'originaria collocazione dell'affresco nella seconda campata, appena a sinistra dell'ingresso laterale dell'edificio. Il restauro⁸³ è stato quanto mai deleterio e ha peggiorato la sua fruibilità: la pittura si presentava in uno stato di conservazione pessimo e l'intervento ricostruttivo l'ha alterata non poco sebbene dovesse essere stato rimaneggiato anche precedentemente. Si tratta di una rappresentazione della coppia di santi Andrea e Pietro, riconoscibili rispettivamente dalla lenza con il pesce e dalle due chiavi, di qualità molto scarsa.

⁸² FH, *Lazio 179, Priverno, San Benedetto*, Foto Hutzel 1967, n° 132495.

⁸³ Le condizioni ante restauro sono visibili nella fotografia FH, *Lazio 179, Priverno, San Benedetto*, Foto Hutzel 1967, n° 131660.

Primo pilastro a destra, parete ovest
Santo [fig. 2.96]
Primo quarto del XIV secolo (?)

Il santo in tunica e pallio è praticamente irriconoscibile e solo in via ipotetica è stato inserito in questo novero, sebbene una certa frontalità, lo scollo e la perlinatura del nimbo suggeriscano una possibile retrodatazione agli ultimi decenni del secolo Duecento.

Navata destra, seconda campata, parete nord (già secondo pilastro a destra)
Madonna della Misericordia [fig. 2.82]
Primo quarto del XIV secolo

La madonna della Misericordia staccata e appesa sulla parete nord della navatella destra proviene, come si è già detto, dalla parete sud del secondo pilastro a destra; essa costituiva l'aggiornamento iconografico della precedente Madonna della Misericordia e come è evidente dall'analisi stilistica dei volti, si colloca cronologicamente insieme ai pannelli in esame. Qui figure di laici – donne a sinistra e uomini a destra - ed ecclesiastici – solo a destra si riconoscono uomini tonsurati e vescovi – sono protetti dal mantello della Vergine che non è più Regina; sul retro il ricco drappeggio decorato a motivi circolari viene retto da due angeli in volo di cui abbiamo perduto i volti. I fedeli e i prelati non sono più rivolti verso un santo specifico ma solo alla Vergine. Il cambio di iconografia fu interpretato dall'Angelini come una scelta dettata dalla volontà di rendere più "ecumenica" la protezione del mantello della Vergine, coinvolgendo così l'intera comunità privernate in un momento in cui la chiesa era ormai da tempo sede di grande devozione popolare per la presenza della reliquia di san Tommaso; forse l'aggiornamento fu dovuto anche alla necessità di aderire a una ormai più certa codificazione dell'iconografia della Madonna della Misericordia.⁸⁴

2.2.2.4. I dipinti del XIV e XV secolo

Nel terzo gruppo di dipinti si possono inserire tutte le altre pitture della chiesa che non hanno caratteristiche stilistiche comuni e difficilmente possono essere inquadrare in campagne decorative coerenti o attribuite a medesime botteghe, con rare eccezioni di cui si dirà. Essi furono realizzati

⁸⁴ ANGELINI 1988, p. 73; ANGELINI 1998 B, v. 2, pp. 346-348, 416. Si potrebbe cautamente ipotizzare che l'eliminazione del ricordo di san Francesco possa essere in qualche modo legato al culto di san Tommaso d'Aquino, un esponente dell'Ordine dei domenicani.

per la maggior parte nel XIV secolo, mentre tutti i dipinti del '400 e dei secoli successivi, visibili soprattutto nella navata sinistra e nel presbiterio della chiesa, non saranno oggetto di schedatura in questa occasione poiché escono dai confini cronologici imposti per il presente studio. Si segnala solo un'interessante figura di Vergine Annunciata colebertiana [fig. 2.98] sul terzo pilastro a sinistra di qualità evidentemente maggiore rispetto agli altri pannelli coevi⁸⁵; si annoverano nel gruppo di dipinti non considerati nella schedatura quei numerosi frammenti troppo piccoli o in condizioni così pessime da non poter essere datati.

Primo pilastro a sinistra, parete nord, registro superiore
Santi Giacomo e Giovanni Evangelista [fig. 2.99]
Ultimo quarto del XIV secolo

In una composizione ad archi sorretti da esili colonnine molto simili a quelle della teoria di santi nella chiesa di Sant'Antonio abate di Priverno, sono presenti un san Giacomo in tunica verde chiaro e pallio ocra, riconoscibile dal lungo bastone da pellegrino e dalla borsa con la conchiglia, e un san Giovanni Evangelista, giovane Apostolo con in mano un cartiglio srotolato che probabilmente in origine accoglieva i primi versi del suo vangelo. Come già segnalato da Angelini⁸⁶, il confronto più diretto che si possa proporre è con i santi della prima campata della chiesa di Sant'Antonio [fig. 2.190], con i quali essi condividono il taglio lungo degli occhi, una corposa volumetria dei panneggi e il disegno delle mani sebbene, in questo caso, la qualità sia piuttosto scadente e il risultato denunci il tentativo di imitare o di riprodurre un modello non pienamente compreso. A questa analisi si può ulteriormente aggiungere un'osservazione di carattere iconografico sul cartiglio srotolato e un confronto di tipo morelliano con un altro dipinto di questa chiesa; mi riferisco alla Madonna in trono collocata nel registro superiore della parete nord del secondo pilastro a sinistra il cui Bambino tiene in mano un cartiglio similmente arricciato sebbene abbia un disegno evidentemente più curato e preciso [fig. 2.100]. Per entrambi mi sembra di poter riconoscere un modello aulico nel cartiglio che tiene il Bambino dell'icona di Terracina (di cui si dirà nella scheda relativa) [fig. 2.101]. Ciò confermerebbe non soltanto una capillare diffusione del linguaggio oderisiano attraverso opere di grande valore iconico, artistico e religioso, come la tavola terracinese – un modello aulico evidentemente imprescindibile per gli artisti locali – ma anche una circolazione di modelli e disegni in

⁸⁵ Per questo pannello si veda la relativa scheda in A. Cavallaro, *Pietro Coleberti da Priverno*, in *La pittura del Quattrocento nei feudi Caetani*, a cura di A. Cavallaro, S. Petrocchi, Roma 2013, pp. 174-175.

⁸⁶ ANGELINI 1988, p. 76.

tutto il territorio diocesano. Nel linguaggio di matrice oderisiana si formarono numerosi artisti locali che riproposero quei modelli e quello stile traducendoli per un pubblico più popolare o adattandoli alle proprie capacità. I risultati non sempre furono felici o di alto livello come nel caso in esame.

Secondo pilastro a sinistra, parete nord, registro superiore
Madonna Regina in trono con Bambino [fig. 2.100]
Fine del XIV – inizi del XV secolo

Entro una vivace cornice formata da una banda rosa e una bianca animate da gattoni e un popolare motivo a noticine, si sviluppa un piccolo “architrave” decorato a rombi e rettangoli cuspidati che sovrasta una Madonna Regina con Bambino seduta su un trono quasi invisibile e con un velo oca a quadretti al posto dello schienale. Il disegno incerto e alquanto mediocre costruisce due figure decisamente piatte, con il Bambino che quasi fluttua a mezz’aria.

Come già detto nella scheda precedente il dipinto denuncia dei vaghi ricordi del linguaggio di Pietro d’Oderisio che si diffuse nel basso Lazio intorno agli ultimi decenni del secolo XIV e che qui si evidenziano ad esempio nelle mani lunghe e affusolate e nel disegno del cartiglio del Bambino sebbene appaiano evidenti il risultato piuttosto bidimensionale e le campiture eccessivamente compatte del colore. Il volto della Vergine mi sembra abbastanza prossimo a certe pitture della perduta chiesa di Sant’Antonio abate a Terracina: soprattutto con il san Leonardo ella condivide il taglio degli occhi, il disegno del naso e la particolare forma della bocca [fig. 2.317].

Sul cartiglio del Bambino si intravede un’iscrizione che potremmo ipotizzare fosse la medesima riportata sull’icona terracinese.

Navata sinistra, seconda campata, parete sud
Cristo Pantocratore [fig. 2.102]
Fine del XIV – inizi del XV secolo

La figura benedicente del Cristo si conserva solo parzialmente: è ancora visibile il volto frontale e ieratico ma morbido nell’incarnato e dolce negli sfumati, il busto con la veste e parte del pallio, lo sfondo costituito da un tendaggio rosso con grandi riquadri decorati a fiori, il libro aperto che tiene nella mano sinistra e su cui si legge: *ego sum lux mundi via veritas et vi(ta qui) sequitur me no[n] am[b]ul[a]bit in [tenebris]*. Stilisticamente nel dipinto riecheggiano ancora modi più propriamente trecenteschi evidenti nel volto carnoso e dagli occhi leggermente a mandorla,

nelle dita lunghe e sottili, nel disegno della bocca carnosa e della canna del naso ampia, ma potrebbe trattarsi di un episodio attardato riferibile già al XV secolo e comunque di non grande qualità.

Primo pilastro a sinistra, parete nord

Santa Maria Maddalena [fig. 2.103]

Fine del XIV – inizi del XV secolo (?)

La figura della santa Maddalena⁸⁷ coperta con un velo scuro e recante un vasetto di unguenti risulta essere gravemente danneggiata, probabilmente da pessime ridipinture, ma certamente dalla sovrapposizione di un altro strato di pittura, probabilmente riferibile al Quattrocento, che andò ad obliterare il dipinto come attestato da una piccola porzione di cornice ad arco visibile sulla destra. Le condizioni non consentono alcuna ulteriore analisi.

Primo pilastro a destra, parete sud

Santo vescovo e Madonna con Bambino [fig. 2.104]

Fine del XIV – inizi del XV secolo (?)

L'iconografia del pannello è intuibile nonostante le grosse perdite e il pessimo stato di conservazione dell'affresco: sulla sinistra un santo vescovo con una ricca pianeta porpora decorata con bande dorate, si rivolge alla Vergine in trono con il Bambino benedicente, posta sulla destra. Per lo stile del panneggio del santo, così morbido nei trapassi chiaroscurali, e il ricco scollo ondulato, si potrebbe proporre una datazione sul Trecento tardo o i primi anni del Quattrocento.

Secondo pilastro a destra, parete nord

Madonna con Bambino in trono tra san Pietro e santo vescovo [fig. 2.105]

Fine del XIV – inizio XV secolo (?)

La Madonna in trono con Bambino è incorniciata da un drappo che scende alle sue spalle decorato a motivi a losanghe; sulla sinistra c'è san Pietro papa, riconoscibile per la fisionomia, mentre sulla destra c'è un santo vescovo che resta anonimo per la mancanza di iscrizioni identificative. Il dipinto è molto danneggiato e in basso si riconoscono persino i segni incisi sull'intonaco dal pittore per realizzare il manto della Vergine. Quel poco che emerge dei panneggi del san Pietro e delle mani dei vari personaggi, induce a fissarne la realizzazione al Trecento tardo. Il gruppo di figure è chiuso da una cornice ocra che disegna due grandi triangoli ai vertici superiori, come molti altri casi

⁸⁷ Angelini era in dubbio se riconoscerla come santa Maria Maddalena o santa Chiara (ANGELINI 1988, p. 81).

laziali ad esempio le pitture di controfacciata della navatella in San Silvestro ad Alatri [fig. 2.106], quindi da un'ulteriore cornice bianca decorata a motivi fitomorfici rossi e terminante in una cornice architettonica con dischi porfiretici alternati a rettangoli i cui lati corti sono concavi per seguire la curvatura delle *rotae*.

Terzo pilastro a destra, parete nord
San Pietro e santo [fig. 2.107]
Fine del XIV – inizio XV secolo (?)

Il medesimo pittore autore del pannello precedente fu attivo anche sul pilastro vicino dove realizzò, con medesimo stile e sistema di cornici, una seconda figura di san Pietro, a sinistra, e un santo, forse sant'Antonio abate, sulla destra. Similmente al precedente le condizioni dell'affresco sono pessime. A fianco a questo pannello se ne crearono altri, in epoche successive.

Terzo pilastro a destra, parete est
Sant'Antonio abate [fig. 2.108]
Seconda metà del XIV

Sebbene il dipinto si sia conservato malissimo, lo stile dei pittori attivi nella campata d'ingresso di Sant'Antonio è ben evidente nel perfetto taglio degli occhi a mandorla, nel nimbo radiale ben studiato ed equilibrato, nella corposa e pesante volumetria del panneggio marrone del mantello che costruisce una figura maestosa, inquadrata da un sistema ad arco, similmente a quanto si vedrà per la suddetta chiesa privernate.⁸⁸

Terzo pilastro a destra, parete sud
San Michele Arcangelo [fig. 2.109]
Primo terzo del XIV secolo

Il pannello non è in buone condizioni, come si è visto per molti altri casi in questa chiesa, eppure è riconoscibile la figura del san Michele Arcangelo, vestito con una tunichetta a balze di colore verde acqua, con un mantello rosso e la lancia maneggiata per uccidere il drago che si intravede appena, in basso a destra. Si notino le ali di questa figura: esse si aprono maestose nella vivace cromia del piumaggio dagli echi squisitamente cavalliniani, composto da un infinito incroci

⁸⁸ Concordemente a quanto già sostenuto da ANGELINI 1988, p. 78, che però proponeva, come alternativa, si trattasse di un san Benedetto.

di bande verticali terminanti a gola, dorate nelle parti superiori e, pian piano scendendo, colorate secondo un preciso schema di diverse tonalità intermedie dal bianco candido al blu più intenso. Il mantello fissato al collo si appoggia morbido sulle spalle e sulle braccia compiendo un movimento sinuoso. Il nimbo radiale esaltava il volto frontale dell'angelo guerriero di cui si riconoscono appena i capelli entro la linea incisa nell'intonaco acconciati a boccoli che cadono morbidi fin dietro il collo.

Al contrario di quanto sostenuto dall'Angelini che riteneva il dipinto databile al XIV-XV secolo⁸⁹, mi sembra più corretto fissarne l'esecuzione entro il primo terzo del Trecento. Il dipinto esprime una palese adesione ai modi cavalliniani più puri, anche nei colori, sebbene il risultato possa apparire alquanto piatto e bidimensionale. Le ali colorate, l'acconciatura e il mantello lanoso che cade morbidissimo sulle spalle trovano interessanti congruenze con gli angeli che scacciano i dannati nella scena del Giudizio in controfacciata della basilica di Santa Cecilia in Trastevere (*ante* 1293), in particolare mi riferisco all'angelo con la lancia che si trova appena al di sotto della figura di san Giovanni Evangelista seduto nello scranno [fig. 2.110]. Simile è la posizione delle braccia che tengono la lancia, la curva del mantello e le sue corpose pieghe, la veste a balze e la vivace gamma cromatica della tavolozza, sebbene nel caso privernate manchi quell'accento di dinamismo così caratterizzante nella scena romana; questa differenza può essere ricondotta a una minor capacità del pittore attivo a San Benedetto, ma soprattutto alla differente funzione dei dipinti nei due contesti – narrativo a Roma, iconico a Priverno – che deve aver influenzato non poco l'esecuzione.

Verosimilmente potremmo ritenere che il dipinto sia stato realizzato in una data vicina all'inizio del secolo, ma si deve tener conto che in contesti provinciali gli stilemi e i modelli di riferimento continuano a persistere per decenni ed è quindi difficile fissare una data d'esecuzione precisa, soprattutto per via della perdita di pellicola pittorica.

⁸⁹ ANGELINI 1988, p. 79.

2.2.3. *La chiesa di San Giovanni Evangelista*

2.2.3.1. *La storia e l'edificio*

Lo spazio interno della chiesa di San Giovanni Evangelista di Priverno si articola in tre navate con copertura a capriata lignea, separate da arcate non speculari [figg. 2.111, 2.112, 2.113, 2.114]: a destra si aprono tre archi a sesto pieno e un quarto arco a sesto acuto in corrispondenza del presbiterio più alto dei precedenti, a sinistra, al contrario, due ampi archi ogivali mettono in collegamento la navata centrale con la navatella e nell'area presbiteriale si apre un grande arco a tutto sesto, quest'ultimo è l'unico a non avere una cornice modanata a segnalare il piano di imposta dell'arco, presente invece in tutti gli altri casi. In pianta la struttura appare piuttosto bizzarra sia nella forma sia nell'irregolare articolazione degli spazi interni: essa presenta, infatti, una singolare curvatura della parete meridionale che influenzò anche i pittori attivi sui ponteggi della navata sinistra, come si evince dagli intonaci e dai pannelli dipinti che si adagiano e assecondano l'innaturale struttura.⁹⁰ Le tre navate si concludono con una parete rettilinea non perfettamente ortogonale all'asse dell'edificio, inoltre le navate laterali hanno entrambe la controfacciata più interna rispetto a quella della navata centrale: nel caso della navata destra ciò è dovuto alla presenza della base del piccolo campanile dell'edificio, composto da una struttura quadrangolare abbastanza tozza, costruita su un fornice ad arco acuto che in origine era praticabile e costituiva un portichetto in cui probabilmente si apriva il portale di ingresso alla chiesa.⁹¹

Secondo il giudizio dello Enlart espresso alla fine del XIX secolo, l'edificio presenta elementi architettonici che lo inseriscono nell'alveo della diffusione del linguaggio fossanoviano nel corso del

⁹⁰ A tal proposito l'unico a tentare di proporre una spiegazione in merito è l'Angelini che ritenne la chiesa di San Giovanni il risultato di una anomala e mal riuscita unificazione di due edifici a pianta rettangolare in una fase edilizia precedente ai rimaneggiamenti gotici (E. Angelini, *S. Giovanni Ev. di Priverno. Cenni storici*, in «Economia pontina», 4 (1971), p. 22). Si noti infatti che oltre alla cronica mancanza di documentazione e di fonti per questo edificio, come per molti altri di Priverno e della diocesi, esso non è mai stato oggetto di un serio e sistematico studio delle murature né degli spazi ad esso collegati che si necessitano per chiarire la motivazione di un illogico squilibrio tra gli archi che potrebbero essere connessi in qualche modo a una elevazione del corpo di fabbrica come evidenzerebbero i conci di pietra in controfacciata.

⁹¹ La tesi di un ingresso sotto il fornice del campanile è sostenuta sia da Angelini sia dalla Comello; in particolare il primo sostenne che quell'ingresso fosse stato in uso fino almeno al XVI secolo e l'apertura dell'attuale ingresso nella navata centrale avesse causato la parziale distruzione di uno degli affreschi della controfacciata (ANGELINI 1971, pp. 21-22; COMELLO 1977, p. 68).

XIII secolo.⁹² Stando alla breve nota della Comello, la chiesa fu costruita in un periodo indefinito tra il IX e il X secolo e successivamente rimaneggiata nel XIV secolo, con l'aggiunta di elementi più squisitamente gotici⁹³, sebbene sia arduo accettare una datazione precedente al XII secolo per le murature di questo edificio. Un veloce cenno alla chiesa è anche nello studio sulla diffusione del linguaggio architettonico di matrice cistercense in Marittima di Elisa Parziale che giudica le arcate ogivali su pilastri irregolari e il campanile come elementi che rivelano una fase di rimaneggiamento dell'edificio riferibile al XIII secolo inoltrato.⁹⁴ Ad oggi, quindi, la più completa pubblicazione circa le fasi edilizie della chiesa è ancora l'articolo di Angelini del 1971. Egli tentò di porre ordine alle complesse vicende edilizie ipotizzando una fase romanica nel XII, più imperfetta nella tecnica edilizia, alla quale riferì l'unificazione di due corpi di fabbrica e le conseguenti bizzarrie in pianta, compresa la rara curvatura della parete sud; la realizzazione delle arcate ogivali interne e la costruzione del campanile sarebbero da riferire a una fase successiva, databile entro il XIII secolo.⁹⁵

L'articolo di Angelini è particolarmente prezioso per la sua attenzione nel riportare le informazioni raccolte dalle carte dell'archivio parrocchiale e relative ai secoli XVIII e XIX che si sommano all'importanza storica dei dati che emergono da inediti documenti conservati all'Archivio Centrale dello Stato. Nel 1723 il parrochiano Sigismondo Cerroni donò il denaro necessario per la costruzione di una sagrestia, di cui la chiesa di San Giovanni risultava stranamente sprovvista, da realizzarsi sul fianco nord dell'edificio. Ma già nel 1839 è attestata la presenza dell'attuale sacrestia, costruita dietro la parete d'altare, a ovest della navata centrale. Ci si chiede, pertanto, dove fosse stata costruita precisamente la prima sacrestia e perché nell'arco di circa cento anni fosse stata necessaria una nuova costruzione. L'Angelini sostenne che probabilmente essa si trovasse non lontano dal campanile, in prossimità del palazzo Cerroni che successivamente passò di mano ai Setacci.⁹⁶

Il 17 giugno 1894 l'architetto direttore dell'Ufficio Regionale per la Conservazione dei Monumenti delle Province di Aquila-Roma-Chieti scrisse al Ministro della Pubblica Istruzione

⁹² C. Enlart, *Origines françaises de l'architecture gothique en Italie*, Paris 1894, p. 153, sebbene l'autore non si soffermi che per un brevissimo cenno a questo edificio e, inoltre, lo indichi come chiesa dedicata al Battista.

⁹³ COMELLO 1977, p. 68. La studiosa aggiunse anche che la chiesa subì una serie di interventi di restauro già a partire dal 1897, ma senza specificare quali.

⁹⁴ PARZIALE 2007, p. 136. Si noterà infatti che la controfacciata reca i segni di una sopraelevazione dell'apparecchiatura e la presenza della finestrella poco più in alto della bussola, sostituita con la grande apertura semicircolare come fonte luminosa per la navata centrale; l'arco tra la navata centrale e quella laterale destra in corrispondenza dell'altare è stato innalzato come dimostrerebbe la presenza di due peducci sul pilastro con la scena francescana.

⁹⁵ ANGELINI 1971, p. 19-23. Manca ancora oggi uno studio più approfondito delle apparecchiature e un'indagine più ampia che coinvolga anche le strutture moderne addossate alla chiesa in facciata e sul lato sinistro.

⁹⁶ ANGELINI 1971, p. 24.

lamentando gravi danni alla chiesa di San Giovanni, causati proprio da quella primitiva sacrestia. Dalla lettura della documentazione allegata sappiamo che nel 1828 la sacrestia donata dal Cerroni e tutto il terreno adiacente furono venduti alla famiglia Setacci, poi agli Efradi di Sora e infine al Banco di Santo Spirito di Roma. Nel tempo i vari proprietari che si erano succeduti avevano trasformato la sacrestia in rimessa coperta da una terrazza e vi avevano allestito una «latrina». Ad aggravare la situazione il terreno a ridosso del muro nord della chiesa era stato trasformato in letamaio e verso l'angolo a nord-ovest erano stati piantati degli alberi di mandorlo. La diretta conseguenza di queste scellerate operazioni fu l'umidità che penetrò nel muro nord e raggiunse le travi del tetto che, sebbene non fosse in procinto di crollare, richiedeva un urgente intervento del Ministero per obbligare i proprietari del terreno a provvedere al taglio degli alberi, alla costruzione di un'intercapedine e all'eliminazione di tutte le cause del degrado della chiesa. Solo a lavori ultimati si sarebbe potuto approntare una nuova intonacatura sulle pareti interne. In quell'occasione non si accennò ad alcun affresco sulle pareti, evidentemente perché esse erano completamente scialbate; infatti nel documento si legge che sebbene l'edificio fosse di antica fondazione esso non aveva «alcun valore artistico speciale».⁹⁷

La notizia è tutt'altro che secondaria se si tiene conto che proprio in occasione di successivi lavori all'interno della chiesa, commissionati da don Stanislao Leo nel 1903, riemersero le pitture che ancora oggi decorano le pareti. Ne fece un breve resoconto l'ispettore Iannicola che informò il Ministero dell'accaduto, segnalando che le pitture erano a carattere votivo, suddivise in una serie di pannelli con vari soggetti, realizzati dal XIII secolo in poi, e alcuni perfettamente conservati sotto lo strato di scialbo⁹⁸.

Per quanto concerne le decime versate per le annualità 1331-1333, risulta che l'abate di San Giovanni e tre chierici versarono rispettivamente quattro solidi e diciotto denari, una cifra non particolarmente alta e sicuramente inferiore a quella versata dalla chiesa di San Benedetto, ma l'abate di San Giovanni versò la quota anche per la chiesa di Santa Lucia. Risulta inoltre che Nicola Petri elargì altri diciotto denari «pro beneficio S. Iohannis».⁹⁹

⁹⁷ ACS, MPI, *Direzione Generale Antichità e Belle Arti, Divisione Monumenti e Oggetti d'Arte*, 1891-1897, II v. II s., b. 461 f. 5065.

⁹⁸ ACS, MPI, *Direzione Generale Antichità e Belle Arti, Divisione Monumenti*, 1898-1907, III v. II p., b. 753 f. 1230-4.

⁹⁹ BATTELLI 1946, pp. 251-252.

2.2.3.2. *Le pitture*

Nel generale status di «patchwork disordinato»¹⁰⁰ di pannelli dipinti in epoche diverse sulle pareti della chiesa si tenterà di tracciare una cronologia relativa e, ove possibile attraverso puntuali confronti stilistici, una cronologia assoluta delle varie fasi decorative [figg. 2.115, 2.116]. Di una prima fase, databile tra il XII e il XIII secolo, restano alcune tracce sulle pareti nord e sud delle navate laterali, ma sono troppo frammentarie o eccessivamente alterate per stabilire se esse appartenessero a una vera e propria campagna decorativa ad ampio respiro o piuttosto fossero frutto di una decorazione limitata a pochi pannelli riferibili ad anni diversi. Nel corso del XIV secolo si assistette ad un intervento più ampio sulle pareti della chiesa, i cui esiti di maggior qualità si possono riscontrare nei due cicli narrativi di santa Caterina d'Alessandria e san Nicola di Mira. Gli altri pannelli trecenteschi saranno analizzati di volta in volta per tentare di delinearne i caratteri iconografici e stilistici e un'ipotesi di datazione. Ad essi si aggiungono alcuni pannelli quattrocenteschi.¹⁰¹

Navata destra, parete nord, presso l'altare

Finta cortina muraria [fig. 2.117]

Metà XIII secolo

Tra il muro dietro l'altare della navata destra e una grande finestra tamponata si conserva un dipinto murale che imita i conci in muratura secondo un disegno a doppia banda cromatica rossa e nera su fondo bianco già visto nella chiesa di San Benedetto e simile a quanto si vedrà nei Santi Cristoforo e Vito a Priverno [figg. 2.81, 2.82].

Navata destra, parete nord, al centro

Santa, clipeo con l'Agnus Dei e un donatore [fig. 2.118]

Metà XII secolo

Al di sotto di strati di intonaco cronologicamente e stilisticamente seriori, si riconosce un clipeo che accoglie un *Agnus Dei* con croce astile e un piccolo donatore inginocchiato e rivolto verso destra di cui è andato perduto il volto; oltre a riconoscerne il suo status laicale e il genere

¹⁰⁰ Secondo una formidabile definizione di Serena Romano (S. Romano, *Affreschi "angioini" in San Giovanni Evangelista a Priverno*, in «Storia dell'arte», 64 (1988), p. 197).

¹⁰¹ Parimenti a quanto detto per le pitture di San Benedetto, si vedano GLI AFFRESCHI DI PRIVERNO 1995; ANGELINI 1971, pp. 31-45; ANGELINI 1988, pp. 111-145; ANGELINI 1998 B, v. 2, pp. 416-418.

femminile per via della lunga veste scura e del velo bianco che le copre la testa, poco altro si può dire allo stato attuale. A destra, entro un pannello isolato dal precedente da una banda rossa e incorniciata da un motivo a fondo bianco con quadrettature rosse e nere, si staglia la figura di una santa rappresentata in modo ieratico e vestita di una lunga palla che in passato Angelini¹⁰² ha voluto riconoscere come *maphorion* e interpretando così la figura come Vergine Annunciata. Per ciò che resta dello strato in esame, dubito che possa essere confermata questa ipotesi: infatti difficilmente si può accettare l'anomalia di un'Annunciata rappresentata in piedi invece che seduta su un trono; ritengo pertanto più probabile si tratti di una santa che tiene nella mano sinistra un oggetto impossibile da identificare, forse una piccola urna.

Al di là della questione iconografica, poiché di difficile soluzione tenendo conto della lacunosità della decorazione, qui appare più interessante analizzare la questione stilistica. Infatti i caratteri formali del volto della santa [fig. 2.119], fortunatamente sopravvissuti, permettono di proporre una datazione a un periodo molto anteriore rispetto al resto della decorazione delle pareti di San Giovanni. Il volto, segnato da un certo linearismo, termina a punta verso il mento, sottolineato da un doppio segno grafico a indicare la piega del sottomento; gli occhi a mandorla con una leggera inclinazione verso il basso sono marcati da pesanti occhiaie scure a mezzaluna, mentre le palpebre, solcate da una linea rossa sottilissima e quasi evanescente, sono inquadrare da archi sopraccigliari netti e spessi; i bulbi oculari neri, leggermente coperti dalle palpebre, conferiscono al volto uno sguardo deciso; la canna del naso, dritta e spessa, è affiancata da due zone d'ombra, più scura a sinistra, per sottolinearne il risalto plastico; due grandi pomelli rossastri evidenziano le gote e, infine, la bocca piccola sormonta la curva netta del mento.

Stilisticamente è possibile proporre dei confronti con certe opere romane riferibili alla prima metà del XII secolo, come ad esempio le pitture dell'oratorio di San Giuliano a San Paolo fuori le Mura [fig. 2.120] oppure la tavola della Vergine conservata nella chiesa del Santissimo Nome di Maria, ma più di tutti si riscontra una palmare somiglianza con il volto del san Lorenzo del mosaico sull'arco dell'omonima basilica pelagiana al Verano [fig. 2.121], realizzato durante un poderoso restauro del secondo quarto del XII secolo ai mosaici di VI secolo.¹⁰³ Tenendo conto delle differenze dovute al *medium*, musivo nel caso romano e pittorico in quello privernate, e della qualità

¹⁰² ANGELINI 1988, p. 111.

¹⁰³ Il restauro del XII secolo è stato individuato e studiato in occasione della pubblicazione del IV volume del Corpus della pittura medievale a Roma (M. Bonelli, S. Romano, *I restauri al mosaico dell'arco trionfale della basilica pelagiana in San Lorenzo fuori le mura*, in S. Romano, *La pittura medievale a Roma, 312-1431. Riforma e Tradizione: 1050-1198*, Corpus: v. IV, Milano 2006, pp. 298-301).

del risultato – connesso, per il caso privernate, anche alle ridipinture e scialbature subite dalla pellicola pittorica – i caratteri formali sono i medesimi; persino la mano destra della santa, aperta verso l'osservatore, dalle dita lunghe e sottili, caratterizzata da una zona d'ombra ad imitazione delle reali pieghe del palmo, trova un riscontro diretto nelle mani dei santi del mosaico risarcito a San Lorenzo fuori le Mura, soprattutto in quella benedicente di Cristo. A conferma della datazione qui proposta, si può notare la somiglianza con altri casi della pittura del basso Lazio, geograficamente e qualitativamente più prossimi, come i santi rappresentati sulle pareti della cripta di Santa Maria del Piano ad Ausonia [fig. 2.122], oppure il Cristo in mandorla della Chiesa di Sant'Angelo in Asprano a Caprile di Roccasecca [fig. 2.123] o, infine, i santi degli affreschi staccati dalla chiesa di Santa Maria del Monacato a Castrocielo [fig. 2.124].¹⁰⁴

Navata destra, parete nord, presso la controfacciata

Madonna della Misericordia, sante [fig. 2.125]

Seconda metà del XIII – prima metà del XIV secolo

Il pannello accoglie una confusa sovrapposizione di due strati di intonaco. Il più recente è riferibile probabilmente alla prima metà del XIV secolo ed è un dipinto che accoglie due Madonne con Bambino su un trono marmoreo con spalliera sostituita da un velario appeso che affiancano santa Maria Maddalena, coperta dai suoi lunghissimi capelli; la Madonna di sinistra ha un *maphorion* più scuro e teneva il Bambino accanto al suo volto mentre l'altra è rappresentata in atto di allattare il Figlio. Il dipinto è particolarmente rovinato e di scarsa qualità come molti altri episodi in questa chiesa e sembra riferibile allo stesso artista che ha realizzato i pannelli più a sinistra e di cui si dirà più avanti. Ciò che interessa maggiormente è che esso andò ad obliterare parte di una decorazione precedente, tardo duecentesca di cui emergono poche tracce nella grande lacuna che coinvolge la metà sinistra del riquadro. Sulla destra di questo strato di intonaco più antico si intravedono con grande difficoltà due figurine contrapposte, in atto di offrire qualcosa, ma non è possibile dire più di questo a causa delle condizioni pessime del dipinto. A sinistra invece emerge chiaramente un riquadro con una Madonna della Misericordia [fig. 2.126], anch'essa lacunosa, di cui si conservano: il volto della Vergine coperto dal suo *maphorion*, ma non è chiaro se fosse coronata oppure no, il riquadro in alto a destra con il Cristo benedicente, una piccola porzione del mantello aperto della Vergine che accoglie alcuni personaggini che mi sembra di poter riconoscere come donne dal capo

¹⁰⁴ Per i confronti con questi episodi laziali si vedano le relative schede nel volume OROFINO 2000.

velato di bianco, un angelo che scende in volo dall'alto e reca qualcosa in mano [figg. 2.127, 2.128]. Mi sembra evidente, come lo era per l'Angelini¹⁰⁵, che l'iconografia e la scelta compositiva di questo dipinto siano identiche a quelle del pannello della chiesa di San Benedetto di Priverno, alla cui scheda si rimanda per tutte le considerazioni di carattere storico e iconografico [fig. 2.76]. È lecito supporre che anche in questo caso si trattasse di una benedizione di Cristo fatta ad hoc per una specifica confraternita, ma non sappiamo se il santo alla guida della compagine raccolta sotto il velo della Vergine fosse san Francesco o un altro santo a causa della perdita totale della pellicola pittorica in basso a destra. Anche da un punto di vista stilistico mi sembra che l'artefice di questo dipinto abbia avuto come modello il pannello dell'altra chiesa privernate, sebbene il risultato qui appaia più linearistico e piatto, ma si deve tenere conto dello stato di conservazione e delle ridipinture che esso ha subito, compresa la sovrapposizione della parte sinistra del pannello trecentesco suddetto. In particolare si noti come la picchettatura che permise una perfetta aderenza della nuova decorazione abbia interessato la sola metà destra del dipinto della Madonna della Misericordia, quell'area che accoglie il Cristo benedicente, l'angelo e il santo-guida; si tratta in sostanza degli elementi iconografici più controversi di questa iconografia, presenti solo nei due casi di Priverno e mai più replicati. Come si è visto poco tempo dopo la sua realizzazione, a San Benedetto, il pannello fu coperto con un nuovo dipinto che ne aggiornava l'iconografia, a San Giovanni invece la nuova pittura cassava tutta la metà destra e lasciava visibile solo la Madonna della Misericordia. In una fase successiva, forse quando il dipinto era già scialbato, fu aperta la finestrella in alto a sinistra.

Navata sinistra, parete sud, registro superiore

Cristo e san Giovanni Evangelista, motivo a losanghe quadrilobate [figg. 2.129, 2.130]

Metà del XIII secolo

Tra il lungo affresco con le storie di san Nicola e la finestra della parete sud emerge una parte di un pannello in parte obliterato dall'inserimento dei dipinti trecenteschi su cui ancora si vede parte della figura di Cristo sul trono, con il nimbo crocesignato e il libro in mano, alla cui destra si inginocchia un piccolo personaggio, forse il committente del dipinto, in parte perduto a causa della caduta dell'intonaco dipinto; più a destra si staglia la figura di un giovane santo, probabilmente san Giovanni Evangelista, che probabilmente aveva un *pendant* dall'altro lato. Il dipinto appare in pessimo stato, fortemente lacunoso e probabilmente ridipinto. La composizione un po' bloccata

¹⁰⁵ ANGELINI 1988, p. 111; ANGELINI 1998 B, v. 2, pp. 416-418.

delle figure, i segni corposi che costruiscono pieghe convenzionali nei panneggi, i gesti schematici e decisamente attardati mi sembrano caratteristiche stilistiche analoghe al pannello con il san Nicola del presbiterio della chiesa dei Santi Cristoforo e Vito a Priverno [fig. 2.81], con cui verosimilmente condivide la datazione alla metà circa del XIII secolo.¹⁰⁶

Nella stessa fase decorativa medio-duecentesca va inserito anche il motivo decorativo che emerge in lacerti erratici più in basso, caratterizzato da losanghe intrecciate bianche che chiudono spazi dipinti di rosso animati da fiori stilizzati, mentre nei campi di risulta un fondo blu scuro accoglie un bottone centrale. Questo genere di decorazione aniconica che finge un parato tessile è abbastanza comune nel Lazio nel corso del XIII secolo; nella Torre Annibaldi del Castello Caetani di Sermoneta si conserva un esempio simile ma più tardo [fig. 2.227].¹⁰⁷

Navata centrale, parete nord

Teoria di sante, san Cristoforo con il Bambino [figg. 2.131, 2.132]

Fine del XIII – primo quarto del XIV secolo

Sul cleristorio destro, presso la controfacciata, si conservano due lacunosi pannelli che accolgono una teoria di cinque sante entro singoli pannelli separati da una cornice a banda rossa e una gigantesca figura di san Cristoforo che reca il Bambino sulla spalla sinistra, sormontato da una fascia a nastro pieghettato. Delle cinque sante le uniche per cui si può proporre un'identificazione sono le prime due: santa Maria Maddalena, per il velo scuro e il vasetto degli unguenti nelle mani¹⁰⁸, e santa Caterina d'Alessandria per via della corona e ipotizzando la presenza di una ruota dentata nelle sue mani; le altre restano anonime.

Le figure mi sembrano riferibili alla stessa mano del pannello precedente con le due Madonne con Bambino che affiancano la Maddalena dai lunghi capelli. Simile è il risultato alquanto linearistico delle figure, il taglio degli occhi con gli archi sopraccigliari sottili, le bocche piccole e carnose ancora debitorie degli esiti della pittura del XIII secolo, gli effetti caricaturali di certe espressioni che rivelano la mano di un artista semplice e locale, non ancora pienamente addentro alle novità in arrivo dalla Napoli angioina verso la seconda metà del secolo XIV. Sotto alcuni aspetti egli sembra ripetere in modo seriale e mediocre certi stilemi ancora pienamente duecenteschi come

¹⁰⁶ Di parere contrario è l'Angelini che ritiene questo dipinto il più antico della chiesa e lo riferisce al XII secolo (ANGELINI 1971, pp. 19, 32).

¹⁰⁷ Si rimanda alla scheda specifica per un'analisi più approfondita del motivo decorativo e del suo successo tra Roma e il basso Lazio nel corso del XIII secolo.

¹⁰⁸ Si noti, tra l'altro, il bizzarro disegno ondulato che anima il suo nimbo e le poche lettere sopravvissute sulla cornice superiore: S. MA (...).

la figura del Bambino sulle spalle del san Cristoforo che appare come un piccolo vecchio dalla stempatura profonda, analogamente a quanto si vede su certe opere su tavola del Lazio.

Navata centrale, parete nord

San Francesco riceve le stimmate [fig. 2.133]

Secondo quarto del XIV secolo

Il pannello segnato da una cornice con i motivi “a freccia”, così comuni in tutta la decorazione parietale della seconda metà del Trecento nella chiesa di San Giovanni e non solo, presenta la scena in cui san Francesco, ritirato in preghiera sul monte della Verna per pregare e digiunare in onore di san Michele Arcangelo insieme al suo compagno, frate Leone, sentì una voce divina ordinarli di aprire il Vangelo poiché Dio gli avrebbe così rivelato i suoi piani per lui; Francesco ordinò allora al fedele Leone di aprire il Vangelo a caso e per tre volte si imbatté nell’episodio della Passione di Cristo. Apparve allora Cristo crocifisso nelle sembianze di un serafino con sei ali che lasciò impressi nella carne del fraticello i segni delle stimmate nel preciso momento in cui scomparve dalla sua vista.¹⁰⁹

Il pannello presenta un paesaggio rupestre che fa da quinta a san Francesco inginocchiato sulla sinistra rivolto verso il Cristo crocifisso che si libra in volo, in alto a destra, e da cui partono sottilissimi raggi luminosi che generano le piaghe del santo; più in basso, davanti un edificio di culto, siede frate Leone ancora intento nella lettura del Vangelo, ignaro dell’accaduto. Vicino al suo piede si scorge la testa di una donna, stilisticamente non affine all’affresco descritto e pertanto da intendersi quale residuo di una decorazione aggiunta per volontà di una committente, forse nel XV secolo. Poco più in basso è un pannello che accoglie una figura di santo ormai irricognoscibile a causa del pessimo stato di conservazione [fig. 2.165].

La cultura popolare così evidente nei pannelli precedenti trova un suo riscatto in questo dipinto dove assistiamo ad un’inedita ripresa di aulici modelli iconografici e stilistici di matrice toscana. Si tratta di celeberrimi esempi riferibili a Giotto come l’omologa scena del ciclo francescano nella basilica superiore di San Francesco ad Assisi [fig. 2.134], la tavola con il medesimo soggetto

¹⁰⁹ L’episodio è tratto dalla *Legenda Maior* di Bonaventura da Bagnoregio (XIII, 1-3). La più importante pubblicazione su questo argomento e la diffusione dell’iconografia, soprattutto tra Due e Trecento, è C. Frugoni, *Francesco e l’invenzione delle stimmate. Una storia per parole e immagini fino a Bonaventura e Giotto*, Torino 1993. Sulla scena della chiesa di San Giovanni si vedano i tre contributi di Angelini (GLI AFFRESCHI DI PRIVERNO 1995, p. 20; ANGELINI 1971, p. 34; ANGELINI 1988, pp. 138-139) il quale datò il dipinto all’inizio del XV secolo in linea con quanto, erroneamente, sosteneva il Bertini Calosso quasi cento anni fa (A. Bertini Calosso, *Le origini della pittura del Quattrocento attorno a Roma*, Roma 1920, p. 20).

del Museo del Louvre a Parigi [fig. 2.135] o ancora l'affresco della Cappella Bardi a Santa Croce a Firenze [fig. 2.136], anche se in questi ultimi due casi è assente il frate Leone; si veda anche il dipinto di Pietro Lorenzetti nel transetto meridionale della basilica inferiore di San Francesco ad Assisi, collocato sulla parete destra delle scale di accesso al convento [fig. 2.137]. Nel pannello privernate si propongono ambientazioni paesaggistiche con caratteristiche orografiche ben dettagliate, frutto di una originale reinterpretazione del granitico naturalismo di questi esempi toscani dell'inizio del Trecento, ma prediligendo l'aspetto fantasioso e ottenendo così un risultato squisitamente favolistico.

L'edificio sulla destra della scena si presenta come una massa compatta, un'architettura "a cubo" forse più simile a certi esiti di pittura locale come ad esempio le architetture dipinte nelle scene della *Traslazione dei corpi dei santi Eleuterio e Ponziano* nella cripta della Cattedrale di Velletri [fig. 2.138] che non agli invidiati modelli toscani, giotteschi prima e lorenzettiani poi, dove la matrice di un linguaggio più marcatamente gotico dilata le possibilità e permette un felice equilibrio tra le masse architettoniche e l'articolazione plastica, con risultati di notevole attenzione al dettaglio che qui è totalmente assente poiché si prediligono le volumetrie compatte. Piuttosto che descritto, l'edificio sacro viene evocato, grazie all'inserimento di un semplice rosone in facciata che si presta ad essere l'unica nota di decorazione di tutta la struttura, animato da una sequenza di archetti con piccoli petali le cui proporzioni sono tutt'altro che corrette; essi assomigliano più ad un leggero ricamo disegnato a punta di pennello che non veri e propri elementi scultorei; sotto questo aspetto l'affresco di San Giovanni è lontano anni luce dalle architetture dei succitati dipinti di Giotto e di Pietro Lorenzetti, dove lunette si alternano a rosoni e addirittura a gallerie, protiri e decorazioni musive.

Anche il panneggio corposo dei due frati risulta descritto con accenti naturalistici insoliti per il panorama privernate, sebbene non sempre perfettamente coerenti come si può vedere sulla gamba destra di san Francesco dove le vesti paiono scomparire sotto il ginocchio, e richiama da vicino gli esempi giotteschi dove le maniche che scendono voluminose si accompagnano ad ampie pieghe. L'artista che ha realizzato la scena ripropone la lezione di Giotto sulla resa volumetrica dimostrando, però, di non riuscire a padroneggiarla appieno e tentando di riadattarla alle proprie capacità in una versione tutta localistica e popolare.

La posa del santo ricalca, è vero, quella giottesca della scena del ciclo nella basilica assiate, ma l'effetto finale appare piuttosto bidimensionale, nonostante la figura del san Leone tenti di dominare lo spazio con la sua postura piuttosto articolata. Le mani mostrano un più accorto

tentativo di resa naturalistica, con trapassi chiaroscurali e un disegno più attento e accurato, sebbene non manchi la consueta sproporzione che spegne ogni tentativo di eleganza formale.

In mancanza di riferimenti più precisi – date, firme o iscrizioni – e per una semplice ragione stilistica, mi pare corretto proporre una datazione intorno al secondo quarto del secolo XIV.¹¹⁰

Navata sinistra, parete sud, registro superiore
Storie di santa Caterina e di san Nicola
Ottavo decennio del XIV secolo

Le storie che probabilmente correivano senza soluzione di continuità sulla parete sud della chiesa, per circa tre quarti della navata, furono interrotte dall'apertura di una finestra, avvenuta evidentemente in un momento in cui le pitture erano state ormai scialbate e non erano più visibili.

In ordine si possono riconoscere: il *Rogo dei filosofi* [fig. 2.139] separato dalle altre scene del ciclo da un pannello più piccolo che accoglie figure araldiche [fig. 2.140], dipinto al di sopra una finestrella già esistente al tempo della realizzazione del ciclo ma oggi tamponata, più avanti si incontrano la *Disputa di santa Caterina con l'imperatore*, la *Disputa di santa Caterina con i filosofi*, il *Tentato martirio con la ruota dentata*, infine la *Decapitazione e trasporto del corpo sul Sinai* [fig. 2.141], decurtato per metà circa, come si è già detto, dall'apertura di una finestra che verosimilmente interrompe la continuità della stesura dell'intonaco. Poco oltre la finestra, infatti, nel punto esatto in cui la parete sud inizia la sua morbida curvatura, vediamo tre scene che accolgono i miracoli di san Nicola di Mira: il *Dono della dote alle fanciulle* [fig. 2.142] e il *Miracolo dell'ebreo convertito* [fig. 2.143].

Nella prima scena del ciclo cateriniano rappresenta il momento in cui i filosofi invitati dall'imperatore a contrastare le tesi di Caterina vengono arsi vivi poiché hanno scelto di abbracciare la fede cristiana. Le figure dei filosofi sono strette all'interno di una gabbia cilindrica mentre i carnefici a destra e i soldati a sinistra soffiavano aria con il mantice per attizzare le fiamme e spingono i corpi nel fuoco con le aste; in alto a sinistra due angeli scendono dal cielo per accogliere le anime che escono dalle bocche dei martiri. La scena è inquadrata da un articolatissimo sistema a cornici: all'interno della scena è una teoria di archetti acuti pensili con motivi quadrilobi nei pennacchi, inoltre tutto il riquadro è chiuso entro una cornice a banda bianca che accoglie il motivo geometrico

¹¹⁰ Precedentemente il Van Marle ne riconobbe uno stile abbastanza rustico e ne propose una generica datazione al XIV secolo, anch'egli per ragioni meramente stilistiche (R. Van Marle, *The development of the Italian schools of painting*, v. 8, The Hague 1927, p. 466).

a spina di pesce che sale sulle traverse laterali e si muove sulle due direzioni in quella verticale fino a congiungersi al centro esatto del pannello, più in alto un ulteriore inquadramento a finta architettura si dispiega orizzontalmente ad imitazione di una trabeazione composta da mensoline a parallelepipedo scorciate che sorreggono un architrave “marmoreo” decorato con tondi e campi rettangolari imitanti l'*opus sectile*. A destra, sul medesimo strato di intonaco, vi è un'immagine di due leoni rampanti e affrontati che sorreggono uno stemma con i gigli degli Angioini poggiato su motivi vegetali e, più in basso, un'iscrizione lacunosa.¹¹¹ Le altre quattro scene del ciclo agiografico sono inquadrate da un finto architrave con motivi a losanghe che corre ininterrotto sopra i riquadri, sebbene si riscontrino due grosse lacune in corrispondenza dell'inserimento di travi nel muro sud per sorreggere il tetto, evidentemente aggiunti dopo la realizzazione del dipinto; ogni scena è scandita da bande verticali con il motivo a spina di pesce già visto per la prima scena che corre anche al di sopra dei riquadri alternativamente con le punte verso destra e verso sinistra. Nella prima scena l'imperatore è seduto sulla sinistra su un trono marmoreo con suppedaneo su cui sono dipinti quattro draghi neri e rossi e un lungo tessuto rosso ricamato con motivi quadrilobi fogliati finge da spalliera¹¹²; al centro è la santa, rivolta verso l'imperatore in atto di discutere, e alle sue spalle una schiera di soldati assiste alla scena. Si noterà che lo scudo più in evidenza presenta una decorazione geometrica a triangoli gialli e rossi che accolgono il leone rampante. Nella scena seguente la santa è nella stessa posizione, intenta a discutere con i filosofi che a destra e a sinistra riflettono e discutono su quanto hanno ascoltato. Più avanti santa Caterina, ancora una volta rappresentata di profilo ma rivolta verso destra, viene salvata dall'intervento di due angeli che distruggono la ruota dentata, usata dai soldati per uccidere la giovane donna; alcuni di questi muoiono colpiti dai pezzi dell'ingranaggio distrutto. L'ultimo pannello lacunoso per la metà destra rappresenta la santa sdraiata a terra e decapitata da un soldato sulla sinistra che rinfodera la spada; più su un angelo a sinistra trasporta miracolosamente il corpo della defunta sul Monte Sinai insieme a un altro angelo che, verosimilmente, doveva trovarsi *en pendant* sulla destra.

¹¹¹ Serena Romano propone di leggere poche lettere erratiche che comunque non le consentirono di comporre una frase compiuta: «ARG... FRAΘ... [E]XIT ROG ADO LUPO [?]» (ROMANO 1988, p. 198, nota 4); più tardi l'Angelini riportò queste lettere, parimenti di difficile interpretazione: «ARME FRACO/...XIT...OG.A.../LUPO» (ANGELINI 1988, p. 119); con la necessaria cautela propongo di sciogliere la seconda parola con PRAED[I] / XIT, sebbene sulla A mi sembra di scorgere un segno di abbreviazione, forse ripetuto anche sull'ultima O del secondo rigo.

¹¹² Sotto il suppedaneo si leggono altre lettere di un'iscrizione lacunosa: [M]AXE(N)TI(US) CESAR; la tradizione popolare vuole, infatti, che la santa sia martire ai tempi dell'imperatore Massenzio, ma è più logico ritenere che ella sia deceduta ai tempi di Massimino Daia, all'inizio del VI secolo. Sulla storia della santa si veda D. Balboni, G. B. Bronzini, M. V. Brandi, s.v. *Caterina di Alessandria*, in *Bibliotheca Sanctorum*, v. III, Roma 1963, coll. 954-978; sull'iscrizione si vedano anche ANGELINI 1988, p. 114 e ROMANO 1988, pp. 198-199.

Le storie di san Nicola, al contrario sono solo due, si dispiegano su uno spazio più ampio rispetto alle precedenti, sono separate da una sottilissima striscia bianca e sormontate da un motivo ad archetti pensili simile a quello delle scene cateriniane. La prima, lacunosa sul lato sinistro, accoglie la scena più celebre: san Nicola si affaccia da una finestrella aperta sul fondo di una stanza costruita come una scatola prospettica e dona delle sfere dorate al padre delle tre fanciulle addormentate, mentre un cane abbaia e avverte dell'evento il suo padrone. La seconda scena comincia con il santo che entra all'interno di una stanza ma il dipinto è in pessimo stato di conservazione e la pellicola pittorica in questo punto è quasi completamente abrasa tanto che riemerge la decorazione duecentesca a losanghe quadrilobate di cui si è già detto. Più avanti vediamo tre momenti in sequenza della narrazione: dapprima i ladri rubano vesti e oggetti dalla casa del ricco ebreo che, al centro, è intento a distruggere la statua di san Nicola poiché non lo ha protetto dai furti, infine gli stessi ladri restituiscono il maltolto su intervento miracoloso del santo e si convertono insieme al ricco ebreo. A destra della banda rossa che chiude il ciclo nicolino un pannello accoglie un santo con lunga barba e un lungo mantello nero entro un'incorniciatura ad arco a sesto acuto trilobato i cui pennacchi sono animati da un motivo ad intarsio geometrico di tessere lapidee che imitano i motivi cosmateschi; il santo non è riconoscibile a causa del pessimo stato di conservazione, ma si può ipotizzare si tratti di un sant'Antonio abate [fig. 2.144]. Al di sotto del registro narrativo campeggiano tre stemmi: il primo accoglie un arbusto, forse un ramo di olivo, il secondo un leone rampante e il terzo è lacunoso.

Questi dipinti sono i più celebri di Priverno ed erano stati resi noti già dal Van Marle, ma solo limitatamente alle storie cateriniane, giudicate ormai poco meno di un secolo fa come un episodio abbastanza «*rustic*» della pittura del XIV secolo¹¹³; in tempi più recenti essi furono pubblicati più volte sia dall'Angelini sia da Serena Romano. L'Angelini¹¹⁴ ritenne di poter riconoscere due artisti diversi attivi l'uno per il ciclo di santa Caterina e l'altro, un collaboratore meno capace, per quello di san Nicola, stilisticamente non distanti dall'ambiente napoletano dove lavorava lo scultore privernate Baboto. Egli propose di confrontare le storie a San Giovanni con il ciclo cateriniano scolpito nella chiesa di Santa Chiara a Napoli dai fratelli Bertini da Firenze. I rapporti tra Napoli e Priverno sarebbero sanciti dalla presenza congiunta dello stemma dei Valeriani di Priverno (il leone rampante) con lo stemma degli Angioini. Un esponente della famiglia Valeriani insieme ad altri

¹¹³ VAN MARLE 1927, v. 8, p. 466.

¹¹⁴ ANGELINI 1971, pp. 36-42; ANGELINI 1988, pp. 111-119, 121-122.

personaggi di famiglie imparentate o loro alleate potrebbero essere stati i committenti dei dipinti¹¹⁵; di queste famiglie sconosciute restano i lacunosi stemmi sotto le scene. Più convincente mi sembra l'analisi di Serena Romano¹¹⁶ che da un lato coglie la differenza tra i due artisti – quello di santa Caterina più incline «al grottesco e alla caricatura» – ma dall'altro riconosce la loro vicinanza a certi esiti napoletani legati ai modi del cosiddetto Maestro della Cappella Leonessa di San Pietro a Maiella, soprattutto per quanto concerne le ambientazioni interne a scatola prospettica come nella scena dell'*Elezione del Vescovo* o della *Messa*, a cui si aggiungono le novità del pittore fiorentino autore dei dipinti del Castello del Balzo a Casaluce. I pittori di San Giovanni a Priverno sono due artisti locali, certamente capaci di eseguire lavori piuttosto complessi e mediamente più alti rispetto agli altri pittori attivi nella chiesa e sui quali dovettero necessariamente esercitare un'indubbia influenza. Secondo la studiosa la datazione degli affreschi oscilla attorno agli anni '70 del XIV secolo, certamente prima del 1380-1381 quando i Valeriani subirono la cacciata dalla città ad opera dei Caetani proprio per la loro fedeltà agli Angioini, con qualche dubbio sulla possibilità che il ciclo nicolino sia riferibile ad anni successivi rispetto alle storie di santa Caterina.

Sebbene ad un primo colpo d'occhio i due cicli possano effettivamente sembrare differenti, questa impressione credo sia dovuta esclusivamente alle diverse ambientazioni, entro scatole prospettiche per san Nicola, all'aperto e quasi sempre in assenza di edifici o di sfondi naturalistici per santa Caterina, se si eccettua la rappresentazione orografica del Monte Sinai nell'ultimo riquadro. Esse inoltre differiscono per le cornici che separano e inquadrano le scene: nel ciclo cateriniano (dalla seconda alla quinta scena) vengono usate le bande a motivo geometrico e una trabeazione piuttosto mediocre rispetto agli archetti scorciati sopra le scene nicoline, con l'unica eccezione della teoria di archetti trilobati nella scena della *Disputa di santa Caterina con l'imperatore*. Ciò mi sembra sia dovuto piuttosto a necessità narrative e non vada imputato invece a differenti artisti attivi su ponteggi distanti cronologicamente tra di loro. Le vicende della santa selezionate in questa serie si svolgono tutte all'esterno mentre quelle di san Nicola tutte all'interno. La scelta di realizzare due tipologie di cornici diverse credo si possa spiegare con la volontà di rendere immediatamente chiaro lo stacco e la differenza tra le due storie agiografiche, che però si mantengono sullo stesso livello e con le medesime proporzioni. Infatti se si confrontano alcuni dei profili dei personaggi, si

¹¹⁵ L'autore cita le date 1362 per la morte di un Valeriani a Napoli e 1369 per la vendita dei suoi beni a Priverno a Onorato I Caetani, ma non chiarisce se questi siano gli anni attorno ai quali far risalire l'esecuzione dei dipinti (ANGELINI 1988, p. 119). Sui Valeriani si veda anche E. Angelini, *Pietro Valeriani da Piperno e il duomo di Firenze. Mostra storico-fotografica (Priverno, Sala Consiliare, 7-21 febbraio 1998)*, Priverno 1998.

¹¹⁶ ROMANO 1988, pp. 197-203; ROMANO 1992, pp.360-367.

noteranno evidenti somiglianze tra i due cicli. Ad esempio i volti degli angeli e di alcuni carnefici della scena del *Rogo dei filosofi* [figg. 2.145, 2.146, 2.147] sono perfettamente identici, nel disegno e nella resa un po' bambolesca, ai ladri della scena del *Furto in casa dell'ebreo* [fig. 2.148] e al personaggio colpito alla testa sulla destra della scena del *Tentato martirio con la ruota dentata* [fig. 2.149]. Sono perfettamente confrontabili anche le *silhouettes*, i corpi allungati e i disegni dei panneggi, le posizioni dei busti un po' piegati e le pettinature così aderenti all'ovale della testa. In altri casi alcune figurette non trovano confronti all'interno del ciclo come per il caso, già segnalato dalla Romano¹¹⁷, del padre delle fanciulle povere nella prima scena del ciclo di san Nicola, segno evidente che sui ponteggi di San Giovanni lavorarono diversi artisti per realizzare una campagna decorativa sostanzialmente omogenea da un punto di vista stilistico, ma nella quale possono essere circoscritte alcune singole personalità.

Si noti inoltre che tra lo strato di intonaco del pannello con lo stemma angioino retto dai leoni rampanti dei Valeriani si sovrappone allo strato su cui è raffigurata la vicina scena con la *Disputa di santa Caterina con l'imperatore*, mentre a sinistra la scena con il *Rogo dei filosofi* si trova sullo stesso livello. Come già notarono sia l'Angelini sia la Romano il ciclo cateriniano non segue un ordine corretto delle scene, poiché il *Rogo dei filosofi* dovrebbe essere la terza scena della serie e non la prima.¹¹⁸ Non è chiaro il motivo per cui avvenne questa incongruenza e non si può escludere che si trattasse di un errore di cantiere o di una preferenza compositiva: la scena è l'unica in cui non compare la santa, al contrario di quanto avviene nelle altre quattro dove invece ella è protagonista assoluta, sempre raffigurata al centro. D'altronde la sovrapposizione dell'intonaco porterebbe a ipotizzare che il pannello con il *Rogo dei filosofi* e l'altro con gli stemmi siano stati realizzati in un secondo momento rispetto alle altre quattro scene; esse sono piuttosto autonome rispetto alla prima anche per la scelta delle cornici, mediocri e bidimensionali. Gli angeli che scendono in volo per accogliere le anime dei filosofi martirizzati si stagliano sopra tutte le cornici orizzontali superiori, come se esse fossero parte integrante della quinta architettonica della scena e non un mero strumento di demarcazione dello spazio a disposizione per la narrazione; in nessun'altra scena dei due cicli gli angeli o gli altri personaggi sconfinano in un modo così libero dallo spazio chiuso delle

¹¹⁷ ROMANO 1988, p. 201.

¹¹⁸ ROMANO 1988, p. 198; ANGELINI 1988, p. 112; ROMANO 1992, p. 362. Inoltre in entrambe le sue pubblicazioni Serena Romano confonde la posizione del pannello con lo stemma degli Angioini e lo posizione dopo la *Disputa di santa Caterina con l'imperatore*.

cornici più esterne. Infine si può notare come le figure della scena del *Rogo* hanno proporzioni più ridotte rispetto alle altre.

Se accettiamo l'ipotesi che i Valeriani siano da riconoscere come i committenti degli affreschi negli anni delle turbolenti vicende politiche che portarono anche alla cacciata della famiglia da Priverno per ordine di Onorato I Caetani, è possibile ci sia stata un'interruzione dei lavori per ragioni ignote e al momento della ripresa del cantiere si sia scelto di aggiungere i pannelli sulla sinistra, forse proprio per sottolineare la fedeltà agli Angioini e per condannare il torto subito dagli esponenti della famiglia.¹¹⁹ Sfortunatamente l'inserimento della finestra e la distruzione di una parte dell'ultima scena del ciclo cateriniano e della prima del ciclo nicolino ha comportato anche la perdita di ulteriori indizi che avrebbero potuto chiarire i tempi e le fasi dell'esecuzione.

Navata centrale, controfacciata, a sinistra
Madonna con Bambino, Crocifissione [fig. 2.150]
Ultimo quarto del XIV secolo

Su questa porzione di parete si vedono tre pannelli lacunosi che costituiscono una sorta di palinsesto.¹²⁰ In alto resta un frammento di una Crocifissione di cui si vede ancora il volto del Cristo sofferente, il braccio trasversale della croce aderente alla cornice superiore realizzata con un motivo geometrico a spina di pesce convergente verso il centro del pannello e il volto della Vergine a cui doveva fare da *pendant* probabilmente il san Giovanni Evangelista di cui si riconosce una piccola porzione di panneggio su un secondo lacerto di intonaco in basso a destra. In basso un archetto a tutto sesto sorretto da colonnine con capitelli fogliati, di cui si conserva solo il sinistro, accoglie una Madonna con Bambino verosimilmente seduta su un trono di cui si conserva solo il drappo appeso che funge da spalliera. Si noti che l'artista ha riutilizzato il motivo a losanga quadrilobata che, si è già visto, decorava la parete sud della navata sinistra nel corso del Duecento. Si può ipotizzare che si sia ispirato direttamente a quell'ordito geometrico oppure, nel caso esso fosse già stato scialbato, si deve ritenere che esso fosse molto comune presso le botteghe degli artisti locali ancora nel XIV secolo. Il risultato, ad ogni modo, non sembra particolarmente notevole sebbene siano evidenti le ridipinture, specialmente sui volti.

¹¹⁹ Si tratta ovviamente di un'ipotesi non verificabile allo stato attuale delle conoscenze. Si veda a tal proposito ROMANO 1988, pp. 202-203.

¹²⁰ Il pannello in basso a destra che si sovrappone alla Madonna con Bambino trecentesca è riferibile al Quattrocento e pertanto non verrà schedato in questa occasione. Per esso si veda CAVALLARO 2013, pp. 181.

I due pannelli sono entrambi lacunosi ed è pertanto impossibile stabilire se siano stati realizzati insieme oppure no; nonostante la differenza delle cornici, essi non sono stilisticamente molto diversi.

Navata centrale, controfacciata, a destra

Madonna con Bambino, santo vescovo e donatore [fig. 2.151]

Ultimo quarto del XIV secolo

Nonostante in passato sia stato datato al XV secolo¹²¹, il pannello con la Madonna con Bambino affiancata da un santo vescovo si inserisce pienamente nel contesto già delineato della diffusione del linguaggio di marca napoletana della bottega che realizzò le storie di santa Caterina e di san Nicola. Il pannello è lacunoso della parte inferiore e inoltre è stato decurtato sulla sinistra per l'inserimento della bussola d'ingresso, ma ancora si intravedono le mani giunte che appartenevano probabilmente al donatore del pannello, rappresentato in ginocchio a sinistra della Vergine. La proposta di datazione ancora entro il XIV secolo sarebbe confermata anche dalla scelta dell'uso del drappo appeso al posto dello schienale. Si tratta sicuramente di uno dei brani più notevoli della campagna tardo trecentesca, ma purtroppo non versa in buone condizioni.

Navata sinistra, parete est

Crocifissione tra santi, Madonna con Bambino tra santi, san Pietro, Crocifissione [fig. 2.152]

Ultimo quarto del XIV secolo

La parete est della navata sinistra accoglie una serie di pannelli su tre registri, disposti in modo incongruente e probabilmente realizzati in tempi diversi, ma comunque nell'arco dello stesso quarto di secolo. Sono anch'essi latori di quel linguaggio di matrice napoletana sciolto e tradotto da artisti locali in una versione più semplice e "locale"; unica eccezione, mi sembra la Vergine del pannello sul secondo registro che rivela i modi di una componente napoletana più aulica, derivante dai modi di Roberto d'Oderisio, e si confronta molto bene con certi episodi della chiesa di Sant'Antonio abate.¹²²

¹²¹ Mi riferisco in particolare all'Angelini che ne propose un'improbabile attribuzione a Benozzo Gozzoli (E. Angelini, *Un dipinto a Priverno: ipotesi di attribuzione a Benozzo Gozzoli*, in «Bollettino dell'Istituto di Storia e di Arte del Lazio Meridionale», XII (1987), pp. 207-210; GLI AFFRESCHI DI PRIVERNO 1995, p. 21; ANGELINI 1988, pp. 142-145). Peraltro sarebbe impossibile accettare questa proposta non solo per ragioni stilistiche, ma soprattutto perché l'intonaco su cui è dipinta la Madonna in trono con Bambino dai modi colebertiani del registro superiore si sovrappone a quello del dipinto in questione e quindi costituisce un sicuro *terminus ante quem*.

¹²² Angelini vi riconosceva un debito dalla pittura senese e aveva definito "della Rosa Mistica" l'autore del dipinto per via di un'iscrizione aggiunta in un secondo momento ai lati del volto della Vergine, successivamente eliminata dai restauri (ANGELINI 1971, p. 33).

Il pannello del primo registro accoglie una Crocifissione con la Vergine e l'Evangelista, sproporzionatamente più piccoli dei due santi laterali, un santo vescovo – forse san Nicola di Mira – e san Francesco, per via di una incapacità dell'artista di gestire lo spazio chiuso dalla cornice a banda rossa e a motivi geometrici a spina di pesce alternativamente bianchi e colorati. Nel secondo registro vediamo una Madonna con Bambino sul trono a cubo, affiancata da un santo vescovo quasi totalmente sbiadito e un san Giovanni Evangelista che tiene un cartiglio su cui si leggono le prime parole del suo Vangelo in una gotica minuscola che ben si adatta alla datazione tarda proposta per questo pannello. Infine, sull'ultimo registro si vedono tre pannelli che accolgono un motivo vegetale con foglie di quercia spiralato a S, un san Pietro e un Cristo crocifisso in pessimo stato di conservazione.

Navata sinistra, parete sud, registro inferiore
Serie di pannelli votivi [figg. 2.153, 2.154]
Ultimo quarto del XIV secolo

Lungo la parete sud, sul registro inferiore, si dispiega una serie di pannelli votivi in gran parte lacunosi, realizzati nel giro di pochi anni secondo una progettazione confusa e arbitraria della parete, probabilmente frutto di una volontà di devozione personale di taluni fedeli: i livelli dei riquadri non corrispondono, hanno diverse misure e sono inseriti in modo eterogeneo negli spazi di volta in volta a disposizione; la qualità è altalenante e in alcuni casi si avvicina molto ai cicli agiografici nel registro superiore, tanto da far pensare a un'identità di mano, mentre in altri casi scende precipitosamente fino a risultati piuttosto sgraziati, non dissimili da certi episodi della chiesa di San Nicola a Belmonte Castello, della chiesa della Madonna della Neve di Pescosolido o ancora ai pannelli della parete destra del coro della collegiata di Santa Maria Assunta ad Amaseno [fig. 2.157]. In ordine da sinistra troviamo: un pannello che accoglie una santa irricognoscibile e una Vergine con Bambino, una santa coronata da riconoscersi probabilmente come santa Caterina vista la presenza delle sue storie nel registro superiore, una madonna con Bambino in gran parte distrutta per l'inserimento del tabernacolo marmoreo, tre santi – sant'Antonio abate, santa Maria Maddalena con il vasetto di unguenti, santa Caterina d'Alessandria con la ruota dentata – entro una finta loggia ad arcate ogivali sorrette da sottili colonnine, una coppia di sant'Antonio abate, un pannello con san Nicola di Mira, una Vergine in trono con Bambino in parte distrutta per il successivo inserimento di una catena

con capochiave, un san Pietro sigillato al di sotto di un pannello con san Michele Arcangelo che sconfigge il demonio, un santo vescovo che precede una scena di *Annunciazione*, un san Giovanni Evangelista, un san Nicola di Mira e, infine, tre pannelli su cui si conservano tracce di panneggio di altrettante figure ormai irriconoscibili, che si sovrappongono in parte ai frammenti di decorazione duecentesca con le losanghe quadrilobate di cui si è già detto; più in basso del capochiave si vede un pannello lacunoso che accoglie una santa anonima e un sant'Antonio abate [fig. 2.155].

Uno dei pannelli più interessanti è il volto di san Pietro che emerge al di sopra di un pannello tardo trecentesco con il san Michele Arcangelo. Il resto del pannello è rimasto coperto dall'inserimento del nuovo strato di intonaco che, sebbene in pessimo stato di conservazione, stilisticamente può essere messo a confronto con il vicino pannello con l'*Annunciazione* e santi [fig. 2.156]. Si vedano, a titolo d'esempio, il volto del san Michele e quello del san Giovanni a destra dell'Annunciata. L'autore di queste figure faceva parte della bottega a cui si devono le storie di santa Caterina e pertanto ne condivide la datazione. Il volto del san Pietro, invece, è cronologicamente precedente e trova puntuali somiglianze con la stessa figura sulla parete nord-est della cripta Madre nella chiesa di San Michele a Sermoneta.¹²³ Infine si noti come il pannello con i due santi che affiancano la scena dell'*Annunciazione* è stilisticamente molto vicina ai modi del pittore attivo per le soprastanti scene cateriniane.

Navata sinistra, parete nord e parete ovest

Specchiature marmoree, due santi e motivo vegetale [figg. 2.158, 2.159]

Seconda metà XIV secolo

Sulla parete di fondo della navatella sinistra e la vicina parete nord si dispiega un motivo decorativo aniconico che imita delle specchiature marmoree; si tratta di riquadri di colore rosso ad imitazione del porfido, celeste e ocre, inquadrati all'interno di una griglia bianca entro cui i pannelli appaiono fissati su un livello più interno come mostrano i profili più scuri degli sguanci. Questo genere di decorazione trova un confronto nei riquadri della controfacciata della chiesa di Sant'Egidio a Filacciano, datati da Serena Romano attorno alla metà del secolo XIV.¹²⁴ Il disegno a Filacciano è molto semplice e mancano quegli effetti di tridimensionalità che consentono di avanzare una datazione un po' più tarda per i pannelli di San Giovanni a Priverno. La datazione

¹²³ Già Serena Romano aveva riconosciuto una certa somiglianza tra il san Pietro di Sermoneta con quello della controfacciata della navata sinistra della chiesa di San Giovanni a Priverno (ROMANO 1992, p. 369). Mi sembra però che quest'ultimo sia piuttosto un grossolano imitatore e che il confronto con il volto della parete sud sia più stringente.

¹²⁴ ROMANO 1992, pp. 334-339.

sarebbe confermata dal sistema di cornice a finti archetti ogivali sorretti da peducci e decorati con un motivo a mosaico policromo molto simile a quello del ciclo di San Nicola sulla parete sud della medesima navata laterale. Nel registro più basso, a sinistra del arco che mette in comunicazione la navata sinistra con il presbiterio, c'è un pannello che ospita due figure di santi, un uomo a sinistra e una donna coronata a destra, di cui si vede ancora la tunica celestina, decorata con i motivi a losanghe intrecciate già visto in molti altri dipinti di questo edificio; si può ipotizzare che essi siano san Giovanni Battista e santa Caterina d'Alessandria. Il triangolo di risulta tra questo pannello malconcio e la curva dell'arco ospita un motivo fitomorfo verde su fondo bianco che indurrebbe a ritenere l'affresco successivo all'apertura dell'arco.

Navata destra, parete nord, presso l'altare
San Biagio (?), coppia di santi [fig. 2.160]
Fine XIV secolo (?) – Prima metà XIV secolo

Appena a destra della finta cortina muraria c'è un pannello che accoglie un santo vescovo barbuto che ha subito pesanti e vistose ridipinture e che in via ipotetica può essere riconosciuto come san Biagio. È possibile che la proposta di datazione sul finire del XIV secolo vada spostata di qualche decennio più avanti.

La coppia di santi dipinta su uno strato di intonaco inferiore rispetto al santo precedente è in pessimo stato di conservazione ed è interessata da numerose lacune: il personaggio a sinistra è irriconoscibile e quello di destra potrebbe essere un sant'Andrea. Sul volto di questo santo si riconoscono i segni sottili di contorno delle forme e il risultato piuttosto bidimensionale, linearistico e decisamente mediocre mi sembra che riveli una qualche eco dei pannelli con i santi della seconda fase decorativa della chiesa di San Benedetto a Priverno [fig. 2.95]. Si veda soprattutto la simile composizione a coppie di santi, le figure slanciate e le teste piccole rispetto ai corpi allungati.

Navata destra, parete nord, al centro
Madonna con Bambino tra sante e una donatrice; Annunciazione [fig. 2.161]
Seconda metà del XIV secolo

Il pannello è decurtato della cornice verticale sinistra, che si compone di una serie di bande colorate senza orpelli; sopra la traversa superiore si dispiega un fascione con specchiature rettangolari di finti marmi i cui lati corti sono resi concavi per inquadrare le *rotae* che li separano, simile a quello che sormonta uno dei pannelli trecenteschi della chiesa di San Benedetto a Priverno

[fig. 2.105]. Al centro campeggia una Vergine con il Bambino su un trono marmoreo scorciato ed è affiancata da due figure nimbate che presentano una donatrice inginocchiata sulla sinistra. Il dipinto è decisamente scadente e la resa dei tratti fisionomici è affidata totalmente alla linea nera. Persino i motivi a finto mosaico del trono sono mal compresi dall'artista e realizzati mediante un sistema a losanghe alquanto improvvisato. Certamente il dipinto ha subito pesanti danneggiamenti dovuti all'umidità.

Dello stesso autore è la scena dell'*Annunciazione* che si conserva appena più a destra della santa di XII secolo [fig. 2.118]. L'Arcangelo scende da sinistra e indica la Vergine rappresentata intenta a leggere un libro, seduta entro un'articolata struttura architettonica gotica con un *gable* gattonato chiuso da due alti pinnacoli. In alto e a destra si vede ancora la cornice rossa e bianca entro cui si sussegue l'ormai consueto motivo geometrico a spina di pesce.

Più in alto si intravede il resto di un dipinto più tardo, con finto marmo e una scena con un'alta torre, che andava a coprire sia l'*Annunciazione* sia la figura di santa più antica.

Navata destra, parete nord, presso il campanile
Madonna con Bambino con san Francesco [fig. 2.162]
Seconda metà del XIV secolo

Il pannello che accoglie una Vergine che allatta su un trono marmoreo e la figura di san Francesco è interessato da grosse lacune: sono così andati perduti il volto del san Francesco, riconoscibile dal saio e dalle stimmate alle mani e ai piedi, e la figura di un altro santo che sicuramente affiancava la Vergine sul lato destro.

Terzo pilastro a destra, parete est
San Leonardo [fig. 2.163]
Seconda metà del XIV secolo

Il santo diacono regge le catene con la mano destra e un libro con la sinistra ed è inserito in una cornice a bande colorate che in alto si piegano a formare dei triangoletti per inquadrare meglio il volto nimbato, quasi ad imitazione di un archetto, come altri casi visti sulla parete sud della navatella sinistra. Da un punto di vista stilistico il dipinto mi sembra non distante da certi pannelli sulla parete nord della navata destra o su quella opposta nella navata sud. L'affresco è lacunoso e in pessimo stato di conservazione, soprattutto in basso.

Navata destra, parete est, semipilaastro
Santa anonima, papa Urbano V [fig. 2.164]
Post 1370

Il pannello ospita due santi: a sinistra una santa vestita con una lunga tunica con ampio scollo e polsini dagli orli decorati a losanghe regge un libro ma non ha altri segni che ne permettano una sicura identificazione, a destra è la figura di papa Urbano V (1362-1370), rappresentato benedicente, con il triregno in testa e in mano i due ritratti di Pietro e Paolo.¹²⁵ Al contrario di quanto avviene a San Nicola a Bassiano, qui il papa è stato raffigurato correttamente senza il nimbo poiché non è un santo della Chiesa e fu beatificato soltanto nel 1870. Urbano V fu uno dei più strenui sostenitori del ritorno della sede papale da Avignone a Roma, dove erano sepolte le spoglie dei Principi degli Apostoli come ricordano le loro teste tenute in mano. A causa dei molti miracoli che avvenivano sulla sua tomba, nacque una forte spinta da parte di molti regnanti europei per una pronta canonizzazione, soprattutto da parte degli Angioini con i quali, si è visto, la chiesa di San Giovanni vanta non pochi legami. La presenza di questo personaggio nel dipinto permette di confermarne la datazione sicuramente successiva al 1370, ma comunque entro la fine del secolo.¹²⁶

La caratteristica vicinanza degli occhi dal taglio allungato, il sottile disegno a punta di pennello e un risultato piatto e mediocre, consente di avvicinare questo affresco ai pannelli del registro inferiore della parete sud nella navatella sinistra.

¹²⁵ Angelini si riferì a questa figura come di un santo sebbene sia privo di nimbo, inoltre era incerto se riconoscerlo come san Silvestro papa o come papa Urbano V (ANGELINI 1988, pp. 120-121). L'immagine di questo santo è ben attestata nella pittura tardo trecentesca della Marittima se si tiene conto della presenza di un pannello con Urbano V anche nella chiesa di Santa Maria Maggiore di Ninfa (L. Hadermann-Misguich, *La peinture monumentale des sanctuaires de Ninfa*, in *Ninfa: una città, un giardino*, Atti del Colloquio della Fondazione Camillo Caetani (Roma, Sermoneta, Ninfa, 7-9 ottobre 1988), a cura di L. Fiorani, Roma 1990, pp. 254-255).

¹²⁶ Sulla figura di papa Urbano V si veda M. Hayez, s.v. *Urbano V*, in *Enciclopedia dei papi, v. II: da Niccolò I a Sisto IV*, Roma 2014, pp. 542-550.

2.2.4. *La chiesa di Sant'Antonio abate*

2.2.4.1. *La storia e l'edificio*

La chiesa di Sant'Antonio abate è situata presso Porta Romana [fig. 2.166], nel cosiddetto borgo di Sant'Antonio, sorto all'esterno delle mura della città in direzione nord-ovest, ed è l'unico ambiente accessibile dell'intero complesso monumentale che nel Medioevo contava anche un ospedale e altre strutture addossate alla chiesa, oggi di proprietà privata. Essa è composta da un ambiente unico suddiviso in due campate da un arco ogivale che sorregge una copertura lignea a capanna; sulla parete sud si apre un ulteriore ambiente quadrangolare che funge da presbiterio, rialzato di quattro gradini e con una copertura a volta a crociera [fig. 2.167].

In questa sede si tenterà di definire meglio le diverse fasi edilizie della chiesa e di tutto il complesso, in buona parte già delineate convincentemente dall'Angelini, anche attraverso l'analisi dell'apparato decorativo.¹²⁷

In una prima fase edilizia [A], riferibile al XIII secolo, fu costruito un piccolo oratorio composto sostanzialmente dall'attuale campata di ingresso della chiesa, con asse ovest-est. L'ingresso dell'edificio si apriva sulla parete ovest e si può riconoscere nell'odierno ingresso laterale secondario della chiesa; il piccolo oratorio aveva due finestre alte e strette sul muro di facciata (ovest), altre due lanceolate sul muro nord e una sulla parete est, ma non possiamo sapere se ve ne fossero altre sul lato sud. Il timpano della primitiva facciata e il profilo dello spiovente originario sul muro nord si intravedono ancora oggi per via della diversa tecnica di realizzazione e allettamento dei conci.¹²⁸

Questo edificio subì un vasto rimaneggiamento contemporaneamente all'edificazione di altre strutture di pertinenza dei monaci addossate al muro est e dell'ospedale nelle immediate vicinanze (a nord) [B]. Il muro sud fu sfondato per permettere un ampliamento dell'edificio e la creazione di una seconda campata, illuminata da due grandi oculi, uno per lato, con cornici in conci modanate della medesima pietra. Mentre a ovest il muro fu costruito prolungando in linea retta la facciata, a est si preferì realizzare il muro della nuova campata in parallelo alla parete ovest, creando così un

¹²⁷ Sulle fasi edilizie della chiesa si vedano: E. Angelini, *S. Antonio abate di Priverno*, Priverno 1990, pp. 43-57 e ANGELINI 1998 B, v. 2, pp. 337-339.

¹²⁸ Questa osservazione è in ANGELINI 1990, p. 48.

angolo concavo con l'antica parete d'altare; tale anomalia è ben visibile nella pianta dell'edificio, in corrispondenza dell'attacco dell'arcone ogivale tra le due campate. A questa fase si deve far risalire anche la tamponatura di tutte le finestre a feritoia già descritte.¹²⁹ La parete nord fu sopraelevata, dotata di timpano con rosone e trasformata nella nuova facciata della chiesa spostando l'asse di 90°. L'ingresso originale fu mantenuto ma se ne aprì un altro nella parete settentrionale sul cui architrave, decorato con animali e tralci fitomorfici, si legge l'iscrizione ALLI ANNI M°CCC°XXXVI MESE GENARV che continua sul peduccio destro TOBALLO DE IANNI ME FECE, fissando quindi sia la data entro cui va riferita tutta la fase edilizia di rimaneggiamento della chiesa (entro il 1336) sia il nome dell'artista che realizzò il rilievo e, stando all'ipotesi del Valle, anche tutto l'edificio [figg. 2.168, 2.169, 2.170].¹³⁰

L'Angelini riteneva di poter inserire in questa fase edilizia appena delineata anche l'aggiunta del presbiterio [C], ma è possibile che la sua realizzazione sia avvenuta qualche decennio più tardi, verosimilmente tra la fine del XIV e l'inizio del XV secolo, contemporaneamente alla costruzione dei nuovi corpi di fabbrica del complesso ospedaliero e delle abitazioni dei monaci, tra i quali si ricorda il grande portico voltato che mette in comunicazione l'ospedale con la facciata della chiesa [D]; il rosone della facciata nord perse così la sua funzione e fu necessario aprire un nuovo oculo al di sopra dell'ingresso della parete ovest, simile a quelli della nuova campata, ma privo di modanatura.¹³¹

Il presbiterio presenta una copertura a crociera, diversa rispetto al tetto a capanna con doppio spiovente della navata, è più piccolo nelle proporzioni e con il piano di calpestio rialzato, e le pareti non sono decorate con dipinti riferibili al XIV secolo a differenza delle due campate dell'aula di culto che, invece, sono interessate da affreschi databili per la gran parte entro quel secolo. Ritengo, infatti, possa considerarsi una pratica inusuale che nel Trecento si preferisse decorare le sole pareti delle due campate di un edificio di culto e lasciare il presbiterio, il luogo più importante di una chiesa, completamente privo di pitture fino agli interventi quattrocenteschi. Piuttosto si può ipotizzare che la chiesa fosse affrescata dopo il 1336 – data della messa in opera dell'architrave dell'ingresso nord – e verosimilmente attorno al terzo quarto del Trecento; sul finire del secolo o più probabilmente all'inizio del successivo alle due campate fu aggiunto un ulteriore corpo di

¹²⁹ È evidente che tutte le finestre fossero tamponate prima della seconda metà del XIV secolo per via degli intonaci dipinti che si sovrappongono ad esse, al contrario di quanto sostenuto dall'Angelini che riteneva le due finestre lanceolate sulla parete nord tamponate più tardi, al momento della realizzazione del portico (ANGELINI 1990, p. 50).

¹³⁰ VALLE 1646, p. 271.

¹³¹ Come si vedrà ciò comportò la parziale distruzione dell'intonaco dipinto con la teoria di santi entro arcatelle.

fabbrica verso sud per il quale si procedette ad una nuova campagna di affrescatura. Quest'ipotesi è ulteriormente avvalorata dalla diversa fattura dei capitelli che sorreggono l'arco ogivale centrale, decorati *a crochet* formati da foglioline lanceolate, rispetto ai due dell'arco di accesso al presbiterio, animati da foglie larghe e ben aderenti al calice.¹³²

Sulle vicende storiche medievali legate alla chiesa sappiamo ben poco e, come per altri casi a Priverno, le notizie a nostra disposizione sono fornite dall'Angelini.¹³³ È certo che la vita dell'edificio sacro fosse in stretta connessione con l'ospedale ed entrambi fossero sotto la cura e tutela degli antoniani ospedalieri, come dimostra la presenza del tau in rilievo sui rispettivi portali d'ingresso, i quali si preoccupavano dell'assistenza dei malati e dei pellegrini che giungevano a Priverno, in un'area presso le mura, ma lontana dal centro cittadino. La chiesa doveva essere titolare di numerosi benefici – tra i quali è stato ipotizzato anche la stessa parrocchia di San Cristoforo – ma non possediamo alcun documento precedente all'inventario del 1430. Più tardi, su un atto notarile del 1565, è citato un affittuario negli ambienti annessi alla chiesa mentre non si fa menzione dei monaci antoniani, segno che il complesso aveva già perso le sue funzioni assistenziali. Nel decennio successivo la chiesa fu trasformata in un'abbazia commendataria e affidata a Federico Beltrami, nipote del vescovo di Terracina, che ebbe vita brevissima poiché per volontà di papa Paolo V (1605-1621) all'inizio del XVII secolo la chiesa e le sue pertinenze passarono nelle mani della famiglia Borghese, che procedeva di volta in volta a concederla ad affittuari fino alla vendita ai Di Stefano nel 1914. Pochi anni dopo, nel 1921, il complesso fu frazionato in diverse ali e ceduto a differenti proprietari, causando la perdita dell'unitarietà dell'immobile.

2.2.4.2. *Le pitture*

Prima del 1895 la chiesa subì un considerevole intervento di restauro da parte dell'allora proprietario, il principe Felice Borghese, al termine del quale le pareti furono decorate con la finta cortina muraria e i motivi geometrici che ancora oggi sono visibili al di sopra delle pitture medievali.¹³⁴ Esse soffrivano, e soffrono ancora, per i gravi problemi di umidità che interessano in

¹³² In particolare il capitello di sinistra dell'arco che separa la navata dal presbiterio è probabilmente opera di restauro moderna.

¹³³ In questa scheda se ne darà conto brevemente e si rimanda alle sue pubblicazioni per un approfondimento: ANGELINI 1990, pp. 17-30, 77-84; ANGELINI 1998 B, v. 2, p. 340.

¹³⁴ ANGELINI 1990, p. 83. I lavori erano datati grazie a un'iscrizione dipinta nel presbiterio, oggi coperta, ma segnalata dall'Angelini (ANGELINI 1998 B, v. 2, pp. 415-416). Si noti che questa iscrizione fu erroneamente interpretata da Serena Romano che la riferì all'intera campagna decorativa trecentesca (ROMANO 1992, p. 368). Si veda anche ANGELINI 1988, p. 150.

special modo le pareti a nord e a est poiché sono in parte interrato e in parte addossate ad altri corpi di fabbrica. Del resto nello stesso anno in cui i Di Stefano procedettero alla suddivisione in lotti e alla vendita della struttura, la soprintendenza si era preoccupata di stilare un progetto per procedere al restauro del tetto della chiesa che versava in pessimo stato di conservazione, tanto che non era più nelle condizioni di proteggere gli affreschi in caso di pioggia. La necessità di un intervento urgente non bastò a convincere il Comune, il vescovo della diocesi e i proprietari che sembravano restii a trovare un accordo e a sostenere parte della spesa per i lavori. Nel 1924, dopo due anni di solleciti e il peggioramento delle infiltrazioni dal tetto, i proprietari si convinsero a contribuire con mille lire alle spese per i lavori, grazie all'interessamento dell'arciprete Polidori che garantì per loro. Il restauro terminò entro il 14 giugno del 1925, allorquando al Ministero della Pubblica Istruzione giunse il rendiconto finale dei lavori eseguiti.¹³⁵

L'età più florida per la chiesa e l'ospedale di Sant'Antonio deve essere stato certamente il periodo tra il XIV secolo e l'inizio del successivo, quando l'edificio di culto fu interessato da una poderosa e sistematica campagna di affrescatura delle pareti, di qualità altalenante ma con alcuni esiti medio-alti per lo standard generale della diocesi, a seguito di un intenso ampliamento di tutte le strutture e per sopraggiunte nuove necessità assistenziali, culturali e di vita della stessa comunità monacale che vi abitava [figg. 2.171, 2.172]. Come si vedrà, per ragioni stilistiche, gli affreschi più interessanti furono realizzati probabilmente intorno al settimo o ottavo decennio del XIV secolo, certamente dopo la data del 1336 fissata dall'iscrizione dell'architrave in facciata.¹³⁶

Tale campagna decorativa può essere riferita ad un arco cronologico piuttosto contenuto, con caratteristiche compositive e stilistiche decisamente omogenee, sebbene si riscontrino differenze nell'esecuzione probabilmente da ascrivere all'attività di diversi artisti o diverse botteghe di artisti, ma comunque debitori del più aggiornato linguaggio napoletano di Roberto d'Oderisio.¹³⁷ Salvo rare eccezioni, riferibili soprattutto ai dipinti quattrocenteschi, tutti gli affreschi furono dipinti alla medesima altezza e inquadrati da un sistema di cornici a fascia rossa e bianca entro cui è inserito un

¹³⁵ Tutta la documentazione in merito è conservata in ACS, MPI, *Direzione Generale Antichità e Belle Arti, Monumenti, Divisione I*, 1908-1924, b. 1490 f. Piperno – Chiesa di S. Antonio 1922-1924. I proprietari privati erano Tommaso e Giuseppe Caradonna e Giuseppe Baratta. L'ispettore Iannicola descrisse i tre come «contadini troppo saccenti, testardi e spalleggiati dal grosso partito, e nulla vi è a sperare da loro».

¹³⁶ Anche l'Angelini aveva segnalato le linee guida per leggere la decorazione pittorica della chiesa (ANGELINI 1988, p. 150). Sulle pitture trecentesche di Sant'Antonio si veda anche ROMANO 1992, pp. 367-368.

¹³⁷ Si segnala l'opinione di Angelini che riscontra «forti ascendenze senesi» nei dipinti di Sant'Antonio (ANGELINI 1998 B, v. 2, p. 422). Come si vedrà meglio dai confronti più avanti, nella scheda dell'icona della cattedrale di Terracina, e nel capitolo 5, mi sembra più corretto riconoscerne un legame con la pittura napoletana, che portava con sé tracce di cultura giottesca.

motivo geometrico a spina di pesce che si dispiega lungo tutte le pareti, simile ad altri esempi visti nella chiesa di San Giovanni Evangelista di Priverno.

In questa fase furono realizzati: le storie di santa Caterina d'Alessandria sull'ingresso della parete ovest, il ciclo di santa Margherita e una scena tratta dalla vita di sant'Antonio in controfacciata, teorie di santi entro archi che si dispiegano su tutte le pareti della navata. È probabile che la decorazione fosse stata commissionata direttamente dai monaci antoniani che chiesero ai pittori di realizzare i pannelli con le storie dei santi legati al mondo ospedaliero e cari ai malati ospitati nella struttura. Per quanto concerne le teorie di santi entro archi, si può ipotizzare che se da un lato vi fosse un rigido controllo dei monaci per evitare il proliferarsi incontrollato di pannelli di dimensioni diverse e sovrapposti in modo irregolare, dall'altro la pedante ripetizione dei medesimi soggetti, quasi sempre le figure di sant'Antonio, fosse frutto di una volontà personalistica di taluni fedeli e di devoti locali o dei pellegrini che chiedevano di vedere espressa la propria devozione verso l'uno o l'altro santo sulla spinta di un voto o più probabilmente a seguito di una miracolosa guarigione avvenuta nell'ospedale; perciò con le loro offerte contribuirono a finanziare la campagna decorativa dell'intero edificio.

A questa campagna più omogenea si aggiunsero ulteriori pannelli realizzati nello stesso secolo, frutto di una committenza irregolare nei tempi e nella scelta dei pittori. Infine, nel XV secolo, la volta a crociera del nuovo presbiterio fu affrescata con lo splendido e ben noto ciclo dei *Sette Sacramenti* della prima metà del Quattrocento per mano di un pittore colebertiano a cui si aggiungono le poche tracce sulla parete dietro l'altare e alcuni pannelli di santi che si sovrapposero o si affiancarono alla decorazione trecentesca delle campate [fig. 2.173].¹³⁸

Seconda campata, parete ovest

Ciclo di santa Caterina d'Alessandria [fig. 2.174]

Settimo o ottavo decennio del XIV secolo

Il ciclo si componeva verosimilmente di sole due scene, data la presenza, più a destra e a sinistra, di teorie di santi entro archetti che dovrebbero ascrivere alla medesima campagna decorativa. Della prima scena non si vedono che piccoli lacerti, forse riferibili ad architetture, mentre la seconda, conservata in parte al di sopra della moderna bussola che interrompe l'intonaco dipinto, presenta la famosa scena di tentato martirio con la ruota dentata a cui la giovane donna

¹³⁸ Su questi affreschi si veda CAVALLARO 2013, pp. 169, 177-180, con relativa bibliografia.

sopravvisse grazie all'intervento salvifico di un angelo. Della scena vediamo un edificio con un arco a piano terra, finestre rettangolari al primo piano e mensoline marcapiano scorciate che esprimono lontani echi cavalliniani; più a destra la santa nimbata rivolge lo sguardo in alto, verso l'angelo che, planando dal cielo, ha appena distrutto il malefico ingranaggio con la sua spada; due soldati assistono alla scena impauriti per ciò che sta accadendo, mentre un terzo si scherma dietro un grande scudo. Lo stato lacunoso e le pessime condizioni dell'affresco non permettono di analizzare il dipinto nella sua interezza, ma appare evidente che esso sia stilisticamente vicino agli altri due cicli agiografici della chiesa ed esprima in pieno quel linguaggio napoletano di matrice oderisiana così ben attestato nella diocesi e nei territori più a sud verso la seconda metà del secolo XIV.¹³⁹ In particolare si vedano l'inconfondibile taglio degli occhi a mandorla, il disegno preciso degli elmi, la linea di contorno netta capace di costruire le forme e di suggerirne movimenti ed espressioni vivaci e mai banali, la creatività compositiva che qui propone una faccetta perplessa di un soldato emergente appena dalla spalla del suo compagno intimorito per la distruzione della macchina.

Probabilmente la scena successiva, di cui si intravede solo la figura della santa inginocchiata, rappresentava il momento in cui la giovane fu decapitata e dal suo collo reciso fuoriuscì latte e non sangue. Il culto di santa Caterina era particolarmente diffuso tra i malati poiché secondo la tradizione dalla sua tomba sul Monte Sinai sgorgava un latte taumaturgico, in ricordo perenne del miracolo avvenuto al momento del martirio.¹⁴⁰

Seconda campata, parete nord (controfacciata)
Scena agiografica di sant'Antonio abate [fig. 2.175]
Settimo o ottavo decennio del XIV secolo

In questo caso il ciclo agiografico si riduce a una sola scena, collocata esattamente al di sopra dell'ingresso nord della chiesa, stretta a destra dal ciclo di santa Margherita e a sinistra dalla teoria di santi entro archi. La caduta di gran parte dell'intonaco dipinto non consente di riconoscere quale momento della vita del santo sia rappresentato. Si vede ancora il volto e il busto di sant'Antonio girato verso destra, con nimbo radiale e una mano rivolta ad indicare qualcosa o qualcuno [fig. 2.176]; alle sue spalle emergono appena due volti di compagni monaci intenti a parlarsi, confrontarsi, probabilmente a commentare l'evento in atto. Egli è già vestito da monaco ed è accompagnato da

¹³⁹ La proposta di datazione, infatti, si basa sulla documentata presenza di Roberto d'Oderisio a Itri nel 1368, come si dirà più avanti, nella scheda relativa all'icona di Terracina.

¹⁴⁰ Sulla storia della santa si veda BALBONI - BRONZINI - BRANDI 1963, coll. 954-978.

suoi seguaci, pertanto si potrebbe ipotizzare che la scena rappresentasse una delle tentazioni del demonio. Se da un punto di vista iconografico è impossibile procedere oltre nell'analisi, per quanto afferisce allo stile è evidente che esso sia uno dei brani pittorici di maggior qualità dell'intera chiesa.

Sant'Antonio abate è il più venerato tra i santi ausiliatori nel Medioevo, come dimostra la capillare diffusione della sua immagine in qualità di *ex voto*, non solo in questa chiesa. La sua tomba nell'omonima chiesa di Vienne, a sud di Lione, era meta di numerose schiere di pellegrini e di malati che speravano di guarire per effetto dell'intercessione del santo; la necessità di costruire un ospedale che potesse accoglierli e assisterli rese necessaria l'istituzione dell'Ordine ospedaliero degli Antoniani che elessero la croce a T come loro simbolo di riconoscimento. Il santo, in particolare, era invocato contro quelle malattie per le quali non c'era cura o la cui origine era sconosciuta e pertanto attribuita all'intervento del maligno, come l'*herpes zoster* (detto per l'appunto "fuoco di sant'Antonio"), la peste o lo scorbuto; inoltre egli è perennemente in lotta con il demonio e le sue tentazioni e affronta ogni giorno le sfide che la sua malattia gli impone.¹⁴¹

Seconda campata, parete nord (controfacciata)

Ciclo di santa Margherita [fig. 2.177]

Settimo o ottavo decennio del XIV secolo

A destra della porta di ingresso si dispiega un ciclo agiografico composto da sei scene entro cornici rosse e sottili linee bianche, disposte equamente su due registri, con la canonica lettura da sinistra a destra e dall'alto in basso. I pannelli raccontano le vicende di Margherita d'Antiochia, conosciuta in oriente con il nome di Marina, figlia di un sacerdote pagano e orfana di madre, affidata a una nutrice e cresciuta nella fede cristiana; ella fu martire ai tempi delle persecuzioni di Massimiano e Diocleziano.

Nella prima scena la santa ha una verga nelle mani ed è intenta a badare alle greggi della nutrice insieme ad una compagna, mentre sulla sinistra si avvicinano a cavallo il governatore pagano Olibrio e due soldati che confabulano. Olibrio si innamora perdutamente della rara bellezza di Marina e nella seconda scena vediamo Olibrio, seduto su uno scranno sulla destra, rivolgersi alla giovane nel tentativo di obbligarla a cedere alle sue lusinghe, secondo la tipica composizione del momento del giudizio o della condanna nei cicli martiriali. In questa scena vediamo la santa, condotta da un soldato, rifiutare la proposta e dichiararsi cristiana [fig. 2.178]. Della terza scena

¹⁴¹ F. Caraffa, A. Rigoli, M. Cirmeni Bosi, s.v. *Antonio, Abate, santo*, in *Bibliotheca Sanctorum*, v. II, Roma 1962, coll. 106-136.

rimane il nimbo radiale della santa sulla destra e il tetto rosso a spiovente di un edificio al centro del riquadro: potrebbe trattarsi di uno dei momenti di tortura (ad esempio la *Flagellazione*) oppure il momento in cui Margherita riceve del cibo da una pia donna o ancora il drago che ingoia la giovane santa. Nella prima scena del secondo registro la santa è intenta a colpire qualcosa che trattiene con la mano sinistra, mentre a sinistra si vede un edificio a capanna chiuso da una cancellata che imprigiona altri santi nimbati: si tratta verosimilmente dell'*Uccisione del demonio* che l'ha divorata alla quale assistono i compagni di cella che ella ha convertito durante la prigionia [fig. 2.179]. Nella scena seguente vediamo la santa subire la tortura dell'immersione nella vasca con l'acqua gelida, trattenuta con un bastone da un soldato di cui si intravedono ormai solo le braccia e il volto; una lacuna molto estesa lascia visibile solo parte del nimbo e della testa della santa, e le sue mani unite in preghiera verso l'Empireo da cui pare scendere un angelo. L'ultima scena è perduta e verosimilmente ospitava la *Decapitazione*.

Da un punto di vista iconografico, il confronto più vicino al ciclo privernate, sia per cronologia sia per collocazione geografica, è il ciclo della navata destra della chiesa di San Nicola a San Vittore del Lazio [fig. 2.180].¹⁴² Sebbene vi sia uno stretto legame tematico, il ciclo di San Vittore si differenzia da quello privernate per il numero di scene proposte, otto invece di sei, di cui solo tre sono presenti in entrambi i cicli – l'*Incontro con Olibrio a cavallo*, l'*Interrogatorio di santa Margherita* e l'*Uccisione del demonio* – mentre la scena dell'*Immersione nella vasca di acqua gelida* conservata a Sant'Antonio Abate è assente nel racconto di San Nicola. Al contrario non è possibile avanzare ulteriori ipotesi per le due scene lacunose di Sant'Antonio Abate, le cui proposte di identificazione succitate si basano proprio sul confronto con le altre scene del ciclo di San Vittore. Il ciclo di San Vittore può essere stato uno dei modelli iconografici degli affreschi in esame; si veda ad esempio come sia così simile il gesto irruento della santa nei confronti del demonio, tanto da poter ipotizzare una conoscenza diretta dei precedenti dipinti di San Vittore da parte dell'artista attivo a Sant'Antonio, financo a una voluta citazione puntuale, o al più all'esistenza di un comune modello iconografico che circolava nel basso Lazio già all'inizio del Trecento.

La presenza delle storie di Margherita in una chiesa connessa ad un ospedale permette di avanzare l'ipotesi che in questo luogo, oltre alla cura degli infermi e dei pellegrini, fosse uso anche partorire: secondo la tradizione, ella fu divorata da un drago durante la sua prigionia e riuscì ad uscire dalle viscere del demoniaco animale solo compiendo il segno della croce, in una

¹⁴² Su questo ciclo si vedano ROMANO 1992, p. 142 e la scheda di Marina Gargiulo in OROFINO 2000, pp. 195-198.

chiara allusione all'episodio veterotestamentario di Giona inghiottito dal pistrice, prefigurazione della morte e Resurrezione di Cristo; in una tradizione successiva, che risulta recepita ad esempio nelle scene di San Vittore, l'episodio assunse tinte più truci poiché ella dovette salvarsi usando una croce per dilaniare il ventre del drago. Da questo episodio leggendario nacque la convinzione che ella fosse protettrice delle partorienti. Inoltre il suo nome allude al fiore che nel Medioevo era usato per curare le emorragie.¹⁴³

Il ciclo di San Vittore è stato datato tra il secondo e il terzo decennio del XIV secolo ed è latore di un linguaggio cavalliniano in una versione semplificata rispetto ai modi delle prime opere napoletane dell'artista romano, dove le asciutte architetture a scatola si configurano come disadornate scenografie per figure piuttosto ingenui, di marca localistica; le scene privernati, invece, si caratterizzano per un gusto più minuto, attento ai dettagli dei gesti e degli sguardi, con figure più espressive e dalle fisionomie più curate, con una predilezione per i volti di tre quarti alternati a intense figure di profilo. È evidente la matrice culturale tutta campana, e nello specifico oderisiana, del linguaggio della bottega a cui si devono probabilmente tutti i cicli agiografici della chiesa.

L'animato naturalismo di matrice giottesca del maestro napoletano si traduce qui in un fare più minuto, forse più semplice e meno raffinato, ma pur sempre interessante per un contesto provinciale se si notano alcuni elementi piuttosto singolari, come ad esempio il mutuo dialogo tra i due soldati accolti di Olibrio nella prima scena che stanno bisbigliando tra di loro come dimostra il gesto della mano sul collo a dimostrazione della loro sordida complicità con i piani del governatore [fig. 2.181]. I cavalli della medesima scena, così come gli elmi dei soldati visibili anche nella scena superstite del ciclo cateriniano, devono essere stati un esercizio di stile per i pittori attivi sui ponteggi e richiamano i modelli più articolati di Roberto d'Oderisio; egli ne realizzò molti e in differenti posizioni, segno di uno studio dal vivo che rivela le doti straordinarie di questo pittore, come si noterà nella crocifissione nel Chiostro del Paradiso del duomo di Amalfi [fig. 2.182] o nella tavola con il medesimo soggetto conservata al Louvre [fig. 2.183]. Si può ritenere che i dipinti di Sant'Antonio siano una versione più popolare e provinciale di opere napoletane, tradotte da artisti forse meno capaci ma comunque formati nell'alveo del linguaggio oderisiano.¹⁴⁴

¹⁴³ Per la storia di santa Margherita si veda J. M. Sauget, M. C. Celletti, s.v. *Marina (Margherita), santa, martire di Antiochia di Pisidia*, in *Bibliotheca Sanctorum*, v. VIII, Roma 1967, coll. 1150-1165 e relativa bibliografia.

¹⁴⁴ L'argomento è molto vasto e gli studi sono numerosi, per semplicità in questo frangente si citerà la sola bibliografia essenziale e si rimanda alla relativa bibliografia per un approfondimento: BOLOGNA 1969, pp. 258-274, 293-303, 330-331; LEONE DE CASTRIS 1986, pp. 374-407; P. Vitolo, *La chiesa della Regina. L'Incoronata a Napoli, Giovanna I d'Angiò e Roberto di Oderisio*, Roma 2008, pp. 81-95; P. Leone de Castris, *Roberto d'Oderisio e Giovanna I: problemi di cronologia*, in *Santa Brigida, Napoli, l'Italia*, Atti del Convegno di studi italo-svedese (Santa Maria Capua

Fino agli inizi degli anni '90 del secolo scorso era parzialmente scialbato e in parte sigillato dall'affresco quattrocentesco con il san Cristoforo che fu staccato e fissato alla parete est della stessa campata con grappe di metallo a L [fig. 2.184].¹⁴⁵

Seconda campata, parete nord (controfacciata)

Santa Margherita e sant'Antonio abate (?) [figg. 2.177, 2.185]

Settimo o ottavo decennio del XIV secolo

A destra del ciclo di santa Margherita una coppia di santi stanti entro arcate riempie lo spazio fino all'attacco della parete est. Gli archi sono strutture trilobate elegantissime, sorrette da esili colonnine con capitelli animati da motivi fitomorfici, ma in pessimo stato di conservazione. A destra si intravede una figura maschile che regge un cartiglio, veste un mantello marrone e ha una lunga barba, forse il primo di una lunghissima serie di sant'Antonio abate, mentre a sinistra si riconosce santa Margherita, che tiene in mano la croce con la quale ha sconfitto il drago; ella veste una ricca tunica rossa, come nelle vicine scene agiografiche, con un mantello giallo che le ricade corposo lungo i fianchi, segnando profonde pieghe a gola. Le vesti sono bordate di un pregiato ricamo e disegnano sinuose onde che unitamente alla volumetrica e monumentale proporzione della figura mostrano più da vicino l'aderenza ai modi giotteschi dei pittori attivi in questo edificio, mediati dalla lezione di Maso di Banco e giunti a Priverno attraverso le botteghe formate nel linguaggio di Pietro d'Oderisio. A questa componente così netta e ben riconoscibile, si aggiungono dettagli di un'eleganza dal disegno forzato come si evince dalla curvatura del braccio destro, forse un po' incerto nel risultato. Il volto della santa coronata è di un incarnato morbidissimo e d'un pallore alabastrino ed è dominato dall'inconfondibile taglio degli occhi a mandorla accentuato dal sottilissimo arco sopraccigliare, il cui disegno trova palmari somiglianze con i volti dell'icona del duomo di Terracina [figg. 2.300, 2.301]. La rota del nimbo radiale che sottolinea l'ovato del viso è ulteriormente incorniciata dall'arco con apertura a lobo. Il pannello è riferibile alla stessa bottega attiva per i cicli agiografici.

Vetere, 10-11 maggio 2006), a cura di O. Ferm, A. Perriccioli Saggese, M. Rotili, Napoli 2009, pp. 35-60. Sul tema della diffusione del linguaggio di Roberto d'Oderisio nella diocesi si veda il capitolo 5.

¹⁴⁵ Ancora l'Angelini e la Romano si trovarono ad analizzare la parete prima dei restauri che portarono alla luce l'intero ciclo agiografico (ANGELINI 1988, pp. 157-158; ROMANO 1992, p. 367). Per quanto concerne il san Cristoforo che va ad obliterare le scene narrative si veda FH, *Lazio 179, Priverno, Sant'Antonio*, Foto Hutzl 1967, n° 132980.

Seconda campata, parete est

Santa Caterina d'Alessandria (?), Cristo (?), Crocifissione [figg. 2.186, 2.187]

Settimo o ottavo decennio del XIV secolo

Il pannello accoglie tre santi entro archi sulla sinistra e una Crocifissione tra la Vergine e san Giovanni Evangelista. Il secondo santo da sinistra è perduto, mentre del terzo si può affermare si tratti di una figura maschile, seduta e con il libro aperto retto dalla mano sinistra; anche la scena della Crocifissione è in pessimo stato. L'unica figura ben conservata, almeno per quanto riguarda il busto e il volto, è la prima santa a sinistra, forse una santa Caterina stando alla corona sulla testa e all'oggetto che tiene in mano, probabilmente la ruota dentata. Ella è velata, veste una lunga tunica rosa stretta in vita da una cinta ed è ammantata con un tessuto celeste decorato a losanghe perlineate, tradizionale nel disegno della trama ma efficace nel risultato. I tre santi di questo pannello sono inquadrati da archi trilobati simili al pannello precedente, sebbene il disegno appaia più curato e decisamente più ricco di dettagli, come le foglie d'acanto dei capitelli o i medaglioni figurati animati da foglie; si noti in particolare come si sia scelto di usare il pennacchio tra un arco e il successivo per accogliere una scena agiografica a monocromo, sulle tonalità del rosa, con il san Giorgio a cavallo che sconfigge il drago. Questo pannello e il successivo lungo la parete sono gli unici della chiesa ad essere circondati da una sottile banda decorata a ovoli semplici che si alternano a ovoli oblunghi¹⁴⁶, oltre che dal motivo geometrico a spina di pesce. Il volto di santa Caterina è di una qualità altissima e si confronta con il precedente volto di santa Margherita [fig. 2.185]; entrambe furono opera del pittore più talentuoso attivo in questa chiesa.

Seconda campata, parete est

Madonna in trono con il Bambino tra una santa e san Pietro [fig. 2.188]

Settimo o ottavo decennio del XIV secolo

Il pannello è in pessimo stato di conservazione e la superficie pittorica è in buona parte perduta. Si riconosce ancora la Vergine al centro, seduta su un grande trono scorciato e decorato con un motivo geometrico ad intarsi marmorei di tipo cosmatesco, avvolta da uno splendido manto candido animato da rote segnate a spicchi; all'altezza del suo ventre, si vede appena la mano destra che reggeva la spalla del figlioletto di cui restano solo i segni dell'incisione del nimbo radiale e la veste chiara. La santa a sinistra è praticamente irriconoscibile e di lei si può dire solo che indossa un

¹⁴⁶ Questo stesso motivo decorativo si trova nel pannello con il san Pietro della controfacciata della chiesa di San Nicola a Bassiano.

grande mantello verde panneggiato similmente a quanto si è visto nei pannelli precedenti; inoltre la figura è stata disegnata in proporzioni più piccole delle altre poiché più in basso il pannello dovette lasciare il posto a una nicchietta rettangolare nella parete, probabilmente usata come sacrario sin dalla prima fase edilizia della chiesa, quando questa parete fungeva da parete d'altare. Il san Pietro si riconosce per le chiavi che tiene nella mano destra, sebbene la fisionomia del volto non sembri corrispondere a quella consueta del Principe degli Apostoli e rechi segni di ridipinture. Il pannello deve essere stato eseguito dalla medesima bottega dei precedenti ed è frutto di una campagna di affresatura ben studiata come dimostra la precisa chiusura, con la cornice destra coincidente con l'attacco del piedritto dell'arcone centrale della chiesa.

Prima campata, parete est
Santa Margherita [fig. 2.189]
Settimo o ottavo decennio del XIV secolo

In un pannello lacunoso inquadrato da una cornice a bande senza orpelli, si intravede ancora una figura femminile vestita con una tunica e un mantello decorati con margherite, il medesimo fiore che la santa reca nelle sue mani giunte. Sembrerebbe riferibile alla medesima bottega dei pannelli precedenti. Il pannello probabilmente accoglieva anche un altro santo sulla sinistra ed è stato dipinto più in alto rispetto ai pannelli precedenti e al successivo poiché, in questo punto della parete si apriva una porta di accesso, oggi tamponata, e probabilmente usata nel Trecento dai monaci come passaggio diretto dalle strutture abitative in chiesa.

Prima campata, parete est
Teorie di santi [fig. 2.190]
Ultimo quarto del XIV secolo

Sul registro superiore sono disposti sei santi che affiancano una Vergine in trono con il Bambino, tre per parte: a sinistra due figure di sant'Antonio abate sono separate da una santa Margherita, mentre a destra la figura di sant'Antonio abate è ripetuta tre volte, con poche variazioni nell'iconografia, limitate a piccole differenze nella posizione delle mani e nella tonalità del colore delle vesti. Le figure sono inserite entro arcature di colore verde, simile a quelle già viste nei pannelli precedenti, ma decisamente più semplici nel disegno, con colonnine e capitelli più esili; inoltre esse sono ogivali e non hanno la scansione trilobata. La Vergine con il Bambino è seduta su un trono a cassa marmorea senza schienale, sostituito da un drappo rosso sorretto da due angeli. Sebbene le

condizioni del dipinto siano tutt'altro che buone, si riconoscono i medesimo stilemi già visti per i primi santi della serie, con panneggi corposi e larghi; simili sono anche le mani – si veda ad esempio quella che regge il crocifisso della santa Margherita che copia pedissequamente la sua omologa del pannello sulla parete nord – e i gesti, il taglio degli occhi e l'incarnato, ma il risultato finale, in questo caso, sembra piuttosto piatto e bidimensionale, tendente a un manieristico allungamento delle forme. Si noterà anche una certa sproporzione nel rapporto tra le teste piccole e i corpi slanciati. Ciò è dovuto al cambio di bottega che lavorò probabilmente in contemporanea con la precedente o proseguì il lavoro nel cantiere pochi anni dopo e, sebbene fosse portatrice delle medesime istanze stilistiche, non raggiunse lo stesso risultato.

Il registro inferiore, invece, è stato realizzato qualche anno dopo il precedente, poiché l'intonaco si sovrappone alla cornice inferiore del pannello appena descritto. Si tratta di una teoria di santi inseriti entro pannelli rettangolari, separati da cornici formate da bande rosse e elementi geometrici a spina di pesce; le figure sono più piccole nelle proporzioni e nonostante non siano molto diversi nello stile è chiaro che essi sono frutto di una campagna di decorazione successiva a quella più omogenea dei santi nelle arcate e dei cicli agiografici. Questo affresco fu realizzato ancora entro il XIV secolo da artisti che riproponevano stancamente gli stessi stilemi in modo seriale e con risultati piuttosto mediocri, ma evidentemente rispondendo ad una rinnovata esigenza votiva personalistica che, in questa chiesa, non accennò ad esaurirsi facilmente. Si tratta di dieci figure di santi – per la maggior parte sant'Antonio abate, altri invece sono acefali o irriconoscibili – e al centro una Madonna in trono che gioca con entrambe le mani con i piedi del figlioletto, secondo un'iconografia che abbiamo già incontrato a San Nicola a Bassiano.

Prima campata, arco tra la campata e il presbiterio, piedritto est

Palinsesto [fig. 2.191]

Seconda metà del XIV – XVI secolo

In basso è presente un palinsesto pittorico riferibile ad almeno tre fasi decorative in condizioni pessime. Si intravedono aree di intonaco picchettate per permettere la perfetta aderenza degli strati successivi. Non è possibile analizzare le erratiche tracce di cornici e panneggio che probabilmente potrebbero riferirsi al Trecento. Più in alto, una scena in cui si vede un personaggio scambiare degli oggetti con un altro quasi del tutto irriconoscibile permetterebbe di confermare quanto precedentemente ipotizzato: il dipinto sembra riferibile alla fine del Trecento o al più all'inizio

del XV secolo e parrebbe essere stato in parte distrutto dall'apertura dell'arco ogivale che separa il presbiterio dalla campata.

Prima campata, arco tra la campata e il presbiterio, piedritto ovest

Palinsesto [fig. 2.192]

Seconda metà del XIV – XV secolo

Al di sotto di una serie di pannelli riferibili ad epoche diverse tra loro ma sicuramente lungo il XV secolo, dipinti in maniera disorganica sulla superficie muraria con stili, proporzioni e risultati altalenanti nella qualità, si intravede una Madonna seduta su un trono scorciato; probabilmente in origine doveva esserci anche il Bambino dove oggi si vede una grossa lacuna dell'intonaco. Sembrerebbe ancora trecentesca.

Prima campata, parete ovest

Teorie di santi [fig. 2.193]

Ultimo quarto del XIV secolo

En pendant alla parete est, anche su questa parete si alternarono due fasi di affrescatura, i cui pannelli sono comunque databili entro il secolo XIV. La qualità in generale sembra decisamente inferiore e lo stato di conservazione è pessimo. È evidente che questa parete ha subito maggiormente i danni dall'umidità e dall'infiltrazione, denunciati all'inizio del secolo scorso. Sul registro superiore, da sinistra si intravedono appena un santo lacunoso accanto a un san Giovanni Battista, sant'Antonio abate e santa Caterina, dopo una grande lacuna si vede una Madonna orante, di nuovo santa Caterina e due figure di sant'Antonio abate. Questi santi sono stati realizzati da artisti mediocri, che non replicarono il motivo ad archetti, preferendo una più semplice cornice a bande colorate. Sul registro inferiore altre figure di sant'Antonio abate e una santa Caterina con la ruota dentata che affiancano una Madonna con Bambino. Al centro della parete si scorge una figura di defunto raffigurata su un catafalco. Della stessa fase è anche il sant'Antonio abate sulla parete sud del vicino piedritto dell'arco tra le due campate [fig. 2.194].

Seconda campata, parete ovest
Santo vescovo, sant'Antonio abate [fig. 2.195]
Settimo o ottavo decennio del XIV secolo

Il pannello con il santo vescovo e il sant'Antonio abate entro archetti trilobati che fu dipinto a sinistra del ciclo cateriniano sopra la porta di ingresso ovest rientra nel novero delle opere realizzate dalla prima bottega di cui si è detto. La ritmica scansione ad archi con colonnine a capitelli fogliati, la ricca *texture* delle vesti e l'attenzione ai dettagli delle decorazioni perlineate sugli orli, così come i caratteri fisionomici del vescovo confermano l'attribuzione. Il dipinto fu in parte distrutto a causa dell'inserimento del pulpito trecentesco che probabilmente in origine aveva un'altra collocazione in chiesa; inoltre l'apertura di un passaggio nel piedritto dell'arco per accedere alla piattaforma comportò anche la distruzione di un altro dipinto con un santo entro arco trilobato appartenente alla stessa campagna decorativa analizzata in questa scheda.¹⁴⁷

Seconda campata, parete ovest e piedritto destro
Santo Apostolo, sant'Antonio abate [figg. 2.196, 2.197]
Seconda metà XIV secolo – Fine del XIV secolo

Al di sotto del pulpito sono conservati due pannelli, uno sulla parete del piedritto dell'arco che separa le campate, l'altro sulla parete ovest della campata d'ingresso. Quello sul piedritto sembra aver subito un danneggiamento a causa dell'inserimento del pulpito: il santo è vestito in tunica e pallio appare quasi acefalo, l'intonaco presenta una grossa lacuna sulla destra ed ha subito delle ridipinture. L'altro pannello, invece, accoglie un sant'Antonio abate, parimenti lacunoso e in pessimo stato di conservazione; probabilmente esso fu realizzato dopo l'inserimento del pulpito e insieme al vicino pannello con i santi e i donatori di cui si dirà più avanti, poiché la loro cornice superiore segue la superficie inferiore della piattaforma in pietra. Il più vicino confronto mi pare

¹⁴⁷ La datazione del pulpito può essere definita per via del tralcio a racemi scolpito sull'architrave alla base del parapetto che trova palmari confronti con l'architrave dell'ingresso nord, firmato e datato al 1336, e con l'architrave dell'ingresso in facciata della chiesa di Santa Maria Annunziata a Terracina; al contrario di quanto qui sostenuto, Angelini ritenne che il pulpito fosse stato realizzato e murato in questo punto della chiesa sin da subito e verosimilmente vicino all'anno 1336, come dimostrerebbero i confronti stilistici appena citati e la dimensione del piedritto dell'arco, più largo su questo lato per accogliere la cassa in pietra calcarea (ANGELINI 1990, p. 56, 63-64). Angelini sembra non tenere conto, però, della presenza delle pitture che risultano evidentemente distrutte per far posto al pulpito e all'archetto di accesso, creato mediante un'anomala e pasticciata apertura nel piedritto, impossibile da riferire alla fase edilizia degli anni '30 del XIV secolo. Ciò implicherebbe un ingiustificato spostamento indietro di alcuni decenni delle pitture con i santi entro archi. Riterrei probabile che questo spostamento sia avvenuto in occasione della fase edilizia che portò alla costruzione del presbiterio e probabilmente alla ridefinizione del posizionamento dell'arredo liturgico fisso.

individuabile del pannello con il san Leonardo del presbiterio nella chiesa dei Santi Cristoforo e Vito della stessa città, per il comune taglio degli occhi con un accentuato arco della palpebra.

Seconda campata, parete ovest

Palinsesto [fig. 2.198]

Settimo o ottavo decennio del XIV secolo

Appena sotto la prima scena delle storie cateriniane emergono due figure in pessimo stato di conservazione; esse sono alternate a colonne tortili culminanti con un capitello che sorregge illusionisticamente la banda superiore delle cornici. Si riconosce un santo tonsurato a sinistra, forse un san Francesco d'Assisi, e un sant'Antonio abate a destra, stranamente abbigliato con un pregiatissimo mantello blu [fig. 2.199]. Il dipinto sembrerebbe riferibile alla stessa matrice culturale dei santi nella scheda successiva. È possibile che la serie dei santi in oggetto proseguisse sulla sinistra prima dell'inserimento del pulpito, ma date le condizioni della parete e l'estrema lacunosità non è possibile affermarlo con certezza. Esso fu abraso per accogliere un nuovo strato di intonaco di cui ancora si vedono tracce della cornice rossa superiore e pochi lacerti dei volti e delle sagome di almeno due santi accompagnati, poco più a sinistra, da alcuni piccoli donatori inginocchiati.¹⁴⁸

Seconda campata, parete ovest

Santo vescovo, santo [fig. 2.200]

Settimo o ottavo decennio del XIV secolo

In basso a destra sulla parete ovest, si vedono lacerti di un affresco che si sovrappone in parte alla tamponatura della finestra nell'antica facciata ed è pertanto ascrivibile alla medesima campagna di affresatura oggetto di analisi. Entro una serie di arcatelle trilobate si vedono ancora due volti di santi: a destra un giovane volto con i capelli corti e mossi, forse un san Giovanni Evangelista, a sinistra un santo vescovo benedicente, con la tiara in testa da cui scendono le due infule, il nimbo radiale con bordo perlinato, e una pianeta rossa su cui emerge il pallio bianco a Y. Sebbene l'affresco sia molto lacunoso, il volto del santo vescovo [fig. 2.201] appare riferibile a una differente matrice culturale, forse ancora legata a certi esiti cavalliniani appresi attraverso la lezione di Lello *de Urbe* [figg. 2.202, 2.203] che ancora animano queste figure malgrado le dolcezze più compassate del

¹⁴⁸ Questo affresco è coevo a quello del Sant'Antonio abate al di sotto del pulpito; al tempo delle campagne fotografiche novecentesche conservate nella Fototeca Hertziana, il pannello era ancora visibile quasi del tutto (FH, *Lazio 179, Priverno, Sant'Antonio*, Foto Hutzl 1967, n° 132970 e FH, *Lazio 179, Priverno, Sant'Antonio*, Foto Istituto Luce, n° E 4867).

seguace di Cavallini vengano ormai smorzate da un disegno delle sopracciglia più netto e da un taglio degli occhi più rotondo.¹⁴⁹ Queste pitture trovano il più diretto confronto in quegli affreschi degli ambienti attigui alla chiesa dei Santi Cristoforo e Vito [fig. 2.211], già segnalati dall'Angelini.¹⁵⁰

Seconda campata, parete ovest

Teoria di santi [fig. 2.204]

Settimo o ottavo decennio quarto del XIV secolo

Sopra le storie cateriniane si dispiega una teoria di santi entro arcatelle trilobate divisi in due gruppi: i primi tre più a sinistra sono tutte figure di sant'Antonio abate, le altre due sono una santa velata con un vasetto di unguenti in mano affiancata a un altro sant'Antonio abate. Si può ipotizzare che in origine essi fossero stati dipinti sul medesimo strato di intonaco delle storie di santa Caterina; lo stato di conservazione non è buono e la pellicola pittorica appare alquanto compromessa. Sebbene i volti rivelino una mano piuttosto mediocre, non paragonabile agli episodi di maggior qualità della chiesa, e le figure sono piuttosto bloccate e innaturali, nondimeno le arcatelle e i capitelli appaiono ricchi di dettagli decorativi nei pennacchi e negli spazi di risulta. L'intonaco del gruppo di sinistra è stato in parte distrutto per l'apertura dell'oculo, avvenuta verosimilmente dopo la costruzione del portichetto sulla facciata nord, come si è già detto nel paragrafo sull'edificio.

Seconda campata, parete nord (controfacciata)

Teoria di santi [fig. 2.205]

Settimo o ottavo decennio del XIV secolo

Sulla controfacciata, a sinistra dell'ingresso, è una teoria di santi entro arcate trilobate sorrette dalle consuete esili colonnine a capitelli fogliati e i cui pennacchi accolgono elementi esornativi, realizzati a monocromo, minutissimi e tutti diversi. Da sinistra vediamo: un rosone, una bifora alla cui colonna centrale è appeso un drappo che scende su entrambi i lati, il terzo è perduto e del quarto si vede solo la base di una colonna, infine c'è un'aquila ad ali spiegate. Essi non sembrano avere un significato specifico connesso alle pitture né rappresentano degli stemmi araldici, quanto piuttosto animano la scenotecnica del dipinto che finge reali architetture e sono un lezioso esercizio di stile della bottega che ha realizzato l'affresco. I santi sono: san Michele arcangelo, del quale si

¹⁴⁹ Cautamente si potrebbe proporre un confronto con il vescovo san Pietro da Salerno dell'absidiola nella cripta del duomo di Anagni, datato con certezza al 1324 dall'iscrizione presente sulla cornice inferiore.

¹⁵⁰ Si veda ANGELINI 1988, p. 217. In particolare si noti il simile disegno del volto, il taglio degli occhi e dell'arco sopraccigliare o il disegno accurato dei rombi con ricciolini dei pelli.

intravedono appena le ali e la corazza con il mantello, una figura di santa lacunosa e irriconoscibile e quattro figure di sant'Antonio abate, di cui una acefala. Anche in questo caso la pedante serie dei medesimi santi è rotta solo dai diversi colori delle vesti e da piccole differenze nella posizione delle mani e della testa. In generale il dipinto non è in buone condizioni ma può essere comunque attribuito alla stessa bottega attiva sul lato destro della controfacciata. Si noti però che, forse per un errore di cantiere, la cornice superiore di questo pannello non si trova alla stessa altezza dell'omologa della scena antoniana sulla porta di ingresso. Nel punto di attacco delle due decorazioni c'è una grande lacuna e pertanto non possiamo stabilire se gli intonaci fossero stesi in un'unica soluzione o se, al contrario, vi fosse una sovrapposizione che farebbe ipotizzare a una distanza cronologica, anche breve, tra i due interventi.

Facciata nord, lunetta

Madonna con Bambino [fig. 2.206]

Settimo o ottavo decennio del XIV secolo

Nella lunetta del portale, sopra l'architrave scolpito da Toballo de Ianni, è conservata una Madonna con Bambino seduta su un trono senza spalliera, sostituita da un drappo porpora decorato a losanghe e con il lembo superiore dorato e perlinato; tutta la parte inferiore del dipinto è perduta e della coppia divina restano i volti – quello della Vergine è conservato meglio del Bambino – e la parte superiore del drappo. L'opera può essere ascritta al medesimo artista che ha realizzato la santa Margherita in controfacciata, inoltre il volto della Vergine si apparenta con il suo omologo nel pannello centrale della controfacciata della navata sinistra nella chiesa privernate di San Giovanni Evangelista. Quest'ultimo sembra di qualità inferiore e rispetto al dipinto esterno di Sant'Antonio vede un'accentuazione del segno grafico di contorno, come fosse un lavoro "di maniera", e perciò riferibile ad una data seriore.

Sulla parete a sinistra si vede ancora un dipinto con un santo nimbato, ormai irriconoscibile a causa della picchettatura subita; probabilmente è da riferire agli anni a cavallo tra il XIV e il XV secolo [fig. 2.207].

2.2.5. *La chiesa dei Santi Cristoforo e Vito*

La chiesa dei Santi Cristoforo e Vito è un edificio certamente esistente già nel XIII secolo e inizialmente dedicato ai santi Filippo e Giacomo [figg. 2.208, 2.209]. Essa aveva lo spazio interno scandito in due navate con originaria copertura lignea a spiovente: la navata principale alla quale è connesso il presbiterio voltato a crociera e terminante con una piccola abside¹⁵¹ e quella laterale sinistra, collegata alla prima da due grandi archi ogivali di cui sono ancora visibili i possenti conci ben squadri che evidenziano il legame con i modi dell'architettura fossanoviana. Stando ai registri delle decime per gli anni 1331-1333 la titolazione doveva già essere cambiata poiché sono ricordati i versamenti di un abate e di cinque chierici per la chiesa di San Cristoforo.¹⁵² Inoltre la campana ancora oggi montata sul piccolo campanile a vela della chiesa presenta un'iscrizione in cui si ricorda l'abate Pietro in qualità di committente, la dedicazione alla Vergine e san Cristoforo e la datazione al 1345. Secondo quanto sostenuto dall'Angelini, il riferimento a un abate per questa chiesa può far pensare che essa fosse curata da un piccolo nucleo di monaci o che formalmente dipendesse dalla congregazione della chiesa ospedaliera di Sant'Antonio abate.¹⁵³

Nel XV secolo, forse per mutate esigenze di culto, la navata laterale sinistra subì modifiche strutturali che portarono al parziale tamponamento dell'arco ogivale più vicino all'ingresso (sud-est) e alla costruzione di una piccola cappella gentilizia per la famiglia Tacconi [fig. 2.210], decorata con affreschi di cui restano piccoli lacerti nell'imposta della volta a crociera sull'angolo ovest, dove le immagini dello stemma della famiglia committente si affiancano a una cornice riferibile alla prima metà del Quattrocento.¹⁵⁴ La parte restante della navatella non è più accessibile dalla chiesa e oggi è usata come sala parrocchiale.¹⁵⁵

¹⁵¹ In occasione dello spostamento dell'altorilievo commissionato da don Filippo Bilancia negli anni 1911-1912 per l'altare maggiore, riemersero tracce di affreschi segnalato in ANGELINI 1988, p. 218 e dall'autore datati al XIII-XIV secolo. Si trattava di due volti e di un Cristo benedicente da lui attribuito al medesimo autore del san Nicola sulla parete nord-est del presbiterio. Non furono scattate delle fotografie di questi affreschi e oggi non è possibile vederli a causa del riposizionamento dell'altorilievo novecentesco.

¹⁵² BATTELLI 1946, pp. 250-253.

¹⁵³ Sulla storia e l'edificio si vedano ANGELINI 1988, p. 215 e ANGELINI 1998 B, v. 2, pp. 354-355, 357, 367-369.

¹⁵⁴ Altri dipinti riferibili ai secoli successivi al XIV sono presenti sulle pareti della chiesa e per essi si rimanda a ANGELINI 1988, pp. 219-227 e S. Petrocchi, *Giovanni da Gaeta nel Lazio*, in *La pittura del Quattrocento nei feudi Caetani*, a cura di A. Cavallaro, S. Petrocchi, Roma 2013, pp. 201, 215-217.

¹⁵⁵ Si noti a tal proposito che l'Angelini segnalò la presenza di dipinti trecenteschi anche in questo ambiente nel volume ANGELINI 1988, pp. 217, 219. Sulla scorta delle fotografie pubblicate dallo studioso [figg. 2.211, 2.212] e per via del pessimo stato di conservazione, si può cautamente proporre un confronto con alcuni dei più lacunosi santi entro

Nel 1546 la chiesa di San Vito, collocata presso Porta Romana, fu soppressa e successivamente riadattata ad abitazione e affittata a privati dalla parrocchia stessa; il titolo e i suoi beni furono annessi alla chiesa di San Cristoforo che oggi porta, infatti, la doppia titolazione.¹⁵⁶

Evidentemente nel corso dei secoli le pitture della chiesa erano state completamente coperte dall'intonaco poiché nel 1914, durante alcuni lavori promossi da don Filippo Bilancia, ricordato dall'Angelini come «energico restauratore dell'edificio»¹⁵⁷, riemersero delle tracce dei dipinti medievali oggi visibili in chiesa. Nonostante l'intenzione del parroco fosse quella di proseguire nel descialbo delle pareti, la Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti, intervenne per frenare l'attività del Bilancia nell'attesa che fosse inviato un restauratore competente ad effettuare quel tipo di lavoro. Dai documenti conservati nell'Archivio Centrale dello Stato sappiamo dunque che al momento del carteggio tra il parroco e l'ufficio regio, tra la fine del 1914 e l'inizio del 1915, alcuni di questi dipinti erano già emersi e altri erano in procinto di essere scoperti.¹⁵⁸

Presbiterio, parete nord-ovest

Santo vescovo [fig. 2.213]

Circa metà del XIII secolo (?)

Il dipinto è fortemente compromesso nel suo stato di conservazione. La pellicola pittorica conserva ancora i contorni vaghi di una figura di santo vescovo, riconoscibile dalla mitria e dal pallio bianco a Y, posto in posizione frontale. Il disegno molto semplificato e una tendenza al linearismo porterebbe a ritenere questo dipinto omogeneo, per stile e datazione, al vicino san Nicola.

Presbiterio, parete nord-est

Finta cortina muraria, san Nicola, motivi vegetali [fig. 2.81]

Circa metà del XIII secolo

A fianco a una decorazione a finta cortina muraria costituita da mattoni bianchi disegnati da una doppia banda rossa e nera e decorati da motivi floreali¹⁵⁹, si conserva gran parte di un pannello a cornice rossa che accoglie una ieratica figura di san Nicola, vestito con il consueto pallio bianco a Y

arcatelle della parete ovest della campata d'ingresso nella chiesa di Sant'Antonio abate, sempre a Priverno.

¹⁵⁶ VALLE 1646, p. 6; ANGELINI 1998 B, v. 2, pp. 368-369.

¹⁵⁷ ANGELINI 1988, p. 215.

¹⁵⁸ ACS, MPI, *Direzione Generale Antichità e Belle Arti, Monumenti, Divisione I*, 1908-1924, b. 570 f. 35. La lettura di questo carteggio è interessante anche per il colorito giudizio che il Bilancia aveva degli esperti di pittura del tempo.

¹⁵⁹ L'elemento floreale inserito al centro dei concetti dipinti ricorda la medesima decorazione a cortina muraria bianca su fondo rosso della volta nella cripta di Sainte-Madeleine a Vezelay.

e una pianeta rossa sopra una ricca tunica celeste decorata a losanghe bianche e fiori rossi perlinati; egli è benedicente con la destra e stringe con la mano sinistra il pastorale di cui è perduto il riccio; il suo nimbo dorato è circondato da una sottile banda nera perlinata e sulla testa è una mitria; sulla sinistra si legge l'iscrizione \bar{S} NICOLAVS che ne permette una chiara identificazione. Al di sopra del pannello corre un fascione con motivi fitomorfici a monocromo rosso su fondo bianco.

La figura così frontale e bloccata nei suoi gesti rituali, ma fortemente raggelati, è disegnata con un vigoroso segno nero che segna i contorni della figura e costruisce secche e taglienti pieghe dei panneggi; le mani appaiono rudi e disarticolate, soprattutto la destra di cui colpisce l'innaturale posizione delle dita che dimostrano una forza espressiva semplice ma efficace. Anche i tratti somatici sono vergati con rapida crudezza secondo un tratto stilistico così simile a quanto si è già visto per il pannello con il Cristo e san Giovanni della parete sud nella chiesa di San Giovanni Evangelista [fig. 2.129]. Si veda soprattutto la mano di Cristo, curvata per un innaturale movimento delle dita analogo a quello delle mani del san Nicola. Dobbiamo dunque immaginare un'esecuzione ravvicinata dei due pannelli, all'incirca databile alla metà del Duecento.

La cortina muraria si può confrontare con altri esempi della stessa città, come ad esempio il lacerto conservato sul terzo pilastro a sinistra in San Benedetto e quello della parete nord della navata destra di San Giovanni Evangelista [figg. 2.82, 2.117]. Si deve quindi immaginare che le due chiese di San Giovanni e di San Cristoforo fossero oggetto di una campagna decorativa medio-duecentesca ad opera della medesima bottega di artisti dallo stile espressivo e dal *ductus* vigoroso; probabilmente in entrambi i casi le pitture dovettero coinvolgere ampie porzioni di parete, molto di più dei soli frammenti conservati, se è vera l'ipotesi suddetta dell'Angelini che ritenne l'antica decorazione dell'abside dei Santi Cristoforo e Vito stilisticamente simile al san Nicola in esame. In epoche successive questo affresco fu picchettato e scialbato.

Presbiterio, parete nord-est

Cartiglio con iscrizione [fig. 2.214]

Entro la metà del XIV secolo (?)

Del pannello originario è visibile il solo cartiglio srotolato retto da un personaggio che dobbiamo ipotizzare fosse san Benedetto, poiché il testo dell'iscrizione è tratto dal prologo della sua Regola: AUSCVL / TA · FILI[I] / PR[A]ECEPTA / TA · MAG / ISTRI / (ET) I(N)CLI / N[A

AUREM CORDIS TUI]. Dallo stile dei caratteri epigrafici, redatti in una elegante gotica rossa su fondo bianco, tenderei a ritenere il dipinto databile non oltre la metà del XIV secolo.

Presbiterio, arco, piedritto destro

San Leonardo, santo tonsurato con donatrice [figg. 2.215, 2.216]

Fine del XIV – Inizi del XV secolo

Sul piedritto destro dell'arcone ogivale, verso il presbiterio, sono visibili due pannelli lacunosi, in pessimo stato di conservazione e in parte anche ridipinti. Quello inferiore accoglie un santo diacono riconoscibile come Leonardo per via dei ceppi che si intravedono all'altezza del busto e che verosimilmente reggeva con la mano destra; il motivo geometrico a spina di pesce della cornice induce a datare ancora entro il Trecento questo dipinto sebbene il disegno della veste diaconale suggerisca una cronologia più tarda. Questo pannello sembra ascrivibile alla stessa mano che ha dipinto il pannello con il sant'Antonio abate sotto il pulpito nella omonima chiesa privernate.

Sul registro superiore un pannello accoglie un santo tonsurato, forse sant'Antonio da Padova, che presenta una piccola donatrice laica in preghiera al personaggio che era rappresentato a sinistra e di cui resta solo una piccola porzione di nimbo radiale che pare crocesignato.

Navata principale, arco, piedritto destro

Santa orante [fig. 2.217]

Circa metà del XIII secolo (?)

Probabilmente riferibile alla medesima campagna decorativa del san Nicola del presbiterio è questa immagine di santa in *proskynesis* di fronte a una scala in muratura addossata a una struttura in mattoni. Ella è vestita con una lunga tunica rossa, ha i capelli legati in due trecce e accanto al viso sembra riconoscersi un nimbo dorato contornato da una banda rossa perlinata. Troppo poco si è conservato della scena per poter approfondire l'analisi iconografica. Peraltro la vicinanza con l'attacco della parete nord-est della chiesa permette di dedurre che essa non dovesse occupare molto spazio sulla destra sebbene sia evidente che la santa in ginocchio si stia rivolgendo verso qualcuno, forse Cristo.

Navata principale, parete sud-ovest

Santo martire [fig. 2.218]

XIV secolo (?)

Il santo uomo è vestito con tunica oca e pallio rosso, tiene un libro nella mano sinistra e la palma nella destra, pertanto è possibile riconoscerlo come santo martire. Probabilmente è stato realizzato verso la seconda metà del XIV secolo.

2.3. San Felice Circeo

2.3.1. La chiesa di Santa Maria della Pietà

La chiesina di Santa Maria della Pietà, detta “della Madonnella”, è poco più che un oratorio collocato dietro i giardini pubblici del Monumento ai Caduti, a sud-ovest del centro di San Felice Circeo [fig. 2.219]. Le notizie circa le vicende storiche ed edilizie legate alla chiesa sono quasi nulle fino al XIX secolo.¹⁶⁰

La chiesa consta di un piccolo atrio novecentesco che permette l'accesso ad un'aula di culto a pianta rettangolare e copertura lignea realizzata nell'Ottocento, che si conclude con un altare dietro il quale si apre un'abside, dalle dimensioni piuttosto contenute ma molto profonda¹⁶¹. Nonostante il piano di calpestio sia decisamente più basso rispetto a quello della chiesa, esso è stato molto rialzato rispetto all'originale tanto che oggi è praticamente impossibile avere una visione completa dell'affresco della conca, che appare piuttosto simile a una piccola grotta [fig. 2.220]. È evidente, dunque, che il livello della chiesa originale doveva essere molto inferiore rispetto all'attuale. All'esterno l'absidiola è quasi nascosta all'interno di uno spazio cavo delle fondamenta dell'attuale via Acropoli, costruita nel 1958.

Nel 1822 l'arciprete Tommaso Capponi costruì l'aula di culto grazie ai proventi dalle offerte dei fedeli e da una grossa donazione elargita da Grazia De Stefano, vedova di Francesco Carocci, ma non sappiamo se essa sostituisse l'edificio originale e quali caratteristiche architettoniche avesse; probabilmente in quell'occasione fu sopraelevato il piano di calpestio dell'absidiola. Durante il XIX secolo la chiesa fu presa in cura dagli abitanti stessi di San Felice e più tardi, dal 1856, lo *ius patronato* passò in mano a Ferdinando Savaresi, tra i maggiori della città.¹⁶²

¹⁶⁰ Neppure le Visite Pastorali sono prodighe di informazioni e in taluni casi la chiesina non viene neppure inserita nel novero dei luoghi visitati dal vescovo. Si segnala solo il caso della visita pastorale del 1750 in cui è citata la chiesa «*cum imaginibus in muro depisti*» (ACCS, Fondo *Visite Pastorali, Sacra Visitatio 1750 localis*, f. 5v).

¹⁶¹ L'abside misura attualmente 2,85 mt di larghezza, 2,28 mt di altezza e 3 mt di profondità.

¹⁶² G. Capponi, *Il promontorio Circeo, illustrato con la storia da Giuseppe Capponi*, Velletri 1856, pp. 307-309. L'autore ritenne il dipinto riferibile al XIII secolo e commissionato direttamente dalla famiglia Caetani, che però non entrarono in possesso della città prima della fine di quel secolo (CAPPONI 1856, pp. 63-65).

Nell'emiciclo absidale [fig. 2.221] si aprono sette nicchie centinate, mentre la conca absidale ospita un affresco dell'inizio del Quattrocento con il Cristo benedicente in mandorla sorretta da una schiera di angeli di cui si sono conservati solo quelli a destra; in asse, sotto la mandorla, è rappresentata una *Pietà* accompagnata dagli strumenti e gli oggetti legati al martirio di Cristo: la Croce, i chiodi, una corda, le fruste, un panno bianco, la corona di spine, la spugna, la lancia e anche una mano e un volto, in ricordo di coloro che lo hanno umiliato e deriso. In basso a sinistra, un piccolo donatore laico è inginocchiato e in preghiera. Più a destra un san Giovanni Evangelista anziano seduto nello scranno è intento a scrivere il suo Vangelo: sul cartiglio, infatti, si legge sottosopra *In prin / cipio e / rat ve / r(bum)*. Il resto dell'affresco andò perduto e fu ridipinto con angeli musicanti che ancora si intravedono malamente nel XVI secolo. L'absidiola in origine doveva essere ancor più profonda poiché la mandorla di Cristo risulta tagliata in alto e poco più su dell'angelo dalla veste candida si vede la mano di un quinto angelo che doveva completare la schiera.¹⁶³

Sebbene il dipinto abbia una cronologia che esula da questa campagna di schedatura, nondimeno il caso va segnalato poiché in corrispondenza dei piedi di Cristo una fortuita caduta dell'intonaco quattrocentesco ha messo in luce almeno due strati di intonaco dipinto precedenti [figg. 2.222, 2.223]; più in basso, tra la mandorla e il fondo blu scuro della *Pietà*, un'altra lacuna svela tracce consistenti di una decorazione pittorica composta da un pannello rosso attraversato da una banda scura perlinata. Sebbene sia impossibile allo stato attuale riconoscere l'iconografia dell'affresco sigillato al di sotto dell'intonaco quattrocentesco, è possibile avanzare l'ipotesi che si possa riferire al XIII secolo.¹⁶⁴

L'unico restauro delle pitture di cui abbiamo qualche informazione è l'intervento del 2004 realizzato da Cesare Cotesta di Roccagorga che si preoccupò di ristabilire la coesione della pellicola pittorica nei punti in cui si erano verificati dei sollevamenti; una seconda fase di

¹⁶³ Per quanto concerne il dipinto e le sue dipendenze dai modi marchigiani provenienti dalla Campania si veda PETROCCHI 2013 B, pp. 220-222. Per quanto riguarda i più prossimi confronti iconografici si segnalano le pitture della volta della chiesa dell'Annunziata a Riofreddo o il perduto affresco della Trinità entro schiere angeliche della basilica di San Clemente a Roma e si rimanda a M. Ramadori, *L'Annunziata di Riofreddo: il contesto storico, gli affreschi, gli artisti*, Pietrasecca di Carsoli 2009 e L. Di Calisto, *Devozione per immagini al tempo di Martino V. I murali dell'oratorio dell'Annunziata a Riofreddo*, Pescara 2012.

¹⁶⁴ Il dipinto era già stato descritto, prima che dal Capponi, anche dal Principe d'Arsoli in occasione del viaggio di Gregorio XVI a Terracina e San Felice nel 1839 di cui si è detto nel capitolo 1 (MASSIMO 1839, pp. 43-44). Si segnala che nelle schede OA di Soprintendenza, redatte da P. Cannatà nel 1971 e aggiornate da G. Donato nel 2005, l'affresco è riferito al XIV secolo (numeri 12/00101824 e 12/00101827) ad eccezione dell'Evangelista che viene addirittura datato al XIX secolo (12/00101825). Al contrario Aurigemma, Bianchini e De Sanctis non citarono questo monumento nel loro volume del 1957 e sostennero addirittura che San Felice non possedesse alcuna opera d'arte di valore (S. Aurigemma, A. Bianchini, A. De Santis, *Circeo, Terracina, Fondi*, Roma 1957, p. 10).

intervento preventivata dallo stesso restauratore che prevedeva la stuccatura a livello delle lacune e la reintegrazione ad acquerello non fu mai realizzata.¹⁶⁵

¹⁶⁵ Le informazioni sono state ricavate da preventivi conservati presso la chiesina e dal racconto orale della custode della chiesa, la signora Eva Calisi.

2.4. Sermoneta

2.4.1. Il Castello Caetani – la Torre Annibaldi

Il mastio principale del Castello Caetani, il grande complesso edilizio fortificato posto al centro di Sermoneta, è una torre originariamente suddivisa in quattro livelli a cui sono addossati una seconda torre più piccola e un altro corpo di fabbrica entro cui si sviluppa la scala di accesso [fig. 2.224].¹⁶⁶ L'attuale vano superiore della cosiddetta Torre Annibaldi unisce gli ultimi due piani originari e conserva un raro esempio di decorazione parietale medievale a carattere laico del Lazio meridionale realizzato in una residenza privata e non in un luogo di culto; si tratta dell'unico caso ancora conservato nei territori della diocesi di Terracina-Sezze-Priverno.

La decorazione appare lacunosa e conservata solo nelle fasce più alte dell'ambiente [figg. 2.225, 2.226, 2.227, 2.228]. Il registro superiore accoglie riquadri decorati a motivi geometrici e *rotae* che imitano le specchiature marmoree; appena al di sotto corrono tre bande, la prima composta da un fascione bianco su cui si avviluppano racemi sottilissimi con boccioli e fiori, la seconda è una banda geometrica a nastro pieghettato, infine un motivo geometrico a greche; nel registro inferiore una serie di motivi quadrilobi che accolgono cerchi con fiori e rosette si susseguono ortogonali e tangenti a campire l'intero riquadro a parete, mentre negli spazi di risulta si dispiega una decorazione geometrica che segue e sottolinea le curve dei motivi lobati; un altro frammento di intonaco accoglie losanghe quadrilobate intrecciate al cui interno campeggiano stelle a otto punte; infine un'ulteriore porzione di intonaco dipinto presenta motivi cuoriformi di elementi fitomorfici che accolgono edifici turrati dotati di mura.¹⁶⁷

Il motivo a losanghe quadrilobate intrecciate crea un effetto puzzle tutt'altro che originale se si tiene conto di una serie di esempi nel corso del Duecento, a partire dalla suddetta chiesa di San

¹⁶⁶ Sull'edificio si vedano D. Fiorani, *Tecniche costruttive nel Lazio meridionale: il caso di Sermoneta*, in *Sermoneta e i Caetani: dinamiche politiche, sociali e culturali di un territorio tra medioevo ed età moderna*, Atti del Convegno della Fondazione Camillo Caetani (Roma- Sermoneta, 16-19 giugno 1993), a cura di L. Fiorani, Roma 1999, pp. 549-551; PISTILLI 2004, pp. 83-86; M. T. Gigliozzi, *Dalla 'torre di Federico II' a Roma al mastio Annibaldi di Sermoneta: nuove proposte e riflessioni sul transito di modelli architettonici nell'Urbe e verso la Marittima*, in «Arte medievale», s. IV, 4 (2014), pp. 147-162.

¹⁶⁷ I dipinti sono stati pubblicati in MIHÁLYI 1999 B, pp. 480-481 e PISTILLI 2004, pp. 85-86.

Giovanni Evangelista a Priverno, dove tracce di questo tipo di decorazione, sebbene più acerba e meno rifinita, emergono su lacerti erratici di intonaco sulla parete meridionale della navata sinistra [figg. 2.130, 2.143]. In Campagna se ne annoverano almeno due casi: uno sulla controfacciata della chiesa di San Francesco ad Alatri [fig. 2.229] e l'altro sul pilastro sotto la volta VI nella cripta di San Magno ad Anagni; quest'ultimo è limitato a un solo intreccio di due riquadri che accolgono rosette e petali ed è stato realizzato dal Terzo Maestro di Anagni probabilmente durante i primi anni del pontificato di Gregorio IX (1227-1241) [fig. 2.230]. Altri esempi si riscontrano in almeno due casi romani: la volta dell'oratorio a San Sebastiano fuori le Mura attribuita a una maestranza operativa durante il pontificato di Onorio III (1216-1227) e la più tarda decorazione conservata in una sala del convento presso la basilica dei Santi Giovanni e Paolo al Celio [figg. 2.231, 2.232]. In nessuno dei casi precedenti, però, è presente il motivo geometrico a stella, al quale si preferì il motivo a bottoni con petali. Rosette inscritte entro quadrilobi sono presenti anche nel sottarco tra la volta VIII e la IX della cripta di San Magno, dipinto dalla bottega del Terzo Maestro [fig. 2.233]; il medesimo motivo a quadrilobi anima lo sfondo del lacunoso brano di pittura sveva proveniente dal Palazzo Caracciolo e oggi conservato al Museo di Sulmona, di cui resta solo una figura, probabilmente identificabile con Manfredi di Svevia [fig. 2.234]; più tardi, verso la fine del secolo, la stessa trama si riscontra anche allo Spedale degli Innocenti a Firenze e nei pannelli con le *Storie di Isacco* nella basilica superiore di San Francesco ad Assisi, a decorazione del tendaggio rosso usato per isolare il letto di Isacco [fig. 2.235]; infine grandi quadrilobi inglobano immagini di scacchiere nell'omonima sala del Palazzo di Pietro II Caetani ad Anagni¹⁶⁸, sebbene in quest'ultimo caso nello spazio di risulta non appaiano motivi geometrici concavi ma rosette con otto petali disposti a spirale [fig. 2.236]. Infine, ancora dalla cripta di Anagni proviene un antecedente per il motivo a greca, dipinto dal Terzo Maestro nel sottarco tra la volta IX e la volta X [fig. 2.237].¹⁶⁹

¹⁶⁸ Il palazzo è oggi conosciuto come Palazzo di Bonifacio VIII ed è parte del complesso delle Suore Cistercensi della Carità.

¹⁶⁹ Anche il motivo a nastro pieghettato è alquanto diffuso come illustrato nel capitolo 4.4. Per i confronti proposti si vedano: E. Caniglia Mola, *La decorazione pittorica del Palazzo di Bonifacio VIII ad Anagni*, in «Latium», 7 (1990), pp. 31-56; MIHÁLYI 1999 B, pp. 473-499; PISTILLI 2004, p. 86; A. Monciatti, *Anagni come Roma? Osservazioni sulle omologie urbane del sistema palaziale di "castello" fra XII e XIII secolo*, in «Bollettino d'Arte», *La Cattedrale di Anagni. Materiali per la ricerca, il restauro, la valorizzazione*, a cura di G. Palandri, volume speciale (2006), pp. 162-164; S. Barchiesi, D. Ferrara, *La decorazione pittorica ai Santi Giovanni e Paolo*, in S. Romano, *La pittura medievale a Roma, 312-1431. Il Duecento e la cultura gotica: 1198-1287 ca.*, Corpus: v. V, Milano 2012, p. 229; K. Quejio, *Gli affreschi del cosiddetto oratorio di Onorio III in San Sebastiano fuori le mura*, in S. Romano, *La pittura medievale a Roma, 312-1431. Il Duecento e la cultura gotica: 1198-1287 ca.*, Corpus: v. V, Milano 2012, pp. 98, 101. Per quanto riguarda il caso di Sulmona si veda ACETO 1998, pp. 16, 18, 20 nota 34. Per San Francesco ad Alatri si vedano ROMANO 1992, p. 456 e C. Coladarsi, *Alatri. Atlante della pittura medievale (parte seconda)*, tesi di laurea non pubblicata, Università degli Studi di Roma Tre, AA 2009/2010, pp. 48, 52; a testimonianza del successo del motivo ancora nel Trecento,

Dai documenti raccolti nei *Regesta* della famiglia Caetani si legge dell'atto di conferma della concessione del feudo di San Felice Circeo stipulato tra Francesco Caetani e Domenico Rodosij, siglato l'11 ottobre del 1324 nella «*camera maiorj picta, in capite sale magne*». La medesima sala è citata anche in un documento del 30 novembre 1373 con il quale Onorato I Caetani nominò Pietro Iudicis come procuratore a richiamare gli eredi di Giovanni Caetani Palatino all'osservanza del contratto con il quale aveva acquistato un quarto del castello di Ninfa; più tardi, il 3 aprile 1444, la *camera picta* venne citata ancora in un atto di Onorato III che concede a Francesco Caetani di Maenza redditi e diritti su alcune terre. La sala a cui ci riferisce nei documenti è l'ambiente al piano terra del torrione che quindi doveva essere interamente dipinto con motivi simili a quelli conservati nei piani più alti. L'anno 1324 è dunque da considerarsi *terminus ante quem* per la realizzazione delle pitture suddette.¹⁷⁰

La datazione delle decorazioni parietali proposta dalla Caniglia Mola e confermata da Pistilli può esser circoscritta entro i primi anni del XIV secolo e trovare i suoi più diretti confronti stilistici e tipologici con la Sala delle Scacchiere e la Sala delle Oche del Palazzo dei Caetani ad Anagni, acquistato da Bonifacio VIII e suo nipote Pietro II nello stesso anno del Castello di Sermoneta (1297) e decorato, per ovvie ragioni storiche, tra quella data e i primissimi anni del Trecento. Esse avevano una funzione ornamentale e sostituivano le cortine ricamate che sovente erano appese alle pareti delle residenze nobiliari; nei due casi visti, a Sermoneta e ad Anagni, esse si liberano dai condizionamenti dell'articolazione architettonica e si allargano all'intera parete, diventando essi stessi apparato decorativo principale e non elemento di supporto o di cornice, sebbene ad Anagni venga impiegata un'ampia gamma di elementi fitomorfici, mentre a Sermoneta essi siano confinati al solo fascione su fondo bianco e ai fioroni all'interno dei quadrilobi. Similmente era accaduto anche alla cappella del Salvatore nel duomo anagnino dove due campagne decorative, comunque riferibili al XIII secolo, avevano proposto dapprima finte specchiature marmoree e fioroni inseriti entro *rotae* intrecciate e successivamente la finta cortina muraria, ma quelli del Palazzo anagnino e della Torre sermonetana sono i primi casi connessi a residenze private laiche e non riferibili a un contesto sacro. L'effetto certamente bidimensionale che i motivi geometrici conferivano alla parete vengono smorzati da un lato dalla ricca cromia e dall'altro da una vivace variazione sul tema: gli

Coladarci suggerisce un confronto con il fascione ai lati della teoria di santi del registro inferiore dell'abside nella chiesa di Sant'Onofrio ad Atina.

¹⁷⁰ G. Caetani, *Regesta Chartarum. Regesto delle pergamene dell'Archivio Caetani*, Sancasciano Val di Pesa 1926, v. 2, p. 40; CAETANI 1928, v. 3, pp. 12-13; CAETANI 1929, v. 4, pp. 241-242. I documenti sono segnalati in PISTILLI 2004, p. 85.

elementi, benché ripetitivi nelle loro forme e tipologie di base, vengono di volta in volta alternati, intrecciati e adattati alla necessità contingente con un interessante gusto per la sperimentazione e la diversificazione dello schema. Evidentemente la bottega attiva a Sermoneta aveva a disposizione un ampio corollario di modelli e forme di base da usare, modificare e arricchire all'occorrenza. La presenza di castelli stereotipati potrebbe alludere alla tipologia di residenza in cui è situata la *camera picta* e al tipo di vita che svolgono i proprietari, similmente a quanto è stato proposto per gli uccelli e le scacchiere dipinti nella Sala delle Oche e nella Sala delle Scacchiere del palazzo di Anagni, che evidentemente non hanno alcuna attinenza con il mondo culturale né tantomeno con l'araldica, ma si riferiscono alle attività nobiliari più mondane, della caccia e del gioco.¹⁷¹

¹⁷¹ CANIGLIA MOLA 1990, pp. 47, 52-54; PISTILLI 2004, p. 85. Più cauta la Mihályi che ricorda come le datazioni proposte dalla critica oscillino tra l'età di Gregorio IX e l'inizio del Trecento (MIHÁLYI 1999 B, pp. 480-481).

2.4.2. La chiesa di San Michele Arcangelo

2.4.1.1. La storia e l'edificio

La chiesa di San Michele Arcangelo risulta consacrata il 2 ottobre dell'anno 1120 da parte del vescovo di Terracina Gregorio (1106-1126), secondo una notizia riportata da Pantanelli e ricordata anche da un'iscrizione settecentesca dipinta sopra l'architrave della porta di ingresso della sagrestia [fig. 2.238]; un documento della collegiata di Santa Maria di Sermoneta, datato 11 luglio 1169 e il cui testo è trascritto dallo storico sermonetano, ci informava che tra le proprietà dell'«*ecclesia Sancti Angeli*» vi era un terreno confinante con i beni della collegiata. Ad eccezione di questi due riferimenti documentari non esistono altri dati certi riferibili alla chiesa fino agli interventi edilizi commissionati da Camillo Caetani nel 1549, in occasione dei quali sarebbe stata ritrovata una pergamena sotto l'altare maggiore che ricordava la consacrazione del XII secolo¹⁷²; la notizia venne pubblicata sempre dal Pantanelli che riferì di una memoria datata 6 luglio 1549 e rogata dal notaio terracinese Gaspare Mare, gentilmente resa nota dal vescovo Gioacchino Maria Oldi: «*In devastandum dictum altare, ibique fuit reperta quaedam coppa de rame [...] Et in dicta coppa fuit reperta quaedam scriptura in carta pergamena sub tali tenore: Anno dominicae incarnationis millesimo centesimo vigesimo, haec ecclesia est consecrata a Gregorio, Terracinensi episcopo, ad honorem beati Michaelis archangeli et omnium coelestium potestatum [...]*».¹⁷³ Sfortunatamente le *Rationes*

¹⁷² PANTANELLI 1972, v. I, pp. 62, 216-218, 241. Pietro Pantanelli fu il più importante storico sermonetano: nato nel 1710 e morto nel 1787, egli risulta essere stato un canonico della collegiata di Santa Maria almeno tra il 1761 e il 1783; il suo manoscritto sulle notizie della città di Sermoneta fu acquistato nel 1904 dalla madre di Leone Caetani, il quale ne curò una prima edizione negli anni 1908-1909; oggi l'edizione più diffusa, alla quale si farà riferimento, è la ristampa anastatica del 1972 (per una breve panoramica sull'autore si veda la prefazione in PANTANELLI 1972, pp. VII-XII. I dati registrati dal Pantanelli circa la chiesa di San Michele Arcangelo sono unanimemente accettati dalla critica: M. Arcidiacono, *Due chiese francescane in Sermoneta*, in «Bollettino dell'Istituto di Storia e di Arte del Lazio Meridionale», VIII (1975), 2, pp. 57, 60-61; L. Barelli, *La chiesa di San Michele Arcangelo a Sermoneta (cronologia a cura di Sabina Campione)*, in *Sermoneta e i Caetani. Dinamiche politiche, sociali e culturali di un territorio tra medioevo ed età moderna*, Atti del Convegno della Fondazione Camillo Caetani (Roma – Sermoneta, 16-19 giugno 1993), a cura di L. Fiorani, Roma 1999, p. 421; A. Di Falco (a cura di), *Chiesa di San Michele Arcangelo. Storia del restauro 2006-2013*, Roma 2013, pp. 32-33; L. M. Pennacchi, *La Chiesa di S. Michele Arcangelo tra stratificazioni decorative e committenze confraternali*, in *Chiesa di San Michele Arcangelo. Storia del restauro 2006-2013*, a cura di A. Di Falco, Roma 2013, pp. 59-60.

¹⁷³ La citazione è tratta da PANTANELLI 1972, v. I, pp. 217-218; Si noti inoltre che l'autore propose una correzione alla data di consacrazione riportata nel documento cinquecentesco: «*septimo nonas octobris*» viene emendato in *sexto nonas octobris* poiché la data in cui si ricorda la consacrazione della chiesa è, appunto, il 2 ottobre e *septimo nonas* non esiste nel computo del calendario romano coincidendo perfettamente con le calende dello stesso mese. In effetti

Decimarum non ci sono di particolare aiuto perché, come già illustrato nel capitolo precedente, esse riferiscono solo del pagamento di diciotto *solidi* per il biennio 1331-1333 «*ab ecclesia S. Angeli*»¹⁷⁴, una cifra decisamente inferiore rispetto a quella elargita dalla collegiata di Santa Maria, segno di una minore disponibilità economica che potrebbe corrispondere a una più limitata importanza dell'edificio di culto micaelico.

I pochi dati storici a disposizione furono interpretati in modo diverso dallo Enlart che riconobbe in quel vescovo Gregorio il secondo del suo nome e successore del già citato Simeone, il cui vescovato durò dal 1227 al 1238¹⁷⁵, e individuando quindi nella sintassi architettonica dell'edificio un chiaro rimando agli stilemi di marca gotica dell'abbazia di Fossanova che, come è noto, fu consacrata nel 1208.¹⁷⁶ Per questo motivo egli fissò la costruzione dell'edificio al XIII secolo, ma, come si vedrà, la chiesa ha subito numerosi rimaneggiamenti anche a livello architettonico e pertanto la *facies* gotica, giustamente evidenziata già dallo Enlart, è stata più correttamente riconosciuta come una fase edilizia successiva alla prima costruzione romanica.

Stando al Pantanelli, la chiesa sarebbe stata edificata nel luogo in cui un tempo sorgeva un tempio dedicato a Maia, dea della fecondità, di cui resterebbe traccia nel toponimo della zona (Valle Pagana); successivamente l'edificio antico ormai in disuso – e forse anche diruto – fu consacrato al culto micaelico poiché ben vi si adattava per la conformazione rocciosa della zona.¹⁷⁷

Sebbene siano ancora oggi di non facile interpretazione, le evidenze architettoniche unitamente alle emergenze pittoriche conservate sulle pareti dell'edificio dimostrano che la chiesa fu interessata da una serie di interventi edilizi e decorativi, più o meno intensi, almeno fino al XVII secolo [figg. 2.239, 2.240].¹⁷⁸

Il primitivo edificio, che dobbiamo ipotizzare si dati ai primi decenni del XII secolo per le succitate ragioni storiche, era suddiviso in tre navate divise da un totale di quattro pilastri a sezione rettangolare che scandivano nove campate: ancora oggi questo edificio e le sue proporzioni sono la spina dorsale della chiesa, radicalmente modificata nel corso del XIII secolo con la trasformazione dei pilastri rettangolari in articolati pilastri composti che sorreggono arcate a sesto acuto e volte a

sull'iscrizione settecentesca sopra la porta d'ingresso alla sagrestia si legge *SEXTO NONAS OCTOBRIS*. Del vescovo Oldi si dirà approfonditamente nel capitolo 3.

¹⁷⁴ BATTELLI 1946, p. 257.

¹⁷⁵ GAMS 1931, p. 732.

¹⁷⁶ ENLART 1894, pp. 142-144.

¹⁷⁷ PANTANELLI 1972, v. I, pp. 59-61, 130-131, 218; M. L. de Sanctis, *Insedimenti monastici nella regione di Ninfa*, in *Ninfa: una città, un giardino*, Atti del Colloquio della Fondazione Camillo Caetani (Roma, Sermoneta, Ninfa, 7-9 ottobre 1988), a cura di L. Fiorani, Roma 1990, p. 272. BARELLI 1999, p. 423.

¹⁷⁸ ARCIDIACONO 1975, p. 57. BARELLI 1999, p. 421.

crociera semplice; la differenza edilizia tra l'anima romanica dei pilastri e le aggiunte gotiche formate da conci di pietra ben squadrati è ancora oggi evidente nei pilastri più vicini all'ingresso. Alla prima fase romanica sono riferibili anche i muri laterali delle navatelle e la facciata, sebbene essa sia stata alterata dall'aggiunta di un portico voltato con archi a sesto acuto, in parte tamponato per realizzare la cappella di San Giacomo che comportò lo spostamento di un piccolo protiro.¹⁷⁹ L'aggiunta delle cappelle laterali così come lo sfondamento di una nicchia della parete nord-ovest della cripta per la creazione di un oratorio per la confraternita dei Battenti, il soprastante coro cinquecentesco sono le trasformazioni più evidenti della struttura medievale, da riferirsi ai secoli XVI-XVII.¹⁸⁰

Solo dopo l'articolo di Lia Barelli (1999), che poté giovare di nuovi e più corretti rilievi architettonici realizzati da Sabina Campione, si è data contezza delle reali proporzioni dell'edificio e dell'impianto planimetrico: fino agli anni '80 del secolo scorso si riteneva, infatti, che oltre ad essere stata alterata dall'inserimento del coro, delle cappelle laterali, della sagrestia e del portico, la chiesa fosse stata costruita su uno sperone di roccia con un'illogica irregolarità in pianta, mentre i nuovi rilievi hanno dimostrato come la configurazione planimetrica originale fosse abbastanza regolare, con mura perimetrali ortogonali rispetto alla facciata e spazi interni organici, eccezion fatta per la parete della navata sinistra, per la quale si è ipotizzato un rifacimento *ab antiquo*.¹⁸¹ Come notava già la Arcidiacono, la larghezza delle navate e la considerevole ampiezza degli archi delle campate amplia lo spazio interno e lo rende più simile a una chiesa a pianta centrale che non longitudinale.¹⁸²

Di maggiore interesse risulta invece la cosiddetta cripta Madre, un vano rettangolare coperto da una volta a botte situato al di sotto del presbiterio e accessibile mediante una scala realizzata in fondo

¹⁷⁹ ARCIDIACONO 1975, pp. 60-63. Si tenga presente che le fasi architettoniche medievali sono state individuate solo in linea di massima e permangono ancora oggi non pochi dubbi circa la cronologia e l'entità di alcuni interventi. Un'analisi delle fasi architettoniche medievali si trova in BARELLI 1999, pp. 421-423. Si noti inoltre che la studiosa ne propose dei confronti con altri edifici sermo-netani, quali la collegiata di Santa Maria e la chiesa di San Nicola, e con alcune chiese della vicina Ninfa, riconoscendo nei caratteri architettonici così delineati debiti con le esperienze edilizie meridionali. Anche Arcidiacono pp. 57-65. Si ricordi inoltre che già il Pantanelli sospettava che parte della navata sinistra verso il presbiterio fosse crollata in tempi remoti e non fosse mai stata ricostruita, preferendo sostituirla con altre strutture ad uso di sagrestia (PANTANELLI 1972, v. I, p. 218). Brevemente la questione è ripresa in DI FALCO 2013, pp. 32-36 e in PENNACCHI 2013, pp. 60-61.

¹⁸⁰ BARELLI 1999, pp. 422, 424. Secondo la Arcidiacono, al contrario, queste trasformazioni gotiche dell'edificio di marca squisitamente cistercense non avvennero prima della seconda metà del XIV secolo, in concomitanza con l'ingresso dei francescani in città (ARCIDIACONO 1975, pp. 64-67). Per quanto concerne la torre campanaria la situazione sembra presentare i medesimi problemi interpretativi: essa sarebbe stata realizzata entro il XII secolo, ma sicuramente subì dei rimaneggiamenti in tempi non molto prossimi per una evidente incapacità di replicare la medesima tecnica muraria medievale (sulla questione si rimanda a ARCIDIACONO 1975, p. 63; BARELLI 1999, pp. 424-427). In particolare il coro cinquecentesco è da considerarsi quale prolungamento di un preesistente coro quadrato che probabilmente aveva sostituito un'abside romanica già durante i lavori del XIII secolo.

¹⁸¹ La tesi di una irregolarità dell'impianto planimetrico riferita in ARCIDIACONO 1975, pp. 57-62 è stata rivista e aggiornata in BARELLI 1999, pp. 421-422, 428 nota 5.

¹⁸² ARCIDIACONO 1975, p. 64.

alla navata sinistra in occasione dei lavori cinquecenteschi. Essa conserva ancora importanti tracce di affreschi riferibili all'intero arco cronologico medievale, dal XII al XV secolo, che fortunatamente non hanno subito alcun danno causato dalle infiltrazioni che, invece, nel corso degli anni hanno comportato non pochi problemi di conservazione alle pitture del vicino oratorio dei Battenti.¹⁸³

Non è chiaro se la cripta nascesse come ambiente di culto al di sotto della chiesa romanica o se più verosimilmente fosse la struttura del XII secolo, quella consacrata dal vescovo Gregorio, a insistere sopra un preesistente sacello dedicato all'Arcangelo e trasformato in cripta della nuova chiesa, ad essa collegato mediante una scala di accesso dalla navata sinistra e un foro acustico che permetteva ai fedeli in chiesa di ascoltare la liturgia celebrata nell'ambiente sotterraneo, secondo una modalità molto simile a quanto avveniva nell'oratorio di San Silvestro presso i Santi Quattro Coronati a Roma.¹⁸⁴ In origine la cripta possedeva un ingresso sulla parete sud-est, una finestrella sulla parete nord-est e una nicchia su quella nord-ovest, più tardi aperta per permettere la creazione delle scale d'accesso all'oratorio dei Battenti.¹⁸⁵ Sappiamo che fino alla fine del XVI secolo in questo ambiente esisteva un altare in pietra e che erano conservate e venerate due statue, l'una di san Michele e l'altra di santa Lucia, in pessimo stato di conservazione, come si legge dalle Visite Pastorali; nonostante la cripta fosse definita un luogo "oscuro", certamente le pitture dovettero rimanere visibili a lungo dopo la loro realizzazione secondo quanto affermò il Pantanelli che le vide e le definì «antichissime pitture alla gotica».¹⁸⁶

Sebbene dunque non fosse inedita, la chiesa di San Michele è stata analizzata approfonditamente solo in anni molto recenti, al termine di un lungo e laborioso intervento di restauro promosso dalla Regione Lazio unitamente al Ministero dei Beni e delle Attività Culturali. In occasione di questi lavori è stato possibile verificare le diverse fasi edilizie che hanno caratterizzato la vita dell'edificio attraverso la definizione di una cronologia relativa; sfortunatamente non sono state fissate datazioni certe delle murature, almeno per quanto concerne le due fasi medievali.

¹⁸³ DI FALCO 2013, p. 20.

¹⁸⁴ La Di Falco (DI FALCO 2013, p. 39) sostiene che essa sia un ambiente risalente alla prima fase edilizia della chiesa (XII secolo), raggiungibile mediante un accesso poi tamponato ancora visibile sulla parete sud-est, a destra dell'attuale ingresso; la cripta era dotata di almeno una finestra, anch'essa tamponata, sulla parete nord-est. Ma se accettiamo l'ipotesi della presenza di un tempio pagano in questa zona della città e di una continuazione di un uso sacro del sito con il culto micaelico, si può ipotizzare che esso si sia affermato ben prima della costruzione della chiesa nel XII secolo, in un piccolo sacello riusato successivamente come cripta. Sulla questione del culto micaelico si veda PENNACCHI 2013, pp. 62-63. Il foro acustico si trova vicino l'angelo in alto a sinistra della composizione ed è stato realizzato sicuramente prima degli affreschi della volta poiché l'intonaco dipinto entra in parte nella cavità.

¹⁸⁵ DI FALCO 2013, pp. 40-41.

¹⁸⁶ ACCS, Fondo *Visite Pastorali, Sacra Visitatio 1597, 1602, 1603, 1604 localis*, f. 161r; PANTANELLI 1972, v. I, pp. 61-62.

2.4.1.3. Le pitture

Chiesa, primo pilastro a destra, parete nord-est

Madonna in trono (?) [fig. 2.241]

XIV secolo (?)

L'edificio di culto, recuperato di recente da un poderoso intervento di restauro, presenta scarse testimonianze pittoriche riferibili ai secoli in esame, limitate ai soli due pilastri che separano la navata centrale da quella di destra. Sul pilastro più vicino al presbiterio si intravede un lacunoso affresco su un sottilissimo strato di intonaco steso direttamente sui conci; solo in corrispondenza delle pietre si sono conservati tracce di una figura vestita con una tunica rossa che emerge appena dal bordo inferiore di una veste blu decorata a perline bianche, seduta su un trono dorato con un cuscino verde; poco altro si vede se non le bande verticali della cornice del pannello che ipoteticamente accoglieva una Madonna in trono, forse con Bambino di cui si intravede qualche traccia insieme alla mano della madre. Ciò che rimane non consente di spingersi oltre nell'analisi e di avanzare una proposta di datazione più circoscritta di un generico XIV secolo.

Chiesa, secondo pilastro a destra, parete nord-est

San Giacomo Maggiore, san Leonardo [figg. 2.242, 2.243]

Seconda metà XIV secolo

Sulla parete nord-est del secondo pilastro, quello più prossimo all'ingresso, si conservano due pannelli che accolgono le figure di san Leonardo tonsurato, in abiti diaconali con ricchi orli dorati e recante nelle mani le catene e un libro, e san Giacomo Maggiore con lunghi capelli che scendono sulle spalle e una singolare barbetta a doppia punta, vestito con una tunica rossa e un mantello che in origine doveva essere di un verde molto più scuro dell'attuale e recante nelle mani un lungo bastone da pellegrino e un libro.¹⁸⁷ Sulla cornice superiore del pannello del san Giacomo si legge, con molta difficoltà, S. [IA]CO[BU]S.

Sebbene non siano di particolare pregio e si possano riferire ad una mano di un artista piuttosto mediocre, il giudizio sui due pannelli deve tenere conto da un lato delle evidenti ridipinture subite – soprattutto nelle mani – ma anche dell'alterazione della pellicola pittorica e della perdita degli strati più superficiali di stesura a secco, come ad esempio si nota per il volto del san Leonardo

¹⁸⁷ Questi dipinti sono stati citati en passant in DI FALCO 2013, pp. 33-34; è stato già ipotizzato che questi

o le decorazioni delle vesti del santo pellegrino. Il disegno sottile e le figure tendenzialmente bidimensionali, animate da panneggi abbastanza corposi, soprattutto per quanto concerne il san Leonardo, l'eccessivo grafismo nel taglio degli occhi sgraziati con i bulbi oculari piccoli, dell'arco sopraccigliare e dei capelli sono caratteristiche stilistiche che accomunano questi dipinti a certi esiti della pittura del basso Lazio della seconda metà del XIV secolo; si veda, ad esempio, il Cristo in mandorla tra angeli e una teoria di santi conservata presso la cappella di Sant'Onofrio del Palazzo Ducale ad Atina.¹⁸⁸

Cripta Madre, pareti sud-est, nord-est e nord-ovest

Finta cortina muraria [fig. 2.244]

Fine XII – inizi XIII secolo

Si è sempre ipotizzato che la decorazione a bugnato, con mattoni disegnati da una singola linea rossa su fondo bianco compatto, fosse il più antico affresco realizzato sulle pareti di questo ambiente al momento della consacrazione della chiesa nel 1120. Essa si trova su un livello di intonaco inferiore a tutti gli altri e va pertanto considerata anteriore ai pannelli iconici, inoltre proseguiva anche nella nicchia a nord-ovest che, come si è visto, fu aperta per permettere la costruzione della cappella dei Battenti.

Sebbene il 1120 possa essere considerato un sicuro *terminus post quem*, nondimeno esso non costituisce un riferimento sicuro per la sua realizzazione che, infatti, trova più stringenti confronti con la finta cortina muraria della vicina abbazia di Valvisciolo, presente sia sulla volte della chiesa sia sulle pareti del chiostro [figg. 2.253, 2.254]. Su un fondo compatto bianco furono vergati dei semplici rettangoli in modo piuttosto irregolare e con una sola linea rossa di contorno, con un risultato piuttosto rudimentale ben diverso dalle cortine murarie medio-duecentesche ancora visibili nelle chiese privernati come San Giovanni Evangelista, Santi Cristoforo e Vito e San Benedetto, realizzate a più colori e con doppia linea di contorno, a simulare più precisamente la presenza di un impasto di malta tra i conci [figg. 2.81, 2.82, 2.117].

La finta cortina muraria della cripta Madre va piuttosto riferita ad un'epoca più vicina alla decorazione parietale della vicina abbazia di Valvisciolo, tra la fine del XII e gli inizi del XIII

elementi iconografici e fisionomici furono presi a modello al momento della realizzazione dell'affresco nell'omonima cappella cinquecentesca ricavata tamponando una campata del portico di ingresso alla chiesa (PENNACCHI 2013, p. 76).

¹⁸⁸ Per questi dipinti si veda la scheda di Marina Gargiulo in OROFINO 2000, pp. 39-44.

secolo, in concomitanza con i lavori di aggiornamento gotico dell'edificio sulla scorta dell'influenza culturale e artistica del cantiere fossanoviano.¹⁸⁹

Cripta Madre, parete nord-est

San Pietro e san Giovanni Battista [fig. 2.245]

XIV secolo

Il pannello più interessante da un punto di vista qualitativo è senza dubbio quello che accoglie i santi Pietro e Giovanni Battista. Esso è collocato all'estrema destra della parete nord-est e si adatta in modo anomalo alla volta a botte dell'ambiente, con l'angolo superiore destro della cornice che scivola sulla parete a sud-est seguendone la curvatura; a sinistra il san Pietro, vestito in tunica e pallio, tiene nelle mani un libro e le chiavi, a destra il san Giovanni Battista, vestito con una pelliccia e un mantello, tiene un cartiglio con la sinistra e indica con la destra un clipeo entro cui, in origine, doveva essere raffigurato l'*Agnus Dei*.

Sebbene i due santi condividano il medesimo pannello è evidente che essi non siano stilisticamente omogenei e ad una osservazione attenta dell'affresco con una luce radente si può notare come alla diversità stilistica corrisponda una diversa stesura degli intonaci. L'intonaco su cui è dipinto il san Pietro si trova sempre al di sotto di quello a destra con il san Giovanni; entrambi coprono il finto bugnato che emerge in una piccola lacuna posta appena al di sotto del gomito destro del Battista; infine una grossa area di affresco che taglia le due figure all'altezza delle ginocchia si sovrappone ad entrambi e va riferita ad un restauro forse quattrocentesco. Pertanto il san Pietro precedere cronologicamente il san Giovanni che probabilmente fu realizzato in sostituzione di un dipinto con il medesimo soggetto.

Il volto del san Pietro rivela una matrice romana tardo-duecentesca mediata da certi esiti di pittura locale [fig. 2.246]: si notino la carnagione compatta segnata da pennellate sicure che creano contorni densi di colore, la barba riccioluta e i capelli costruiti per masse compatte, il taglio degli occhi e il disegno dell'arco sopraccigliare, infine il disegno dell'orecchio, tutti elementi che trovano una eco nei volti dei personaggi del ciclo dei santi Eleuterio e Ponziano nella cripta del duomo di Velletri [fig. 2.247]. Inoltre il panneggio, ancora lanoso, è drappeggiato in maniera corposa, con ampie pieghe e sottili lumeggiature, e il nimbo composto da un'ampia rota dorata è circondato da una spessa banda nera perlinata secondo stilemi ancorati a una certa tradizione squisitamente

¹⁸⁹ BARELLI 1999, p. 424.

romana che non consente di spostare troppo oltre la realizzazione di questa figura, la cui datazione va fissata entro i primi decenni del Trecento. Una datazione che sarebbe confermata anche dai caratteri epigrafici della bella iscrizione sulla cornice rossa superiore (S· PETRVS) in capitale con l'inserto della E in onciale.¹⁹⁰ Al contrario nel volto del san Giovanni Battista [fig. 2.248] si ritrovano certi elementi stilistici che inducono a proporre una datazione non prima del terzo quarto del XIV secolo come la posizione del volto, il taglio allungato degli occhi accentuato dalla curvatura dello spazio tra le sopracciglia e il nimbo radiale, più piccolo del suo compagno. Si noti inoltre che la cornice della metà destra del pannello, nonostante tenti di imitare la metà sinistra, rivela la sua cronologia più tarda nei motivi a fogliette che animano la banda bianca mediana. I caratteri in gotica minuscola dipinti sul cartiglio che tiene con la mano sinistra confermano questa ipotesi.¹⁹¹ Probabilmente il pittore che intervenne a distanza di alcuni decenni per sostituire un affresco forse malconcio tentò di inserire il nuovo dipinto nel modo meno traumatico possibile, riproponendo la stessa cornice e le stesse proporzioni del san Pietro [fig. 2.251].

Cripta Madre, parete sud-est

Santa Caterina e Annunciazione [fig. 2.249]

XIV secolo

Al di sotto degli strati di intonaco dei vicini pannelli con la santa Caterina e il san Biagio, si trova un pannello con un'Annunciazione accompagnata a sinistra dalla figura di santa Caterina d'Alessandria, con la ruota dentata nella mano destra. Si tratta di un dipinto di scadente qualità che mal sopporta le brutte ridipinture e i rimaneggiamenti riscontrabili in special modo sui volti e nelle mani e che alterano non poco la *facies* originale. La Vergine è seduta su un trono senza spalliera e con un drappo appeso illusionisticamente alla cornice, come si riscontra spesso in casi analoghi del XIV secolo. Tutte le vesti dei personaggi sono animate da motivi decorativi già molto ben attestati nel Duecento e che in questo caso vengono stancamente riproposti, con pessimi risultati.

¹⁹⁰ Secondo la Romano essi sarebbero databili entrambi al terzo quarto del XIV secolo, stilisticamente riferibili a quella cultura napoletana così in voga in quegli anni nella diocesi; in particolare la studiosa ritenne che il san Pietro si potesse confrontare con l'omonimo santo raffigurato nella controfacciata della navatella sinistra della chiesa di San Giovanni Evangelista a Priverno (ROMANO 1992, pp. 368-369). Mi sento di escludere sia la datazione sia il confronto, che a mio avviso è limitato alla sola iconografia del santo.

¹⁹¹ L'iscrizione è: [E]cce / agnu / s · dei / ecce · q / ui · to / llit · pe / ccata / mu(n)di.

Cripta Madre, parete sud-est

San Leonardo e una santa coronata, santa Caterina, san Biagio [fig. 2.249]

Seconda metà XIV – inizi XV secolo

I tre pannelli si trovano su un livello di intonaco superiore sia al pannello con l'Annunciazione sia alla decorazione aniconica in finto mattone, ma non esiste alcun punto di tangenza tra di loro. Inoltre lo stato di conservazione non buono e la generale mediocrità del risultato induce a considerarli opera di artisti che lavorarono nell'ambito della medesima campagna decorativa o al più riferibili a fasi cronologicamente molto prossime. Il primo pannello accoglie un san Leonardo in abito diaconale, tonsurato e con le catene in mano, affiancato da una santa di cui resta solo la corona; la figura è perduta insieme all'intonaco di questa porzione di pannello, ma ne resta traccia per via delle picchettature subite dalla sottostante cortina muraria. Più a destra la figura della santa Caterina, coronata e con una piccola ruota dentata in mano, risulta in pessimo stato di conservazione. Infine il san Biagio, riconoscibile per l'iscrizione sulla cornice superiore ·S· BLASIUS, è vestito con una pianeta rossa e tiene nella mano destra un libro e nella sinistra il pettine di ferro per la lana con il quale fu scorticato e martirizzato. Il volto del santo è completamente perduto e le condizioni non consentono un'analisi approfondita, sebbene il motivo a fogliette sullo sfondo farebbe propendere per una datazione più tarda rispetto agli altri pannelli.

Cripta Madre, parete nord-est, volta a botte, parete sud-est

Altri dipinti [fig. 2.249]

XV secolo

Serena Romano ritenne i pannelli già analizzati in questa scheda dei «poveri lacerti» se posti a confronto con il quattrocentesco dipinto della santa Lucia con donatore entro un baldacchino a colonnette tortili sulla parete nord-est, opera di un artista di un certo interesse, molto prossimo al Maestro della Cappella Caldora di Subiaco. Al medesimo artista attivo nella figura della santa Lucia si può verosimilmente assegnare anche il Cristo tra angeli della volta. Recentemente sono tornati sull'argomento anche Anna Cavallaro e Stefano Petrocchi che vi riconoscono l'incontro del linguaggio del pittore privernate Pietro Coleberti con i modi più propri della bottega del Maestro della cappella Caldora, proponendone una datazione all'inizio del quarto decennio del Quattrocento.¹⁹² Sulla

¹⁹² Romano 1992, pp. 368-369; CAVALLARO 2013, pp. 166-167; S. Petrocchi, *La decorazione pittorica dell'oratorio dell'Annunziata di Cori*, in *La pittura del Quattrocento nei feudi Caetani*, a cura di A. Cavallaro, S. Petrocchi, Roma 2013, p. 135. La Di Falco sposta invece la datazione alla seconda metà del XV secolo (DI FALCO 2013, pp. 33-39). Si

parete sud-est, nel contesto del palinsesto composto da diversi pannelli di santi illustrato in questa scheda, emerge la figura di una santa Caterina che chiude idealmente la serie di interventi pittorici in questo ambiente; sicuramente il dipinto è ascrivibile alla mano di Desiderio da Subiaco, attivo a Sermoneta sul finire del Quattrocento anche nella chiesa superiore (san Sebastiano sul primo pilastro a sinistra), nella collegiata di Santa Maria e nelle sale Castello Caetani.¹⁹³

veda anche PENNACCHI 2013, pp. 83-84.

¹⁹³ PENNACCHI 2013, pp. 84-85. In particolare Stefano Petrocchi data questi due interventi del pittore al 1495 circa (S. Petrocchi, *Botteghe ed esperienze artistiche nella pittura delle province romana e frusinate della fine del Quattrocento*, in *La pittura del Quattrocento nei feudi Caetani*, a cura di A. Cavallaro, S. Petrocchi, Roma 2013, p. 387-401, 419-420).

2.4.3. L'abbazia di Valvisciolo

2.4.3.1. Le pitture¹⁹⁴

Facciata, lunetta del portale

Madonna in trono con Bambino tra un santo monaco e santo Stefano protomartire [figg.

2.250, 2.251]

Seconda metà del XIV secolo

La lunetta del portale della chiesa accoglie una rovinatissima pittura riferibile probabilmente al Trecento maturo, interessata da una grande lacuna nella metà sinistra e altre più piccole al centro in alto. Il dipinto rappresenta la Vergine con il Bambino seduta su un trono marmoreo scorciato di cui si vede ancora la spalliera a destra, decorata con motivi geometrici ad intarsio di tessere marmoree policrome; a destra la figura di santo Stefano che reca un libro aperto è chiaramente riconoscibile per la presenza dei tre sassi ovali sulla tonsura diaconale, in ricordo del suo martirio per lapidazione; a destra il personaggio anziano ha una lunga barba bianca, e vesta abiti marroni con cappuccio e una cuffietta che indicano sicuramente il suo status monacale. Le caratteristiche iconografiche escludono la possibilità che egli possa essere riconosciuto come san Pietro, eponimo dell'abbazia insieme a Stefano, e si potrebbe ipotizzare si tratti di un san Benedetto o, più verosimilmente, un sant'Antonio abate.¹⁹⁵

¹⁹⁴ Parimenti a quanto indicato per l'abbazia di Fossanova, si rimanda agli studi sul monumento e alla ricca bibliografia per tutto ciò che concerne la fondazione, la storia e il complesso edilizio, gli insediamenti cistercensi in Marittima, ma soprattutto le intricate vicende connesse con la distruzione della vicina abbazia di Marmosolio e i rapporti con l'Ordine templare: DE SANCTIS 1990, pp. 259-279, in part. pp. 264-266; C. Ciammaruconi, *Da Marmosolio a Valvisciolo: storia di un insediamento cistercense nella Marittima medievale (XII-XVI secolo)*, prefazione di M. T. Caciorgna, Sermoneta 1998; F. Farina, I. Vona, *L'Abbazia di Valvisciolo*, Valvisciolo 1998; M. L. de Sanctis, *L'abbazia cistercense dei SS. Pietro e Stefano di Valvisciolo: osservazioni sulla struttura architettonica*, in *Arte d'Occidente: temi e metodi. Studi in Onore di Angiola Maria Romanini*, v. I, Roma 1999, pp. 163-174; M. L. de Sanctis, *Una fondazione cistercense nel territorio di Sermoneta: l'abbazia dei Santi Pietro e Stefano di Valvisciolo*, in *Sermoneta e i Caetani. Dinamiche politiche, sociali e culturali di un territorio tra medioevo ed età moderna*, Atti del Convegno della Fondazione Camillo Caetani (Roma – Sermoneta, 16-19 giugno 1993), a cura di L. Fiorani, Roma 1999, pp. 421-434; C. Ghisalberti, *La decorazione architettonica a Valvisciolo. I cantieri cistercensi e i loro riflessi sul territorio*, in *Sermoneta e i Caetani. Dinamiche politiche, sociali e culturali di un territorio tra medioevo ed età moderna*, Atti del Convegno della Fondazione Camillo Caetani (Roma – Sermoneta, 16-19 giugno 1993), a cura di L. Fiorani, Roma 1999, pp. 373-386.

¹⁹⁵ Si segnala che Serena Romano aveva riconosciuto i due accoliti come i santi Pietro e Paolo (ROMANO 1992, p. 504), mentre Farina e Vona avevano proposto di riconoscere santo Stefano a destra e, con qualche dubbio, san

Certi elementi come la grossa fossetta a U che separa le sopracciglia, insieme agli occhi dal taglio allungato e accentuato da corposi gonfiori sotto il bulbo oculare, le lumeggiature ben evidenti grazie alle pennellate corpose, il taglio della bocca e le espressioni un po' imbronciate mi sembrano elementi analoghi al san Giovanni Battista nella cripta Madre della chiesa di San Michele Arcangelo nella vicina Sermoneta [fig. 2.248] con il quale, evidentemente, la lunetta di Valvisciolo condivide anche la datazione alla seconda metà del Trecento, sebbene il volto del Bambino risenta ancora di quelle rotondità tipiche del Maestro attivo nella Grotta del Crocifisso a Bassiano.¹⁹⁶

Controfacciata, sottarco d'ingresso

Mano dell'Eterno [fig. 2.252]

Prima metà XIII secolo

Probabilmente coevo alla decorazione in finto mattone delle volte della chiesa è il pannello al centro del sottarco d'ingresso in cui è raffigurata la mano dell'Eterno che benedice alla maniera latina: il braccio di Dio è all'interno di un riquadro blu che accoglie anche due stelle bianche, è circoscritto da una doppia banda rossa e gialla e da una striscia rossa esterna più sottile, separate da due sottili strisce nere perlinate. A destra e a sinistra si dispiegano i medesimi motivi vegetali stilizzati che animano gli strombi delle finestre.

Navata centrale, volte a crociera; chiostro, pareti

Finta cortina muraria [fig. 2.253, 2.254]

Fine del XII – inizi del XIII secolo

Parimenti a quanto si è già visto per le pareti della cripta Madre di San Michele Arcangelo a Sermoneta, le volte a crociera della chiesa abbaziale di Valvisciolo sono interessate da una decorazione lacunosa in finta cortina muraria, realizzata con un disegno rosso su fondo bianco, ad imitazione delle apparecchiature con conci di marmo, disposte parallelamente alla linea di colmo delle vele. Negli strombi delle finestre del cleristorio sono parzialmente conservati motivi decorativi fitomorfici estremamente stilizzati realizzati con i medesimi colori del finto mattone. Tracce dello stesso motivo a racemi sono state ritrovate anche nello zoccolo dell'abside durante i lavori di restauro degli anni '90 del secolo scorso. Sulle pareti del chiostro si conservano ancora lacerti della medesima decorazione a finta cortina rossa su fondo bianco, come sulle volte della chiesa, e bianca su fondo

Benedetto o san Pietro a sinistra (FARINA - VONA 1998, p. 18).

¹⁹⁶ Per le pitture della Grotta del Crocifisso si veda il capitolo 4.

ocra. Le pitture sono lacunose e non in buono stato di conservazione. In particolare sullo zoccolo della parete sud-ovest, si riconoscono con estrema difficoltà tracce di un finto velario al di sotto di una banda rossa che lo separa della cortina muraria bianca su fondo ocra. È possibile che il risultato fosse piuttosto simile a quanto si è visto per la cappella dell'infermeria dell'abbazia fossanoviana.¹⁹⁷

Auditorium

Motivi decorativi aniconici [figg. 2.255, 2.256]

Fine del XIII – inizi del XIV

Solitamente l'ambiente dell'*Auditorium* si apre sul lato est delle abbazie cistercensi, separando la sala del Capitolo dalla scala di accesso ai dormitori, e ha la funzione di mettere in comunicazione il chiostro con la zona esterna all'edificio adibita a orto. In questa sala l'abate dava indicazioni ai monaci sui lavori da svolgere quotidianamente. Nel caso di Valvisciolo questo ambiente è collocato nell'ala meridionale del chiostro poiché per ragioni orografiche gli orti non potevano svilupparsi su quel lato del complesso abbaziale. Esso è un piccolo ambiente rettangolare, sviluppato in lunghezza e in altezza, suddiviso in due campate coperte con volte a crociera non costolonate. La decorazione pittorica, in pessimo stato di conservazione, ricopre l'intero ambiente, e segue l'andamento dell'architettura, segnando le nervature e sottolineando la curvatura degli archi. Le vele sono campite con diversi motivi, alternativamente stelle bianche su fondo rosso e tondi rossi su fondo blu, sono separate da fascioni con il motivo del nastro pieghettato che segna gli spigoli e si incrociano al centro formando un clipeo senza decorazioni. Sulle pareti sono disegnati ampi lunettoni composti da un motivo a gattoni sopra un grande fascione che accoglie un intreccio di sottili bande bianche a formare clipei più grandi e più piccoli, decorati ad imitazione del marmo oppure con fiori centrali, talvolta alla serie si aggiungono motivi romboidali. Il lunettone così circoscritto è animato da un motivo che si dispiega a tappeto su tutto lo spazio disponibile composto da grandi bottoni che accolgono un fiore centrale disposti secondo uno schema ortogonale e inframezzati da piccoli fiori bianchi; negli spazi di risulta torna il motivo romboidale verde che accoglie al suo interno di nuovo motivi floreali. Nello spazio della parete tra i lunettoni così composti e l'attacco delle volte torna il motivo delle stelle bianche, ma su fondo ocra. La datazione di queste pitture oscilla attorno alla fine del XIII e gli inizi del XIV secolo, parimenti ad altri casi di architettura dipinta censiti come la

¹⁹⁷ Per quanto concerne questo genere di decorazione si rimanda all'analisi e alla bibliografia già segnalata nella relativa scheda delle pitture di Fossanova. Per quanto riguarda questo monumento, nello specifico, si vedano FARINA - VONA 1998, p. 22 e MIHÁLYI 1999 B, p. 473.

Torre Annibaldi del Castello Caetani o i casi Anagnini suddetti (Palazzo dei Caetani e cappella del Salvatore nel duomo); in quegli anni era abate di Valvisciolo Leonardo, vescovo di Alatri, personalità di spicco, legato alla famiglia di papa Bonifacio VIII.¹⁹⁸

¹⁹⁸ Su queste pitture si vedano: M. Mihályi, *Nota su alcune pitture nell'abbazia dei SS. Pietro e Stefano di Valvisciolo presso Sermoneta*, in «Arte medievale», s. II, 7 (1993), 2, pp. 113-116; MIHÁLYI 1999 B, pp. 473-499, in part. 473-477; PISTILLI 2004, p. 86. Melinda Mihályi segnalò anche che nella cosiddetta “sala grande” erano conservate tracce di una simile decorazione pittorica composta da clipei a doppia fascia che ospitano fiori disposti ortogonalmente tra di loro, e negli spazi di risulta ci sono stelle bianche.

2.5. Sonnino

2.5.1. La chiesa di San Michele Arcangelo

2.5.1.1. L'icona della Madonna delle Grazie

L'icona della Madonna delle Grazie di Sonnino è una delle poche testimonianze pittoriche su tavola riferibili ai secoli in esame nel territorio della diocesi [fig. 2.257]; essa è collocata in una nicchia della parete d'altare della chiesa di San Michele Arcangelo, protetta da un vetro e incorniciata da un altorilievo in stucco dorato del XVII secolo. Come spesso accade, le vicende legate a quest'opera oscillano tra la tradizione popolare, che racconta del suo miracoloso ritrovamento su un leccio nel luogo dove successivamente fu edificata la chiesa in cui è ospitata, e la devozione per le immagini sacre, che ne esalta le origini attribuendola direttamente alla mano dell'Apostolo Luca.¹⁹⁹ L'opera misura 96 x 30 cm ed è stata realizzata a tempera su supporto ligneo con un fondo dorato, successivamente trasportata su tela e fissata su un nuovo supporto ligneo in occasione di un restauro datato al 1955 di cui si dirà più avanti. Giorgio Leone²⁰⁰ l'ha riconosciuta come *Madonna Kyriotissa* (o *Nicopeia*²⁰¹) e *Angalophorousa*, poiché la Vergine tiene il Bambino di fronte a sé e lo sostiene con entrambe le mani ma senza disegnare un cerchio attorno alla sua figura; nonostante la tipologia non la preveda, alla figura della Vergine è stata aggiunta una corona metallica. La Vergine è seduta frontalmente su un trono senza spalliera e indossa una tunica blu con polsini decorati e un *maphorion* di un rosso particolarmente intenso che le circonda il volto con un arco ampio, quasi ad esaltare la circonferenza del nimbo; la mano sinistra si appoggia dolcemente alla spalla del figlio mentre con la sinistra sembra indicarlo (come nella tipologia dell'*Odigitria*); il Bambino indossa

¹⁹⁹ G. Manicone, *Otto secoli di viva fede e profonda devozione gelosamente custoditi nel cristiano costume della gente sonninese cantano l'eterna gloria a Maria SS.ma delle Grazie*, Latina 1957, p. 8; G. Leone, *Icone di Roma e del Lazio*, Roma 2013, t. I, p. 89; PARZIALE 2007, p. 214; E. Piacentini, *Sonnino. Santa Maria delle Grazie*, in *Santuari d'Italia. Lazio*, a cura di S. Boesch Gajano, M. T. Caciorgna, V. Fiocchi Nicolai, F. Scorza Barcellona, Roma 2010, pp. 170-171. Sulla chiesa di San Michele Arcangelo di Sonnino si veda PARZIALE 2007, pp. 200-214.

²⁰⁰ LEONE 2013, t. I, p. 89; LEONE 2013, t. II, p. 106, 111.

²⁰¹ PARZIALE 2007, p. 216.

una tunichetta celeste sovrastata dal canonico *himation* dorato annodato al centro e presenta un nimbo crocesignato; egli regge con una mano il volume e con l'altra benedice alla maniera latina.

Le pose dei divini soggetti sono ieratiche e perfettamente centrali nella tavola; i gesti esprimono una ritualità senza tempo, perfettamente coerente con le fisicità incorporee, sottolineate dal linearismo con cui sono costruiti i panneggi carichi di pieghe che dimostrano un manierismo di estrema eleganza, ma decisamente antinaturalistico nell'assenza quasi totale di lumeggiature e nella stesura di campiture di colori compatti.

Al momento della prima menzione del Garrison nel 1949, la superficie dipinta versava in pessimo stato di conservazione a causa dei fumi delle candele, delle evidenti ridipinture che celavano quasi completamente l'aspetto medievale e dell'alterazione delle vernici sovrapposte ai colori originali durante improvvidi restauri di cui non è rimasta traccia nei documenti, inoltre l'icona era perennemente coperta da una coperta argentea che ne permetteva una fruibilità parziale, limitata ai soli volti. All'inizio del decennio successivo, in occasione dell'allestimento e dell'inaugurazione del Museo Diocesano di Gaeta (1955), furono promossi importanti restauri a opere d'arte di pregio dell'intera provincia di Latina, tra le quali anche l'icona di Sonnino, su cui lavorarono i restauratori Pistelli e Ventura. La superficie dipinta fu ripulita dalle ridipinture e dalle alterazioni, quindi separata dal supporto ligneo che fu completamente eliminato poiché risultò essere degradato in modo irrecuperabile; quindi si provvide al trasporto del dipinto su una tela e alla realizzazione di un nuovo supporto in legno di quercia su cui fissare l'opera che ancora oggi si presenta in ottime condizioni e nel suo originale aspetto tardo-duecentesco.²⁰²

Sebbene in passato si sia ritenuto fosse riferibile al secolo XII²⁰³, più correttamente gli studi scientifici fissano l'esecuzione dell'opera alla seconda metà del XIII secolo o al più agli anni a cavallo tra la fine Duecento e l'inizio del Trecento.²⁰⁴ Il primo ad affrontare lo studio della tavola fu il Garrison che, sulla scorta di un'analisi piuttosto frettolosa, in un primo momento né propose una generica attribuzione alla scuola romana per poi rivedere questa ipotesi dopo il restauro, riconoscendone i caratteri di opera oriunda, poiché non riscontrò alcuna vicinanza con opere romane né campane;

²⁰² E. B. Garrison, *Italian romanesque panel painting, an illustrated index*, Florence 1949, p. 47; E. Lavagnino, L. Salerno, *Il Museo Diocesano di Gaeta e mostra di opere restaurate nella provincia di Latina*, Gaeta 1956, p. 28; PARZIALE 2007, p. 215.

²⁰³ MANICONE 1957, pp. 6-7.

²⁰⁴ La panoramica completa delle proposte di datazione è in LEONE 2013, t. I, p. 89.

egli propose pertanto di datarla tra il 1295 e il 1305 e avanzò un timido confronto con la tavola di Santa Maria in Monte Dominico a Marcellina.²⁰⁵

La più recente scheda di catalogo redatta da Giorgio Leone ha riaffermato la tesi già espressa da Luigi Salerno che riconobbe nella tavola sonninese un'ascendenza meridionale,²⁰⁶ come conferma per esempio la scelta di realizzare il *maphorion* rosso; è convinzione dello studioso che essa trovasse palmari similitudini con la coeva produzione pittorica pugliese e fosse un'opera di indubbia qualità realizzata sulla scia dell'influenza culturale esercitata dal Vicino Oriente, soprattutto dalla Terra Santa e da Cipro. Egli ne ha proposto, quindi, una datazione tra la metà e la fine del XIII secolo.²⁰⁷

L'analisi della tavola sonninese avanzata da Elisa Parziale è ritornata, invece, sul solco tracciato dal Garrison e ha riaffermato la provenienza romano-laziale del pittore della tavola, attivo sul finire del XIII secolo. La studiosa ne ha riconosciuto il legame con la cultura orientale e più precipuamente costantinopolitana come dimostrerebbe, ad esempio, il confronto del disegno del mantello della Vergine con il mosaico della Madonna con Bambino tra Giovanni II Comneno e Irene nella tribuna della basilica di Santa Sofia [fig. 2.258], e una certa dipendenza dalla cultura meridionale, in parziale accordo con quanto sostenuto da Leone, ma alcuni puntuali confronti con opere romane e laziali della fine del XIII secolo confermerebbero la sua ipotesi. Ella ha ipotizzato che in origine la tavola sonninese fosse lo sportello centrale di un trittico e ciò spiegherebbe l'anomalo taglio stretto e alto della tavola; inoltre ne ha sottolineato come il caratteristico taglio degli occhi a mandorla, affilati e ravvicinati, che affiancano la canna del naso particolarmente lunga e stretta, e le fisionomie così austere e frontali trovino palmari somiglianze con le opere del cosiddetto Maestro del Busto di Innocenzo III al Sacro Speco di Subiaco²⁰⁸ [fig. 2.259] e con la Vergine con il Bambino recentemente riscoperta a Fossanova e schedata in questo capitolo [fig. 2.41]. Spingendosi oltre, la studiosa ha proposto di riconoscere l'autore in uno dei collaboratori del Maestro del Busto di Innocenzo III e nei committenti gli esponenti della famiglia de Sonnino, che proprio negli anni del pontificato di Bonifacio VIII (1295-1303) gravitavano attorno alla sfera di influenza dei Caetani e potevano essere aggiornati sulle novità artistiche proposte nei grandi cantieri del Lazio meridionale.²⁰⁹

²⁰⁵ In occasione del suo primo sopralluogo il sagrestano della chiesa non acconsentì a mostrargli l'icona e pertanto egli dovette accontentarsi di un'analisi superficiale fatta sulla fotografia di un piccolo opuscolo (GARRISON 1949, pp. 26, 47; E. B. Garrison, *Addenda ad indicem – III*, in «Bollettino d'Arte», IV, 41 (1956), p. 301; E. B. Garrison, *Studies in the History of Medieval Italian Painting*, v. IV, Florence 1960-1962, p. 380).

²⁰⁶ LAVAGNINO - SALERNO 1956, p. 28. Parziale 2007, p. 217.

²⁰⁷ LEONE 2013, t. I, p. 89. Sull'icona si veda anche il breve contributo di M. Bono, *La chiesa di San Michele Arcangelo in Sonnino*, in *San Michele Arcangelo: il restauro*, a cura di A. Crobe, V. Pietricola, Roma 2006, pp. 14-19.

²⁰⁸ Su questo artista si veda CRISTIANI TESTI 2002, pp. 130, 132.

²⁰⁹ Per le ipotesi proposte dalla Parziale si veda la lunga analisi in Parziale 2007, pp. 214-221.

2.5.2. *Monastero di Santa Maria delle Canne*

Fino alla notte tra il 30 e il 31 gennaio 2011, il complesso abbaziale di Santa Maria delle Canne, già da tempo trasformato in cimitero comunale di Sonnino, non presentava alcuna testimonianza pittorica dei secoli in esame. Un grave crollo subito dall'edificio, già molto deteriorato e in precario stato di conservazione, ha portato alla luce frammenti di affreschi di cui, allo stato attuale, appare difficile dare la giusta collocazione nella struttura.²¹⁰ Si tratta tra l'altro di una fortuita scoperta che dimostra come anche quest'edificio, nel corso del Medioevo, deve aver subito più campagne decorative sovrapposte poiché quest'unico lacerto pittorico del monastero si presenta come un palinsesto [fig. 2.260].

Su un lacerto di muro sopravvissuto all'evento si vede una Madonna con Bambino su un trono scorciato, tra due santi vestiti con il saio marrone dei francescani, di cui quello a sinistra si può riconoscere come sant'Antonio da Padova grazie all'iscrizione accanto al suo volto.²¹¹

Poco più in alto si intravedono tracce di un altro dipinto fortemente lacunoso e deteriorato dal crollo: si tratta di un trono scorciato inquadrato da un pannello contornato da una cornice a motivi quadrilobati affiancata da un'elegante colonnina composta da una fascia tortile e infine una banda rossa accanto a un nimbo radiale a rilievo; poco più a sinistra la medesima banda con quadrilobi affiancata da una colonnina delle medesime fattezze segnano la conclusione del pannello e ne lasciano intuire le dimensioni.

Al di sotto del lacunoso pannello con la Vergine emergono due piedi e il panneggio di una figura impossibile da identificare, probabilmente di genere maschile vista la nudità del piede e la tipologia del sandalo; ma l'unico dato certo che si può affermare è che, accettando l'attribuzione ad Antonio da Alatri (o alla sua cerchia) dell'affresco che lo oblitera, dobbiamo ritenere che la figura ignota sia riferibile a una fase decorativa, al più tardi, databile alla fine del Trecento.

²¹⁰ Sul monastero femminile di Santa Maria delle Canne si vedano PARZIALE 2007, pp. 148-169 e S. Pagliaroli, *Una visita al monastero di Santa Maria delle Canne di Sonnino*, Fossanova 2011, pp. 21-28. Il primo è una scheda della tesi di dottorato della studiosa che si è occupata principalmente dell'edificio e dei suoi legami formali con Fossanova e gli altri edifici della zona, mentre il secondo è un utile regesto che tenta, seppure con enormi lacune, di ricostruire la storia del monastero femminile sonninese.

²¹¹ S. AN[T] / O / NIV[S] / DE / PA / DV[A]. Vicino all'altro santo, più anziano, si leggono le lettere [...] DE [...] / V / PELL / [...] V.

L'affresco è stato reso noto nel 2011, all'indomani del crollo, in due occasioni e da due autori diversi. L'Angelini, giustamente, ha ritenuto che la Madonna con Bambino tra santi sia un'opera dell'inizio del Quattrocento, stilisticamente affine alla maniera di Antonio da Alatri²¹²; a questa interpretazione si aggiunge la breve postilla del volume di Pagliaroli che annota l'evento del crollo e segnala la preziosa scoperta, attribuendo l'opera ad un anonimo artista laziale di buona qualità – definendolo «grande maestro» – attivo tra la fine del Trecento e gli inizi del Quattrocento, sebbene in nessuna delle due pubblicazioni si faccia menzione della presenza di un palinsesto pittorico. È da ritenere, per deduzione, che entrambi si siano riferiti al solo strato della Madonna con Bambino in trono, che domina il lacerto di parete superstite. Il Pagliaroli non ne esclude una committenza illustre, riferibile ai Caetani, che in più occasioni dimostrarono interesse per il *castrum* sonninese.²¹³ Allo stato attuale della questione, in assenza di un documento che ne attesti una precisa committenza e in mancanza di un'iscrizione o di un donatore nell'affresco, quest'ipotesi è ancora da dimostrare.

²¹² E. Angelini, *I rapporti fra Sonnino, Priverno e Fossanova alla luce dei più recenti studi*, in *Unità nelle Arti: dall'architettura del paesaggio alla costruzione delle città collinari*, Atti dell'VIII Giornata Nazionale degli Amici dei Musei: Unità nelle Arti (2 ottobre – 4 dicembre 2011), a cura di S. A. Cardone e F. Tetro, Roma 2011, p. 39.

²¹³ PAGLIAROLI 2011, p. 78.

2.6. Terracina

2.6.1. La cattedrale di San Cesareo²¹⁴ [figg. 2.261, 2.262, 2.263]

Navata destra e presbiterio, parete nord e parete ovest

Ciclo agiografico [fig. 2.264]

Ultimo terzo dell'XI – inizi XII secolo

Sulla parete nord della navata destra, sull'arco e nell'emiciclo dell'abside destra si dispiega un ciclo pittorico ridotto in diradati frammenti, talvolta molto grandi, in altri casi minutissimi. Il pessimo stato di conservazione del ciclo era già stato segnalato durante la visita apostolica del 1581 di Annibale de Grassis, vescovo di Faenza, poiché le pitture sulle pareti non erano più visibili a causa della loro antichità²¹⁵ e ancora pochi decenni fa, nonostante fossero riemerse dallo scialbo ormai da tempo, non risultavano chiaramente leggibili agli occhi di Elena Di Gioia che le riferì al Duecento; il suo giudizio fu più tardi confermato anche dal Longo.²¹⁶ Solo i recenti restauri hanno permesso di recuperare il colore originale e ne hanno consentito una migliore leggibilità, ma l'estrema lacunosità e le picchettature ostacolano l'analisi del programma iconografico originale.²¹⁷

Di recente Mariella Nuzzo ha pubblicato queste pitture e ne ha chiarito la datazione grazie ad un'attenta analisi iconografica e stilistica dei minuti frammenti di intonaco sopravvissuti, al fine di ricostruire il panorama culturale terracinese legato al mondo benedettino cassinese sul finire dell'XI secolo.²¹⁸

²¹⁴ Per quanto concerne la storia e l'edificio si rimanda al capitolo 3, dove sarà dato ampio spazio al monumento. Nell'immagine 2.263 sono stati opportunamente segnate di rosso le pareti in cui si conservano i dipinti schedati.

²¹⁵ È possibile che alla medesima campagna decorativa si possano far risalire anche le altre pitture che il visitatore apostolico vedeva nella tribuna dietro l'altare principale (ASV, *Congr. Vescovi e Regolari, Visita Ap.*, 94, ff. 140r-141r).

²¹⁶ E. Di Gioia, *La cattedrale di Terracina*, Roma 1982, p. 77; P. Longo, *Il duomo di Terracina*, Roma s.d., pp. 33-34.

²¹⁷ Per facilitare la lettura delle pitture è stato necessario realizzare una ricostruzione grafica e modelli in 3D della navata destra della cattedrale senza l'arredo liturgico fisso che attualmente impedisce di effettuare fotografie panoramiche del ciclo [figg. 2.265, 2.266, 2.267, 2.268]. Nelle ricostruzioni grafiche si è scelto di usare il colore nero per i frammenti superstiti ancora visibili, il colore magenta a linea continua per gli apparati decorativi e le partiture fitomorfe come dovevano presentarsi in origine, mentre è stata impiegata la linea magenta tratteggiata per la restituzione ipotetica delle figure all'interno delle scene.

²¹⁸ M. Nuzzo, *La decorazione pittorica della cattedrale di Terracina dal X al XIV secolo alla luce delle recenti scoperte. Dall'influenza beneventana alla pittura della Riforma, ai percorsi delle botteghe cavalliniane nel Lazio meridionale, in Una strada nel Medioevo. La via Appia da Roma a Terracina*, a cura di M. Righetti, Roma 2014, pp. 225-231.

La parete nord accoglie un ciclo narrativo suddiviso per riquadri disposti su due registri, ai quali si aggiungono due fascioni con partiti decorativi e uno zoccolo. In alto si dispiega il primo fascione, composto da bande decorative e cornici [fig. 2.269]: dall'alto si incontra una fascia oca composta da una serie di riquadri che accolgono ovoli bianchi poggiati su forme oblunghe²¹⁹, al di sotto corrono due bande colorate, la prima blu e la seconda rossa, infine una grande fascia di colore giallo oro racchiusa da due bande blu accoglie un motivo fitomorfo con boccioli di fiori che corre lungo tutta la parete e che, in origine, si interrompeva solo all'altezza delle centine delle due finestre.²²⁰ In parte questa stessa decorazione è sopravvissuta anche a sinistra dell'absidiola destra [fig. 2.270]. Al di sotto di una cornice rossa, il primo registro ospita una serie di scene a carattere agiografico verosimilmente separate tra di loro da alte colonne bianche decorate con un intreccio fitomorfo arricciato e ovoli, di cui ne sopravvive soltanto una [fig. 2.271]. Nella prima scena si riconoscono due imbarcazioni sulle quali si intravedono due personaggi, di cui uno nimato, con lunghe aste, forse dei remi [fig. 2.272]; essi sospingono le imbarcazioni su un mare animato di pesci blu [fig. 2.273], procedendo da sinistra verso il centro della scena – circa al di sotto della finestra di sinistra – dove si riconosce la linea di confine con la terraferma; più a sinistra, verso la già citata colonna bianca di separazione delle scene, si vedono ancora le sommità di una quinta architettonica dotata di alte torri oca e architravi, sotto le quali si riconoscono le pieghe di un pannello rosso appartenenti a un personaggio probabilmente rivolto verso sinistra. La scena seguente sembra sfruttare uno spazio maggiore in lunghezza ma è estremamente lacunosa: si riconosce soltanto un edificio cupolato rosso sulla sinistra – e forse dotato di una *camera fulgens* appesa a ganci? – vicino all'apertura della finestra di destra; sotto l'edificio, un frammento pittorico ospita il disegno di una manica bianca con pieghe celesti di un braccio sinistro rivolto verso l'alto su cui si poggia un mantello rosso che cade verso il basso [fig. 2.274]: in via del tutto ipotetica si potrebbe trattare di una figura in atto di pregare con le braccia rivolte al cielo. Oltre la finestra un altro frammento pittorico accoglie pieghe di un pannello rosso che sembrano indicare la presenza di un personaggio rivolto verso destra, ma non sappiamo se esso appartenga alla scena appena

²¹⁹ Le lacune dovute alle picchettature di questo fascione in particolare sembrano essere state risarcite dai restauratori.

²²⁰ Le due finestre erano esistenti al tempo della realizzazione delle pitture ed erano incorniciate da una banda rossa che correva lungo tutto il loro perimetro, inoltre gli strombi erano dipinti come dimostrano le tracce di intonaco ancora conservate. Per un'analisi delle finestre si veda M. T. Gigliozzi, *Nuovi elementi per la fase altomedievale della cattedrale di Terracina e inedite testimonianze dell'intervento 'desideriano'*, in *Una strada nel Medioevo. La via Appia da Roma a Terracina*, a cura di M. Righetti, Roma 2014, pp. 202-203.

descritta o faccia parte di un terzo riquadro [fig. 2.275].²²¹ Tra il primo e il secondo registro c'è un lungo campo ocre che ospita un ramo con foglie, fiori e frutti che correva ininterrotto lungo tutta la parete, ma oggi esso è visibile solo nei frammenti a sinistra [fig. 2.276]. Il secondo registro ospita altri pannelli narrativi, ma solo del primo restano tracce consistenti tanto da poter distinguere una specchiatura a finto marmo – forse imitante il nembro rosato – sulla sinistra, più avanti si vedono altre quinte architettoniche le cui strutture imitano le venature di marmi verdi, rosa e gialli, e ancora un pilastro ocre di cui si intravedono le modanature [figg. 2.277, 2.278]. Infine lo zoccolo ospita una decorazione a banda rosse e una sottile striscia bianca dentellata con motivi a scalini neri che incorniciano un fascione blu su cui si dispiega un tralcio ocre intrecciato a formare una serie di mandorle, di cui sopravvive solo un esemplare, che ospitano un clipeo giallo con bottone rosso su un fondo del medesimo colore e, più in basso, l'intonaco era dipinto di blu [fig. 2.279].²²²

L'esigua percentuale di superficie pittorica sopravvissuta non consente una lettura iconografica certa, ma mi pare condivisibile la proposta avanzata da Mariella Nuzzo di riconoscervi una narrazione agiografica sulla vita e il martirio del santo eponimo della cattedrale: la prima scena è stata, infatti, interpretata come il momento in cui san Cesareo giunse sul litorale laziale ed è possibile che le quinte architettoniche di quella e delle scene seguenti alludano proprio a stereotipate

²²¹ Non sappiamo se il registro proseguisse oltre e raggiungesse la controfacciata. Sono necessarie nuove indagini architettoniche sulle cappelle della navata destra e sulle murature per definire precisamente l'assetto della chiesa. Gli studi fino ad ora pubblicati propendono per ritenere che il duomo di Terracina non avesse cappelle gentilizie fino al XIV secolo ed è quindi possibile che il ciclo pittorico interessasse uno spazio maggiore del solo presbiterio. Si vedano (DI GIOIA 1982, pp. 69-79; M. T. Gigliozzi, *I segni della Riforma nella cattedrale di Terracina. La chiesa, il chiostro, il portico, la cattedra*, in «Arte Medievale», s. IV, 6 (2016), p. 29.

²²² Più a destra del motivo a mandorla, tagliato dall'inserimento delle scale per l'accesso al piano rialzato del presbiterio, si conserva un frammento di intonaco dipinto con un velario a bande rosse, alternativamente più grandi e più piccole, su fondo bianco; il pannello è decorato con tondi segnati da una crocetta e, più in alto, da una doppia linea ondulata di colore nero [fig. 2.280]. Nonostante sia stata proposta una datazione abbastanza alta (X secolo) per la presenza, poco più a sinistra, dello zoccolo appena descritto, non è da escludere che il velario possa riferirsi alla fine dell'XI. In mancanza di continuità nell'intonaco tra i due lacerti, al momento non è possibile chiarire l'esatto rapporto cronologico. Lo stesso vale anche per la specchiatura marmorea visibile tra l'absidiola destra e il coro centrale, con quattro pannelli forse in origine verde scuro, suddivisi da bande che imitano un marmo, forse un rosso antico, e che al centro confluiscono in una rota dello stesso colore [fig. 2.281]. L'estrema eleganza e l'attenzione all'imitazione delle screziature mi sembrano elementi che si accordano bene con le pitture della parete nord, con le quali, a mio avviso, condividono la datazione. Si veda a tal proposito la diversa opinione della Nuzzo. Concordo invece con la datazione più alta della testina emersa in alto a destra dell'arco absidale [fig. 2.292]: ritengo possibile essa si situi entro il IX secolo e stilisticamente si accordi bene con la Madonna con Bambino tra santi della Grotta dei Pastori nel Sacro Speco di Subiaco, sebbene una parte della critica abbia proposto una datazione successiva di questo dipinto rupestre, al X o all'XI secolo (S. Piazza, *Pittura rupestre medievale. Lazio e Campania settentrionale (secoli VI-XIII)*, Roma 2006, pp. 119-122; CRISTIANI TESTI 2002, pp. 108-110). La testina maschile di Terracina permette di ipotizzare che precedentemente al ciclo agiografico di XI-XII secolo ce ne fosse uno precedente, riferibile forse agli anni in cui la cattedrale di Terracina ricevette alcune donazioni da papa Leone IV (si veda il capitolo 3). Ulteriori frammenti di intonaco dipinto e picchettato si trovano nell'absidiola destra e l'autrice ritiene che probabilmente sull'emiciclo proseguisse la decorazione della parete nord (NUZZO 2014, pp. 217-222, 227). Si tratta quasi certamente di un palinsesto di almeno tre fasi decorative estremamente frammentarie.

vedute urbane di Terracina, similmente a quanto accade nelle *Storie di sant'Alessio* o nel *Miracolo del Tempietto* dei cicli agiografici della basilica inferiore di San Clemente [fig. 2.282].²²³

Il contesto culturale entro cui vanno inseriti i preziosi lacerti è quello della produzione artistica della Riforma e che trova significativi confronti in una serie di cicli pittorici laziali e soprattutto romani riferibili agli anni conclusivi dell'XI secolo e i primi decenni del successivo.

La scenotecnica descritta, suddivisa per registri e segnata da una precisa scansione della narrazione in scene separate da colonne (a Terracina se ne conserva solo una) e pilastri o da altri elementi decorativi, trova i suoi più diretti confronti nelle *storie di san Benedetto* dipinte sulla parete destra della basilica inferiore di San Crisogono (terzo quarto dell'XI secolo) [fig. 2.283], dove esili colonnine separano le scene e sorreggono architravi animati da motivi a ovoli che trovano ispirazione in esempi di modanature antiche, oppure nel ciclo dipinto a Santa Maria Immacolata a Ceri (fine XI o primi decenni del XII secolo) [fig. 2.284] dove si predilige il fascione decorato con motivi geometrici intrecciati che conferisce indubbiamente un effetto più piatto alla sequenza.²²⁴

Il fascione vegetale a separazione dei due registri narrativi si trova già in pitture più antiche come i pannelli con i santi staccati dall'ambiente H9 della basilica di San Lorenzo al Verano (metà circa XI secolo) [fig. 2.285], ma forse il confronto più convincente si può proporre con il clipeo fitomorfo con fiori e frutti degli affreschi staccati dai sotterranei di San Nicola in Carcere (terzo decennio del XII secolo) [fig. 2.286], mentre di nuovo l'Immacolata a Ceri conserva un esempio di fascione a girali vegetali con fiori rossi su un fondo dorato simile a quello che sormonta il registro narrativo superiore a Terracina.²²⁵

Il motivo a mandorla intrecciata che accoglie bottoni è ben attestato a Roma in quel giro di anni, come dimostrano i casi del fascione sotto la scena della *Messa di san Clemente* nell'omonima basilica inferiore (1078-1084) [fig. 2.287], nelle pitture della parete sud in San Marcello al Corso (primo quarto del XII secolo) [fig. 2.288], in un frammento della decorazione absidale della basilica

²²³ S. Romano, *Le pareti e i pilastri con storie di san Clemente e sant'Alessio nella chiesa inferiore di San Clemente*, in S. Romano, *La pittura medievale a Roma, 312-1431. Riforma e Tradizione: 1050-1198*, Corpus: v. IV, Milano 2006, pp. 129-150; NUZZO 2014, p. 231. L'autrice propone anche la possibilità che esse fossero scene neotestamentarie o riferibili alla vita di Pietro.

²²⁴ E. Parlato, S. Romano, *Roma e il Lazio: il Romanico*, Roma 2001, pp. 159-165; S. Romano, *La decorazione pittorica della basilica inferiore di San Crisogono. 8f. Storie di San Benedetto e altri santi sulla parete destra della navata*, in S. Romano, *La pittura medievale a Roma, 312-1431. Riforma e Tradizione: 1050-1198*, Corpus: v. IV, Milano 2006, pp. 79-87.

²²⁵ G. Bordi, *La Vergine in trono con Bambino, l'arcangelo e le figure di santi dalla cappella H9 di San Lorenzo fuori le mura*, in S. Romano, *La pittura medievale a Roma, 312-1431. Riforma e Tradizione: 1050-1198*, Corpus: v. IV, Milano 2006, pp. 40-44; F. Dos Santos, *Il ciclo staccato dalla cripta di San Nicola in Carcere (Pinacoteca Vaticana)*, in S. Romano, *La pittura medievale a Roma, 312-1431. Riforma e Tradizione: 1050-1198*, Corpus: v. IV, Milano 2006, pp. 272-280.

dei Santi Quattro Coronati (circa 1116) [fig. 2.289] e nelle più tarde pitture staccate dall'arco trionfale in Santa Croce in Gerusalemme (quinto decennio del XII secolo), ma anche nel Lazio come nelle pitture della parete sud-est del transetto in Sant'Anastasio a Castel Sant'Elia (primo o secondo decennio del XII secolo) [fig. 2.290].²²⁶

Il motivo dei pesci nel mare conferisce quella notazione faunistica che doveva rendere il ciclo pittorico ricco di suggestioni; simili elementi, nel disegno e nel risultato stilistico, si trovano nella scena dell'*Attraversamento del Mar Rosso* del ciclo dell'Immacolata a Ceri e nella scena del *Miracolo del Tempietto* nella basilica inferiore di San Clemente a Roma [figg. 2.291, 2.282]. I medesimi cicli pittorici citati sono un valido riferimento anche per i pochi lacerti di panneggio conservati sulla parete nord del duomo terracinese, ma soprattutto per le esili e articolate architetture. Esse si aprono a quinte scenografiche e accolgono le scene parimenti a quanto accade nelle pitture dei casi romani più celebri (si veda ad esempio la scene con le *Storie di sant'Alessio* in San Clemente inferiore), dove cupole, torrette, colonnine, tetti e architravi sono moduli adattabili in modo creativo e sempre nuovo a seconda delle esigenze e dello spazio a disposizione, differenziandosi per colore e forma.²²⁷

La decorazione fitomorfa e falere sull'arco absidale, invece, mi sembra opera più tarda e riferibile al XV secolo [fig. 2.292], come le tracce pittoriche riemerse durante i più recenti restauri nel vicino ambiente conosciuto come cappella di San Silvano [fig. 2.293]: sulla parete est dell'arco mediano si riconoscono un lembo di tessuto, un frammento di cornice in basso a sinistra e una lacunosa Crocifissione alla sommità del medesimo arco.²²⁸

Navata centrale, colonnato destro, sesto pennacchio
Busto clipeato di santo vescovo [fig. 2.294]
Ultimo terzo dell'XI – inizi XII secolo

Coevo al ciclo precedente è anche questo santo anonimo, scoperto durante i più recenti restauri completati nel 2013 nel pennacchio al di sopra della sesta colonna a destra.²²⁹

²²⁶ PARLATO - ROMANO 2001, pp. 167-178; G. Bordi, *I frammenti della decorazione affrescata di San Marcello al Corso*, in S. Romano, *La pittura medievale a Roma, 312-1431. Riforma e Tradizione: 1050-1198*, Corpus: v. IV, Milano 2006, pp. 237-240; F. Dos Santos, *Gli affreschi staccati dalla navata e dall'arco trionfale di Santa Croce in Gerusalemme*, in S. Romano, *La pittura medievale a Roma, 312-1431. Riforma e Tradizione: 1050-1198*, Corpus: v. IV, Milano 2006, pp. 327-334; A. Draghi, *I frammenti di un fregio con uccelli della decorazione absidale dei Santi Quattro Coronati*, in S. Romano, *La pittura medievale a Roma, 312-1431. Riforma e Tradizione: 1050-1198*, Corpus: v. IV, Milano 2006, pp. 207-208.

²²⁷ Per un approfondimento si veda NUZZO 2014, pp. 227-229.

²²⁸ Sulla struttura di questa cappella si veda GIGLIOZZI 2014 B, pp. 202-203.

²²⁹ Sulla questione delle arcate della chiesa e della maggiore luce del primo arco all'ingresso si vedano DI GIOIA 1982, p. 75 e il più recente GIGLIOZZI 2016, p. 27. Il dipinto è stato pubblicato da Mariella Nuzzo insieme alle pitture della scheda precedente (NUZZO 2014, pp. 222-224).

Il busto del santo vescovo o pontefice è in pessimo stato di conservazione e la superficie pittorica è stata gravemente deturpata dai segni delle picchettature, sebbene sia ancora ben distinguibile il tondo che lo accoglie e che è stato malamente tagliato dall'inserimento delle modanature settecentesche degli archi; il clipeo del santo è circondato da una spessa fascia scura e il suo volto è perduto, al contrario sopravvivono ancora i ricci dei capelli che disegnano una sorta di casco sotto la tonsura; sopra la veste rossa – probabilmente una pianeta – si appoggia un pallio a Y formato da ampie bande bianche. Egli benedice con la mano destra e tiene un libro con la sinistra. Mariella Nuzzo ne ha convincentemente individuato sia i modelli stilistici sia tipologici. I più stretti confronti stilistici sono stati riconosciuti in opere miniate di ambito culturale beneventano-cassinese, ma anche in cicli pittorici monumentali di grande respiro già citati per le pitture della parete nord, come quello di San Clemente inferiore a Roma (1078-1084) [fig. 2.282] o le pitture dell'oratorio di San Giuliano a San Paolo fuori le Mura (terzo o quarto decennio del XII secolo) [fig. 2.337] o i dipinti della chiesa dell'Immacolata a Ceri [figg. 2.284, 2.291].²³⁰ Da un punto di vista compositivo i modelli sono stati individuati nelle grandi basiliche romane, come San Pietro e San Paolo, il cui riflesso si coglie nella scelta di posizionare una serie di papi, e nel caso terracinese di vescovi, sul registro più basso del cleristorio, al di sotto di cicli narrativi vetero e neotestamentari.²³¹

Si tratterebbe, come per il precedente ciclo sulla parete nord, di una delle testimonianze di una campagna decorativa approntata in occasione della consacrazione della cattedrale o al più agli anni immediatamente successivi, ma comunque entro i primi decenni del XII secolo. Si ricordi che la città di Terracina in quegli anni era uno dei poli principali dell'asse filo-cassinese, che la riconsacrazione avvenne durante il pontificato di Gregorio VII (1073-1085) e per opera del vescovo Ambrogio (1061-*post* 1078), già monaco all'abbazia di Montecassino e, inoltre, che la città era stata donata da Alessandro II (1061-1073) all'abate Desiderio ed entrava nelle dinamiche dello scacchiere politico romano con un ruolo tutt'altro che marginale o periferico; pertanto non sarebbe inopportuno propendere per una datazione piuttosto alta delle pitture, vicina agli anni della

²³⁰ La datazione di queste pitture è stata dibattuta dalla critica e pertanto si rimanda agli studi specifici per un approfondimento; ad ogni modo il confronto con le pitture terracinesi resta valido nonostante la possibile oscillazione della datazione tra la fine dell'XI e i primi decenni del XII secolo. Per una panoramica sugli studi si veda PARLATO - ROMANO 2001, p. 159 e anche S. Romano, *Roma XI secolo. Da Leone IX a Ranieri di Bieda*, in S. Romano, *La pittura medievale a Roma, 312-1431. Riforma e Tradizione: 1050-1198*, Corpus: v. IV, Milano 2006, p. 35, nota 97.

²³¹ Il tema è evidentemente troppo ampio per essere affrontato in una scheda di catalogo ed è stato già annotato dalla Nuzzo (NUZZO 2014, p. 223) che rimanda principalmente allo studio di Kessler (H. Kessler, *L'antica basilica di San Pietro come fonte e ispirazione per la decorazione delle chiese medievali*, trad. di P. Rocco e A. Tomei, in *Fragmenta Picta*, Roma 1989, pp. 45-64). Si veda anche ROMANO 2006 c, pp. 15-35, con relativa bibliografia.

consacrazione dell'edificio (1074) e dell'elezione di Urbano II al soglio pontificio, avvenuta proprio nel duomo terracinese (1088).²³²

Navata destra, terza cappella (dell'Addolorata), parete nord
San Giacomo Maggiore, decorazioni fitomorfe [figg. 2.295, 2.296]
Primi decenni del XIV secolo

Durante gli ultimi restauri della terza cappella della navata destra, completati nel 2013, sono riemersi lacerti di pittura riferibili ai primi decenni del Trecento grazie a una casuale frattura del muro nord, sul lato destro dell'altare, alla quale è seguita un'indagine su altri punti della stessa muratura con la scoperta di una monofora parimenti affrescata, sul lato sinistro del tabernacolo moderno.²³³

A destra, parzialmente coperto dalla muratura settecentesca che ha creato una sorta di intercapedine, è visibile parte di una figura di san Giacomo pellegrino, vestito con una tunica verdina e un pallio rosso che cinge il ventre e ricade morbido dalla spalla sinistra fin sul braccio; con la mano sinistra regge un libro chiuso la cui copertina è decorata da clipei perlinati e un romboide centrale che accoglie un motivo a X con perline, mentre la destra stringe un lungo bastone da pellegrino. Egli porta a tracolla il classico cappello marrone da pellegrino su cui si vede dipinta una crocetta bianca e ai lati del volto si legge: S(ANCTUS) (IAC)OB(US). Il nimbo è un disco compatto segnato sul bordo da una sottile striscia bianca. La figura era inquadrata in un arco composto da una banda ocra, separato dal resto della decorazione sulla sinistra da una cornice rossa; lo spazio di risulta era dipinto di bianco. L'affresco era già stato coperto sotto un successivo strato di intonaco dipinto che si vede ancora in alto a sinistra, ma i segni di picchettatura che avevano deturpato il san Giacomo per facilitare l'aderenza del nuovo affresco sono stati risarciti dai restauratori con la tecnica del rigatino. In accordo con quanto sostenuto dalla Nuzzo, il dipinto va riferito a un pittore formato nell'alveo dello stile di Pietro Cavallini e non distante da certi esiti napoletani del pittore romano. Si ricordi che nel basso Lazio i modi cavalliniani ebbero un discreto successo soprattutto grazie ai lavori di Lello *de Urbe*, come il caso anagnino dell'absidiola con san Pietro vescovo tra le sante Aurelia e Neomisia, datato 1324. L'autore del dipinto è chiaramente debitore dei modi di

²³² Su questo argomento di è già detto nel capitolo 1 e si rimanda alla bibliografia specifica, alla quale si aggiungono gli articoli di Teresa Gigliozzi e Mariella Nuzzo (GIGLIOZZI 2014 B, pp. 208-212; NUZZO 2014, pp. 229-231).

²³³ La scoperta è già stata pubblicata in NUZZO 2014, pp. 232-234. L'ambiente probabilmente era una delle cappelle gentilizie di cui la cattedrale di Terracina si dotò nel corso del XIV secolo; sulla questione si veda CACIORGNA 2008, p. 271.

Cavallini nella cromia, nel disegno del panneggio e nella composizione formale della figura, a cui si aggiungono elementi più corsivi come gli occhi a mandorla ben segnati dalla linea rossa delle palpebre e l'espressione facciale elegante ma un po' algida.

Per quanto concerne la finestra sul lato sinistro dell'altare, essa accoglie una decorazione vegetale sullo strombo bianco e, poco oltre una cornice a banda rossa che segna lo spigolo del muro, si intravede una fascia ocra simile a quella che inquadra il san Giacomo: è possibile che la cappellina fosse decorata con una teoria di arcate ocra che accoglievano una serie di santi [fig. 2.297]. Più in basso sopravvive anche un lacerto di intonaco dipinto di rosso, riferibile a una campagna pittorica successiva. Oltre ai confronti già proposti dalla studiosa, i racemi vegetali con fiori su fondo bianco trovano palmari somiglianze con quelli emersi sul piedritto dell'arco a nord dell'altare principale nella chiesa di San Nicola a Bassiano.

Presbiterio, arco absidale destro, piedritto destro

Santa [fig. 2.298]

Seconda metà XIV secolo

Il frammento di intonaco ospita una figura lacunosa di santa con nimbo radiale e il capo coperto da un cappello a turbante decorato con un diadema di fiori e perline; esso gira a pieghe morbide e naturalistiche anche attorno al collo. La veste rossa è riccamente decorata con motivi fitomorfici e un orlo perlinato allo scollo, mentre un mantello sui toni dell'ocra scuro si appoggia sulla spalla sinistra. Si intravede a sinistra una palma che ella probabilmente tiene in mano e che la identifica come martire. Stilisticamente il confronto più stringente è con l'affresco di un santo pontefice della controfacciata della chiesa di San Francesco ad Alatri [fig. 2.299]²³⁴: essi condividono i lineamenti del volto e la bocca carnosa, la canna del naso sfumata, il taglio degli occhi piccoli, la pastosità dell'incarnato e l'eleganza delle vesti. L'autore del dipinto resta anonimo ma rivela un discreto talento e uno stile raffinato, attento ai dettagli e alla morbidezza dei trapassi chiaroscurali, debitori di quei modi napoletani che nel basso Lazio dominano lo scenario culturale della diocesi nella seconda parte del XIV secolo.

²³⁴ Su questo dipinto si vedano ROMANO 1992, pp. 388, 456-458 e COLADARCI 2009/2010, pp. 48, 53-55. Ritengo sia necessario rivedere l'ipotesi di individuare in quel santo pontefice Urbano V, come sostenuto dalla Romano, poiché egli non è stato canonizzato ed è stato proclamato beato solo nel 1870, pertanto non può essere rappresentato con il nimbo; inoltre mancano le immagini delle teste di san Pietro e san Paolo, i suoi attributi più comuni.

*Navata destra, prima cappella (del Santissimo Sacramento), sopra l'altare
Icona della Vergine con Bambino e di Cristo [figg. 2.300, 2.301]
Ultimo terzo del XIV secolo (settimo o ottavo decennio?)*

La terza cappella della navata destra è dedicata al Santissimo Sacramento e ospita la preziosa icona di Terracina, dipinta sulle due facce cuspidate e inserita in una teca in legno e vetro; solitamente essa è collocata in un'apposita nicchia e coperta da un telo; solo nei giorni prossimi al 15 agosto, in occasione della festa dell'Assunta, essa è mostrata ai fedeli, posizionata accanto alla colonna destra del ciborio maggiore.

Sulla fronte è la Vergine seduta ieratica su un trono senza spalliera e dotato di cuscino rosso che si intravede a destra e a sinistra del manto scuro, e di suppedaneo dai contorni mistilinei che poggia su un pavimento imitante le venature del marmo; la Madonna indossa una tunica rossa che emerge dal *maphorion* nero – ma forse in origine blu – solo in prossimità del piede sinistro; due angeli con ali e abiti rossi le porgono una corona dorata sulla testa, composta da un cerchio che sostiene un fastigio a cinque fiori trilobati, simili a gigli, di cui il secondo e il quarto leggermente più bassi [fig. 2.302]; sia il cerchio sia i gigli accolgono orbicoli che imitano le pietre preziose, alternativamente blu e rossi; poco più in alto una piccola colomba scende dalla cuspidate e tocca con il becco la punta del giglio centrale; i nimbi degli angeli sono dorati e punzonati con una trama puntinata semplice, mentre il nimbo della Vergine è animato da una serie di fiori a cinque petali, alternati a figurette romboidali, ma solo sul lato destro, e da un giro continuo di punzonatura puntinata semplice e a cintamani. Il Bambino è seduto frontale sulle ginocchia della Madre che lo trattiene sulle spalle; veste una tunichetta rossa dalla *texture* fitomorfica dorata e un mantello rosso che lo cinge al bacino, si appoggia sulla spalla e sul braccio sinistri cadendo a punta fino all'altezza dell'orlo inferiore vicino i piedini nudi; egli è benedicente con la mano destra e con la sinistra regge un cartiglio su cui si legge: *Rex ego su(m) c[o]eli (qui) populu(m) / de morte redemi[t]* [fig. 2.303]; il suo nimbo dorato è decorato con una banda punzonata di piccoli tondi che si interrompono in tre punti per lasciare spazio a una decorazione a X che forma una croce sul disco. Gli orli di tutte le vesti sono riccamente decorate con una banda dorata e punzonata, così come le calzature a punta della Vergine; lo sfondo della tavola è dorato e punzonato lungo il bordo da un motivo a X e da due serie continue di puntinature. I volti sono serafici ed esprimono compostezza grazie all'incarnato caratterizzato da morbidissimi trapassi chiaroscurali; gli occhi sono a mandorla e accolgono le iridi scure; le palpebre sono sottolineate da toni rosati sfumati e da archi sopraccigliari delicatissimi; la

canna del naso e il mento emergono non grazie a linee di contorno secche, ma per merito delle due leggere ombre laterali; infine la bocca è rosea e carnosa.²³⁵

Sul retro è il Cristo seduto frontalmente su un trono con suppedaneo e cuscino del tutto identico a quello della Vergine sulla fronte dell'icona. Egli indossa una tunica rossa con una pettorina dorata su cui sono disegnati due grandi clipei che accolgono fiori della vita a sei punte, e un lungo mantello nero che scende lungo tutta la figura a grosse pieghe fino ai piedi nudi che si intravedono appena; è benedicente con la mano destra mentre con la sinistra regge un libro aperto sulle cui pagine si legge: EGO / SUM / · LUX / MUN / DI / SALV / ATOR / [...] / [...] [fig. 2.305]²³⁶; la difficoltà di sciogliere l'ultima parte dell'iscrizione è dovuta alla presenza delle dita del Cristo che tengono il libro e alle condizioni non buone della pellicola pittorica in quel punto; accanto al volto due angeli vestiti di rosso fanno oscillare turiboli incisi e disegnati sul fondo dorato della tavola; il nimbo di Cristo è riccamente decorato con campi quadrangolari che accolgono fiori a cinque petali e rombi rossi [fig. 2.304].

In passato era stata avanzata l'ipotesi che la tavola fosse il risultato dell'unione di due icone²³⁷ secondo una tradizione antica, riportata già dal Contatore, attento erudito che all'inizio del Settecento dichiarò che esse erano collocate in una apposita teca lignea, collocata dietro l'altare maggiore della cattedrale ma che precedentemente erano conservate separatamente, quella della Vergine nella chiesa di Santa Maria in Varano (già San Cesareo alle Prebende) e quella di Cristo a San Silvano, e che solo successivamente furono unite tra loro e sistemate nel duomo.²³⁸ L'«*imago vetustissima*» della Madre di Dio e l'altra tavola con Cristo, che la tradizione voleva entrambe dipinte da san Luca, erano portate in processione lungo le vie della città in caso di avverse condizioni climatiche, per placare la piaga della siccità o le tempeste più violente, ma la celebrazione più

²³⁵ Le stesse considerazioni sono valide per il volto del Cristo del retro.

²³⁶ Il testo è tratto da Gv 8, 12.

²³⁷ A. Rossi, *Terracina e la Palude Pontina con 156 illustrazioni*, Bergamo 1912, p. 108; BIANCHINI 1994, pp. 296-297. In questa sede si continuerà a ritenere l'opera come un'unica tavola, fintanto che non verrà aperta la teca e chiarita la questione. Il dubbio è la diretta conseguenza della scarsità di informazioni che possediamo sull'opera poiché a memoria d'uomo nessuno ha mai aperto la teca che la contiene né sono emersi documenti o pubblicazioni che ci diano maggiori informazioni a riguardo: in effetti la pellicola pittorica della tavola sembra coperta da una patina di sporco che incupisce le figure e rende poco agevole la lettura dei dettagli, rendendo i toni più piatti e smorti di quanto dovrebbero essere. A ciò si aggiunga che anche i vetri della teca ne alterano non poco la fruizione.

²³⁸ CONTATORE 1706, pp. 326-327, 363-364. L'uso del plurale nel testo del Contatore confermerebbe l'ipotesi che vuole le tavole diverse e separate e non una sola dipinta fronte/retro, ma la notizia attende ancora una verifica; dubito che le informazioni fornite dall'autore sulla provenienza delle icone da altre chiese di Terracina sia da ritenersi attendibile. Era sua opinione che l'icona della Vergine fosse stata donata dal vescovo Gregorio nel 1227, ma per ovvie ragioni stilistiche non possiamo accettare una datazione così alta dell'icona. È probabile che Gregorio avesse donato un'icona che successivamente andò perduta, generando la confusione nella notizia riportata dal Contatore che identificò quella perduta duecentesca con l'immagine sacra trecentesca del duomo.

importante e solenne si svolgeva, come oggi, in occasione della festa dell'Assunta; Anche Attilio Rossi menzionò l'opera ritenendola, però, una tavola unica dipinta su entrambe le facce da un artista ignoto, ma sicuramente talentuoso e appartenente a quella «scuola pittorica» locale tra la fine del XIV e l'inizio del XV secolo.²³⁹ Successivamente il Van Marle giudicò l'opera debole ma non spiacevole e ne propose una datazione sul finire del XIV secolo sebbene riconoscesse una certa arcaicità dei modelli, per la posizione e per la rappresentazione a figura intera.²⁴⁰ Il Bianchini riportò la notizia secondo cui in una data imprecisata del XIX secolo le due immagini sacre furono restaurate dai pittori cosiddetti “Selvaggi della Campagna Romana” che rischiararono l'ira del popolo per aver ripulito l'opera privandola così delle sue virtù miracolose.²⁴¹ Qualche anno dopo, in una pubblicazione dello stesso autore insieme ad Aurigemma e a De Sanctis, egli ipotizzò che lo strato pittorico visibile celasse un dipinto più antico.²⁴² Nel catalogo *Terracina e il Medioevo* (1989) l'opera venne citata in quanto episodio eccellente di quello stile tardogotico che si diffuse nel basso Lazio tra la fine del Trecento e il Quattrocento e che trovava un confronto nello stile della bottega di Antonio da Alatri.²⁴³

Leone de Castris ha avuto il merito di inserire quest'opera nel gruppo di dipinti realizzati nel basso Lazio in cui si rileva lo stile napoletano di Roberto d'Oderisio. Egli per primo inquadrò correttamente la tavola terracinese ritenendola un'opera di bottega del Maestro, un tassello fondamentale per delineare l'attività di questo artista attorno al settimo decennio del Trecento e i suoi rapporti con i centri del basso Lazio: è noto infatti che nel 1368 quattro procuratori della chiesa di Sant'Angelo a Itri commissionarono delle pitture e un'icona ad un “Robertus de Neapoli”, al quale potrebbero essere attribuiti anche gli affreschi della vicina chiesa di Santa Maria.²⁴⁴ Sebbene la tavola terracinese sia stata «forse esemplata su un prototipo laziale più antico, più arcaico», nondimeno Leone de Castris vi riconosce gli echi di opere oderisiane come dimostrato dai confronti tra il volto del Cristo dell'icona di San Cesareo con il volto nella cuspide della tavola del *Cristo coronato di spine*

²³⁹ ROSSI A 1912, pp. 108-110.

²⁴⁰ VAN MARLE 1925, v. 5, pp. 366-367.

²⁴¹ BIANCHINI 1994, pp. 296-297.

²⁴² AURIGEMMA - BIANCHINI - DE SANTIS 1957, p. 43.

²⁴³ *Terracina e il Medioevo. Un punto di osservazione sul primo millennio alla fine del secondo millennio*, catalogo a cura di C. Rech, schede di P. Cavalieri e M. R. Coppola, Roma 1989, pp. 57-58. La scheda è a cura della Coppola che ritenne corretta l'ipotesi delle due tavole unite. E su questa linea anche LONGO S.D., p. 51.

²⁴⁴ Sulla vicenda della committenza a Itri si rimanda a ROMANO 1992, pp. 284, 371 e LEONE DE CASTRIS 2009, pp. 50, 52, ai quali si aggiunge il contributo di Walter Angelelli di cui si dirà poco più avanti.

del Fogg Art Museum di Cambridge, Massachusetts (1352-54) [fig. 2.306] e tra gli angeli turibolai con gli angeli della pala con la *Pietà* a Trapani.²⁴⁵

L'ultimo cenno a questa icona è di Walter Angelelli che recentemente²⁴⁶ ne ha proposto un convincente confronto con l'affresco della Madonna in trono con Bambino della chiesa di Santa Maria *ad Martyres* di Maranola, confermando l'attribuzione per entrambe le opere alla mano di artisti provenienti dalla bottega che Roberto d'Oderisio deve aver costituito nel territorio a partire dalla suddetta committenza delle pitture a Itri. Ipotizzando dunque che quest'ultimo fosse il primo grande lavoro in zona e che da quel momento la sua bottega si trovasse a rispondere a numerose chiamate nei centri limitrofi, lo studioso propone una datazione per la tavola terracinese agli ultimi trent'anni circa del secolo XIV. Benché l'opera terracinese sia sicuramente più elegante e raffinata rispetto al caso maranolese, ritengo corretta l'ipotesi di Angelelli di riconoscerne una prossimità stilistica, ma più di tutti una comunanza di modelli iconografici. Persino le due corone delle Vergini appaiono simili e trovano i più diretti confronti in opere di Roberto d'Oderisio come le due *Incoronazioni della Vergine* [figg. 2.307, 2.308], entrambe in collezione privata, riferibili ai primi anni Trenta del Trecento.²⁴⁷ Rispetto ai modelli oderisiani, composti da un ricco diadema gemmato su cui si impostano motivi gigliati e cuspidati, tutti adorni di perle e pietre preziose, segnati da una sottilissima linea nera, la corona della Vergine a Terracina appare più delicata nel disegno, forse più ingenua nella rinuncia alla netta spigolosità delle cuspidi e nella predilezione per forme più morbide e arrotondate.

Alcuni confronti sembrano confermare senza ombra di dubbio la cultura napoletana e precipuamente oderisiana dell'autore dell'icona. La mano del Cristo che tiene il libro, con le dita allungate e curvate, ben aperte a conchiglia, è una precisa citazione delle mani dell'Apostolo dietro il catafalco della Vergine che parimenti reggono un libro nel polittico Coppola [fig. 2.309], in collezione privata, ma probabilmente realizzato da Roberto d'Oderisio per il duomo di Scala, sulla costiera amalfitana.²⁴⁸ Resa nota per la prima volta da Ferdinando Bologna nel 1969²⁴⁹, l'opera è ascrivibile a una fase giovanile dell'attività artistica di Roberto, quando l'influenza di Giotto si

²⁴⁵ LEONE DE CASTRIS 2009, pp. 52.

²⁴⁶ Con l'occasione mi preme di ringraziare Walter Angelelli per la sua cortesia nel concedermi di leggere il testo del suo intervento dal titolo *La pittura tardomedievale nel territorio di Gaeta* ben prima della pubblicazione degli Atti del Convegno internazionale degli studi *Gaeta medievale e la sua Cattedrale* (11-13 marzo 2016).

²⁴⁷ L'una è l'*Incoronazione della Vergine* del 1331 l'altra, invece, si trova nella cuspidi del polittico della *Dormitio Virginis tra santi* per il duomo di Scala del 1332, detto polittico Coppola.

²⁴⁸ Del resto non sarebbe troppo improbabile sostenere che nel XIII e XIV secolo i rapporti culturali tra Terracina e le città della costiera amalfitana fossero piuttosto stretti, come dimostrato dalla storia di una delle più potenti famiglie terracinesi, i Pironti, che erano originari di Ravello o di Amalfi. Per un approfondimento sul tema si veda CACIORGNA 2008, pp. 264-273.

²⁴⁹ BOLOGNA 1969, pp. 258-263.

percepisce ancora in modo marcato. Essa offre altri interessanti confronti con la tavola della Vergine di Terracina: il volto e il taglio dei capelli del san Giuliano [fig. 2.310] furono un eccellente modello per il nostro pittore al momento della realizzazione del volto del Bambino, così come il riccioluto cartiglio nelle sue mani, con una rotazione fantasiosa e certamente poco naturalistica che prelude a certi esiti tardogotici, sembra simile ai cartigli in mano ai profeti del polittico Coppola del Maestro napoletano caratterizzati; si tratta per l'appunto di riferimenti che ci permettono di immaginare una certa circolazione di taccuini e modelli tra la bottega madre a Napoli e le varie figliolanze – quante e dove oltre a quella riconosciuta nella zona intorno a Itri? – sparse per la Campania e il basso Lazio. Non sarebbe troppo azzardato ipotizzare che la stessa bottega potrebbe aver lavorato anche a Priverno, sui ponteggi della chiesa di Sant'Antonio abate, dove i santi e le sante della controfacciata e della parete est si accordano bene con l'icona di Terracina: simile è la costruzione morbida delle volumetrie e gli effetti lanosi dei panneggi di derivazione giottesca, animati da sinuose e raffinatissime pieghe e dagli orli dorati e ricamati, così comuni nelle opere di Roberto d'Oderisio, l'equilibrio tra la monumentalità e la raffinatezza delle figure ma anche il modellato dei volti e delle mani, dalla carnagione rosea e vellutata, il taglio degli occhi a mandorla allungata e la forma della bocca carnosa. In mancanza di iscrizioni che riportino una data o una firma è impossibile stabilire con precisione gli anni di esecuzione o quale opera preceda l'altra, ma è palese che esse condividano lo stesso linguaggio di matrice napoletana. Tenderei a ipotizzare che l'icona di Terracina sia stata realizzata prima delle pitture di Priverno, per una questione logistica e di maggiore importanza della città portuale: i pittori napoletani avrebbero raggiunto più facilmente Terracina via mare da Napoli o via terra da Itri – postulando che i cicli pittorici di Itri siano precedenti alla nostra tavola – e solo in un secondo momento si sarebbero spostati a Priverno.²⁵⁰

Presbiterio, absidiola sinistra

Beata Brigida [fig. 2.311]

1373-1391

A sinistra dell'emiciclo è emerso, sotto lo strato pittorico moderno e in pessimo stato di conservazione, un grande frammento dell'affresco che nell'ultimo quarto del XIV secolo decorava l'abside sinistra. Esso risulta segnato dalle picchettature e in basso a destra rivela alcune tracce di

²⁵⁰ Si tratta, ovviamente, di congetture e ipotesi tutte ancora da verificare grazie anche a future ricognizioni nei territori limitrofi alla diocesi. Le proposte di datazione sia della tavola terracinese sia delle pitture privernati potrebbero essere riviste e aggiornate.

uno strato di intonaco precedente di cui è impossibile proporre un'analisi, ma che fornisce un indizio per ipotizzare che anche sul lato sinistro alla fine dell'XI o inizi del XII secolo ci fosse un ciclo pittorico *en pendant* di quello visto per la parete nord e l'abside destra.

Il frammento mostra una donna abbigliata con una veste nera e un mantello blu scuro, con il capo coperto da un velo candido, seduta di fronte a un altarolo che funge da leggio [fig. 2.312], intenta a leggere un libro aperto su cui si intravedono tre righe di scrittura per parte, tratta dalla prima lettera di Giovanni (1 Gv 2, 15): *Noli[te] / dili[ge] / re / mun / du(m) / [...]* (is)?²⁵¹ Sulla fronte del leggio si legge BEATA / BRIGIDA che permette di riconoscere con certezza il personaggio rappresentato. Ella si rivolge verso l'alto, a sinistra, stupita per l'apparizione di un angelo nimbato che scende dal cielo, in ricordo delle sue esperienze mistiche. Sullo sfondo si vede ancora un ricco tendaggio rosato decorato con losanghe bianche che accolgono esili crocette rosse con terminazioni arricciate, appeso ad un'asta collegata a un sistema di cornici di cui poco resta in alto a destra: si distingue ancora parte della cornice orizzontale superiore che si congiunge con quella verticale destra mediante una traversa a imitazione di un triangolo di rinforzo. Poco più in alto si intravedono frammenti di un'altra cornice a banda rossa che probabilmente inquadrava altri santi o altre scene.

L'elemento che consente una datazione precisa dell'affresco è l'appellativo di "beata" unitamente all'assenza di un vero e proprio nimbo attorno alla testa di Brigida, sostituito da una raggiera luminosa; come annotava Serena Romano ciò permette di circoscrivere l'esecuzione del dipinto agli anni immediatamente successivi la sua morte (1373), ma precedenti la sua canonizzazione (1391).²⁵² Già sul finire del Trecento, infatti, l'esigenza di rendere evidenti le diverse fasi del percorso verso la santificazione spinse ad una necessaria differenziazione di attributi tra santi e beati per definire meglio le gerarchie e permettere un rapido riconoscimento dello status della figura rappresentata.²⁵³

A Terracina potrebbe essere nato un culto molto precoce per Brigida sia per la sua posizione favorevole in merito a un ritorno del papato da Avignone a Roma, dove ella peraltro morì, sia per un suo possibile passaggio nella città portuale, dati i suoi molti viaggi in Italia. Sappiamo infatti che nel 1371 partì da Roma alla volta di Napoli, e Terracina potrebbe essere stata una delle tappe del viaggio.

²⁵¹ Queste ultime lettere, poco leggibili, non sembrano corrispondere al passo evangelico indicato che prosegue con le parole «*neque ea, quae in mundo sunt*».

²⁵² ROMANO 1992, p. 455. La tesi della Romano è riportata anche da LONGO S.D., p. 45.

²⁵³ Su questo argomento si veda C. Frugoni, *La voce delle immagini. Pillole iconografiche dal Medioevo*, Torino 2010, pp. 136-151. Si veda l'esempio proposto dalla studiosa di tre opere di Sano di Pietro: san Bernardino da Siena è rappresentato senza alcun attributo, poiché egli è ancora vivente, nella tavola del 1427 con *La predica in piazza San Francesco* conservata al Museo dell'Opera del Duomo di Siena; ha i raggi nella tavola con *La predica davanti al Palazzo Pubblico* conservata nel medesimo museo e realizzata nel 1444, poco dopo la sua morte; infine nell'affresco del Palazzo Pubblico di Siena del 1460-61 ha un regolare nimbo perché la cerimonia di canonizzazione è già avvenuta (1450).

2.6.2. La chiesa di San Francesco

2.6.2.1. La storia e l'edificio

La chiesa di San Francesco sarebbe stata costruita insieme al convento nel 1222 per volontà dello stesso santo assiate di passaggio in città secondo quanto riporta una tradizione locale molto radicata, che accomuna molti altri centri urbani nel basso Lazio che vantano “sicure” attestazioni della sua visita [fig. 2.313]. Stando a una notizia riportata dal Contatore, inoltre, il santo assiate avrebbe piantato sulla medesima collina anche degli aranci i cui frutti miracolosi avevano il dono di alleviare le pene dei malati e pertanto si decise di costruire un ospedale annesso al convento per la cura degli infermi.²⁵⁴

L'edificio sarebbe stato costruito sulla scia del fervore edilizio di marca gotico-cistercense che si diffuse in Marittima dopo la realizzazione dell'abbaziale di Fossanova e successivamente rimaneggiato più volte fino all'attuale aspetto settecentesco che ha quasi completamente obliterato la *facies* medievale, se non fosse per gli archi ogivali e il lungo coro che rivelano una storia ben più antica. Sfortunatamente il bombardamento subito durante la Seconda Guerra Mondiale e le successive ricostruzioni non consentono oggi una chiara suddivisione tra la muratura originale, i restauri moderni e la riedificazione postbellica.²⁵⁵ Attualmente la chiesa ha una navata unica con copertura a volte a crociera non costolonate ribassate e una scansione architettonica molto austera con una leggera enfasi sulle modanature che inquadrano gli spazi laterali in tre cappelle per parte; in fondo il presbiterio rettangolare precede un grande ambiente adibito a coro, coperto da una volta a crociera con archi a sesto acuto che, sebbene rimaneggiati e intonacati recentemente, denunciano la loro chiara ascendenza duecentesca. Dell'arredo liturgico medievale resta un piccolo tabernacolo murato nella parete nord del presbiterio, formato da un elegante archetto ogivale leggermente trilobato appoggiato su due colonnette tortili con capitelli fogliati, e negli spazi di risulta emergono

²⁵⁴ CONTATORE 1706, p. 345.

²⁵⁵ G. Zander, *Terracina medioevale e moderna attraverso le sue vicende edilizie*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura. Saggi in onore di V. Fasolo», 31-48 (1961), p. 320; *Terracina. Il museo e le collezioni. Un catalogo per la realizzazione del Museo Archeologico*, catalogo di M. R. Coppola, con saggio introduttivo di U. Broccoli, Roma 1989, p. 47; AURIGEMMA - BIANCHINI - DE SANTIS 1957, p. 46. Già all'inizio del secolo, invero, il Rossi notò come la chiesa fosse stata molto trasformata nel corso dei secoli (ROSSI A 1912, p. 118).

due grandi rosette a doppio giro di petali. Più tarda è invece la lastra tombale pavimentale recuperata dopo i bombardamenti e murata sulla parete sud del presbiterio.

Già lo Enlart riconobbe facilmente i caratteri dell'edilizia cistercense di matrice fossanoviana, eppure ne propose una più tarda datazione al XIV secolo.²⁵⁶ Sembra invece possibile ipotizzare che il convento e la chiesa fossero stati costruiti in età gregoriana (1227-1242) allorquando è attestata la concessione del papa (1233), sostenitore dei nuovi ordini mendicanti, di estendere la costruzione di nuove case fuori dal circuito murale urbano, nelle colline verso nord, in quell'area di campagna terracinese dove evidentemente sorgevano in quegli stessi anni proprio i due conventi, domenicano e francescano.²⁵⁷

Il comune di Terracina impegnava una certa somma annuale per il mantenimento dei due conventi, una sorta di sovvenzione pubblica; le due comunità beneficiavano anche delle elargizioni e delle donazioni dei privati che, stando alle notizie del Contatore, dovettero essere numerose e cospicue, e la chiesa francescana era sicuramente frequentata da molti fedeli in virtù del fatto che nel quarto anno del suo pontificato papa Niccolò IV (1288-1292) aveva stabilito che da questa chiesa fosse impartita l'indulgenza nei giorni dei santi Francesco, Antonio, Lorenzo, Chiara e dell'Assunzione della Vergine, da estendersi anche agli otto giorni seguenti a ognuna di queste festività²⁵⁸; eppure nello stesso anno la comunità di francescani conventuali residenti in questo complesso sembra essere piuttosto esigua.²⁵⁹

Il grande complesso edilizio attorno alla chiesa, che in passato aveva anche accolto illustri ospiti quali Alfonso V d'Aragona (1456), l'imperatore Carlo V (1535) e papa Sisto V (1589)²⁶⁰, era usato come ospedale fino a non molti decenni or sono ed è attualmente in uno stato di scandaloso degrado e totale abbandono che ne precludono l'accesso.

²⁵⁶ ENLART 1894, p. 154.

²⁵⁷ CACIORGNA 2008, pp. 111-112.

²⁵⁸ CONTATORE 1706, p. 346; CACIORGNA 2008, p. 112.

²⁵⁹ P. Longo, *Terracina: i luoghi di culto dall'Alto Medioevo al XVIII secolo*, in *Studi in onore di Arturo Bianchini*, Atti del 3° Convegno di studi storici sul territorio della provincia (Terracina, 26 novembre 1994), Formia 1998, p. 249.

²⁶⁰ CONTATORE 1706, p. 347; AURIGEMMA - BIANCHINI - DE SANTIS 1957, p. 47.

2.6.2.2. *Le pitture*

Quasi sempre trascurate dalla critica, in chiesa sopravvivono pochi lacerti di una decorazione pittorica che evidentemente in origine doveva estendersi anche in altri settori dell'edificio sacro.²⁶¹

Coro, parete sud

Stemmi araldici entro clipei e motivi fitomorfici [figg. 2.314, 2.315]

XIV secolo

Nella nicchia a bifora ricavata nel muro e formata da due archetti ogivali ciechi con peduccio centrale in conci di pietra grigia²⁶², si vedono due clipei composti da una banda rossa più esterna e una oca più interna che accolgono altrettante coppie di animali affrontati: uccelli a sinistra, forse dei fagiani, e quadrupedi, probabilmente leoni, a destra. Lo sfondo bianco dello spazio delimitato dai conci di pietra è ulteriormente animato da girali vegetali rossi e da qualche fiore che ancora, con molta difficoltà, emerge tra le lacune della pellicola pittorica.

Non mi sembra eccessivamente fantasiosa la proposta di riconoscervi degli stemmi araldici di famiglie terracinesi in vista, che evidentemente avevano avuto un ruolo non secondario nel promuovere l'edificazione dei nuovi conventi e nel sostentamento, soprattutto economico, dei nuovi gruppi religiosi, ricavandone prestigio, affermazione in campo sociale, ma anche un incremento patrimoniale. Sappiamo infatti che nel XIV secolo la famiglia Cane aveva una sorta di patronato sul convento domenicano ed è possibile proporre un ruolo analogo per essa e per altre famiglie nobili anche sul complesso di San Francesco, cui corrisponderebbero gli stemmi familiari nel presbiterio del luogo di culto.²⁶³

Da un punto di vista tipologico, si può proporre un confronto con i clipei del registro inferiore della parete meridionale nell'oratorio di San Thomas Becket ad Anagni che, parimenti, accolgono figure di animali, singoli o affrontati, veri o immaginari [fig. 2.316]; essi potrebbero essere gli stemmi araldici di altrettante famiglie locali, coinvolte nella realizzazione del ciclo decorativo e

²⁶¹ Un breve cenno è in TERRACINA. IL MUSEO E LE COLLEZIONI 1989, p. 57.

²⁶² A tal proposito il Longo sostenne che in origine essa fosse una porta che metteva in comunicazione la chiesa con la sacrestia e successivamente fosse tamponata e dipinta nel XIV secolo (LONGO 1998, pp. 249-250). La medesima ipotesi è riportata nella scheda OA 12/00218395 redatta da A. Pasquetti nel 1987, revisionata e confermata da E. Billi nel 2001.

²⁶³ CACIORGNA 2008, pp. 112, 246-248.

per le quali si riservano dei posti a sedere specifici nell'aula di culto, come nel caso anagnino, o una menzione d'onore presso l'altare, come nel caso terracinese.²⁶⁴

Lo stile delle pennellate dolci e sottili che caratterizzano il sinuoso motivo vegetale monocromatico su fondo bianco di San Francesco può accordarsi bene con altri esiti simili della diocesi come i casi, sempre trecenteschi, già visti nella chiesa di San Giovanni Evangelista di Priverno.

²⁶⁴ Sui clipei dell'oratorio del duomo di Anagni gli studi sono ancora pochi: si veda il breve cenno in F. R. Moretti, *Dalla pagina miniata alla decorazione muraria: un exemplum nell'oratorio di San Tommaso Becket ad Anagni*, in *Medioevo: le officine*, Atti del Convegno internazionale di studi (Parma, 22-27 settembre 2009), a cura di A. C. Quintavalle, Parma-Milano 2010, p. 444 e la relativa bibliografia.

2.6.3. La chiesa di Sant'Antonio

2.6.3.1. L'edificio e le pitture

Poco prima di accedere al quartiere Cipollati, all'incirca dove oggi si trova la tabaccheria al civico 10 di via di Porta Romana, sorgeva la chiesa di Sant'Antonio Abate. Non è chiaro il momento in cui la chiesa andò perduta, ma già all'inizio del Novecento Attilio Rossi ne registrò lo status di rudere non più usato per il culto e ridotto a un deposito di fieno.²⁶⁵

Della chiesa abbiamo, in definitiva, una quantità di informazioni scarsissima. Dalla visita apostolica del 1581 sappiamo che si trattava di un edificio ad aula unica di forma pressoché quadrata, probabilmente suddivisa in due campate con copertura a crociera poiché si ricorda la presenza di un arco in conci lapidei posto al centro dell'ambiente. Annibale de Grassis, visitatore apostolico e vescovo di Faenza, fece un breve cenno anche alla decorazione sulle pareti, composta da varie figure dipinte di cui l'unica identificata fu quella posta «*contra portam maiorem*» con l'immagine del santo eponimo della chiesa, ma già all'epoca esse non versavano in buone condizioni.²⁶⁶

Neppure il Contatore fornì ulteriori dati sull'edificio o sugli affreschi, segnalando brevemente solo che la chiesa si trovava poco fuori Porta di San Gregorio, l'attuale Porta Romana²⁶⁷, ma sappiamo per certo che all'inizio del XVIII secolo la chiesa versava già in un pessimo stato di conservazione dato che mons. Vittorio Felice Coucci, visitatore apostolico e vescovo di Fondi, la descrisse come «*indecentissima*».²⁶⁸

Dunque l'unica testimonianza sulle pitture di Sant'Antonio è quella di Attilio Rossi che poté vederle di persona e farle fotografare per la sua pubblicazione del 1912, dichiarando, inoltre, che esse erano state dipinte «a più strati, l'uno sovrapposto all'altro». Come in molti altri casi della zona, come si è visto soprattutto per le chiese di Priverno, la decorazione di Sant'Antonio era un

²⁶⁵ Rossi A 1912, pp. 80, 110-111, 120. Solo citata come chiesa non più esistente in TERRACINA E IL MEDIOEVO 1989, p. 43.

²⁶⁶ ASV, *Congr. Vescovi e Regolari, Visita Ap.*, 94, ff. 154v-155r. Scarse sono anche le informazioni documentarie: Maria Teresa Caciorgna segnala alcune donazioni fatte nel 1453 da Cola Girardi Pape ad alcune chiese terracinesì tra le quali è ricordata anche Sant'Antonio (CACIORGNA 2008, p. 117).

²⁶⁷ CONTATORE 1706, pp. 342-343.

²⁶⁸ ASDT, Archivio storico della diocesi di Sezze, Fondo *Visite Pastorali, Visitatio Apostolica 1705 localis*, ff. 16r-16v.

irregolare palinsesto di dipinti votivi in cui piccoli donatori si facevano raffigurare ai piedi del santo al quale erano maggiormente devoti, sovrapponendosi in modo confuso a distanza di pochi anni, senza una logica compositiva o un progetto decorativo unitario; stando al Rossi l'unica eccezione era costituita da un breve ciclo agiografico su sant'Antonio, dipinto sulle pareti dell'aula. A suo giudizio le pitture di questa chiesa si potevano riferire a quella «scuola pittorica fiorita [...] nelle campagne laziali» e datare tra la metà del XIV e i primi decenni del secolo successivo.²⁶⁹

Più tardi anche il Van Marle ne fece menzione nella sua enciclopedica opera sulle scuole pittoriche italiane, riferendosi principalmente alla pubblicazione del Rossi del decennio precedente: la sua analisi si limitò a ricordare la presenza di una serie di pitture votive e di un ciclo dedicato al santo titolare della chiesa, giudicate «*particularly ugly*», in cui riconobbe una non ben specificata matrice culturale senese e ne fissò la datazione al XIV secolo.²⁷⁰

Tutta la bibliografia successiva, essendo ormai perduta la chiesa, ha solo riportato le informazioni già descritte.²⁷¹

Collocazione ignota

San Leonardo, testa di santo tonsurato, testa di santa coronata

Fine XIV – inizi XV secolo

Dalle foto conservate pubblicate dal Rossi di cui si è detto si può cautamente proporre un'analisi dei dipinti della chiesa. Una delle figure di santi è un san Leonardo, già molto compromesso al momento dello scatto fotografico, tonsurato e con il nimbo radiale a rilievo [fig. 2.317]; il santo si presenta in posizione frontale, vestito con un abito diaconale con corpose decorazioni perlineate, mentre regge i ceppi. Le altre due figure di santi sono meno facilmente riconoscibili poiché se ne conservavano solo le teste: uno è un santo uomo tonsurato, l'altra è una santa coronata [fig. 2.318, 2.319]. Essendo stilisticamente simili si può ritenere essi siano stati prodotti da una unica bottega attiva in chiesa per la realizzazione dei dipinti a carattere votivo. I tratti somatici semplici e affidati alla linea di contorno nera e densa, il colore steso con corpose pennellate anche nella resa delle parti

²⁶⁹ Rossi A 1912, pp. 120-121, 126. Si noti, però, che le scene del ciclo antoniano, di cui l'autore ricordò la scena della lotta contro il demone, non trova attestazione nelle fotografie pubblicate o conservate negli archivi. Le foto pubblicate nel testo sono le medesime conservate anche nella Fototeca Hertziana (FH, *Lazio 231*, Terracina, Sant'Antonio).

²⁷⁰ VAN MARLE 1925, v. 5, p. 366.

²⁷¹ Mi riferisco a TERRACINA E IL MEDIOEVO 1989, p. 57 e a ROMANO 1992, p. 504, la quale segnala le pitture di Sant'Antonio nell'appendice, riferendole però al Quattrocento. Il medesimo giudizio sulla cronologia delle pitture è anche in LONGO 1998, pp. 275-277.

in ombra, il disegno essenziale e meccanico rendono il risultato piuttosto semplice, ma efficace in un contesto popolare. Si può avanzare un confronto stilistico con i pannelli votivi conservati nella cripta della chiesa di San Nicola a Priverno, per esempio con il san Tommaso d'Aquino, o con la Madonna in trono della parete nord del secondo pilastro a sinistra nella chiesa di San Benedetto nella medesima città, per i quali si propone una medesima datazione, a cavallo tra i due secoli.

Collocazione ignota

Santa Caterina d'Alessandria [fig. 2.320]

Fine XIV – inizi XV secolo

La santa faceva parte della serie dei pannelli votivi di questa chiesa e si presenta in posizione frontale, con una ricca acconciatura, probabilmente in origine sormontata da una corona e un lungo velo che si intravede scendere dietro le spalle; all'altezza del busto, sulla ricca veste decorata con motivi a crocetta, emerge una metà della ruota dentata che allude al suo tentato martirio e ne permette una sicura identificazione. Sebbene sia qualitativamente più scarsa dei precedenti e l'effetto di bidimensionalità appaia accentuato, è possibile riferire questo dipinto al medesimo periodo cronologico dei precedenti; il taglio degli occhi, più allungati e ravvicinati, trova alcuni confronti con esiti di pittura locale più pienamente trecenteschi, segno di una continuata ripetizione di certi stilemi provinciali.

Collocazione ignota

Cristo crocifisso, san Pietro, santo anonimo [fig. 2.321]

Seconda metà XIV – inizi XV secolo

La quinta fotografia conservata presenta un'insolita sovrapposizione di figure di cui è difficile individuare la corretta sequenza cronologica. Sulla destra si vede una grande figura di san Pietro papa, con le chiavi nella mano destra e un libro nella sinistra, vestito con una corposa veste e un pallio dall'effetto lanoso; anche il volto e la barba presentano una maggiore attenzione alla volumetria resa con un chiaroscuro decisamente più evidente che non nei casi precedenti; la linea di contorno è più sfumata; il taglio degli occhi è più delicato e allungato; a sinistra del volto si scorge una lettera S sormontata dal linea di abbreviazione. Mi sentirei di escludere che il santo sia coevo con la vicina Crocifissione per ragioni di differenze di proporzione, per l'eccessiva e illogica vicinanza tra le figure, infine per la parziale cancellazione di una delle due chiavi. Dalla foto è impossibile rilevare la sovrapposizione degli intonaci e pertanto, con la dovuta prudenza, mi sembra di poter

avanzare una datazione più antica, anche se non di molto, per il san Pietro, ancora trecentesco come dimostrerebbe anche il carattere epigrafico della lettera superstite.

Successivo anche al Cristo crocifisso, invece, è la terza figura di cui emerge, in basso a sinistra, solo parte della testa tonsurata, già riferibile all'inizio del Quattrocento.

2.6.4. La chiesa di Santa Maria Maddalena – Villa Salvini

2.6.4.1. La storia e l'edificio

Al piano terra della villa della famiglia Salvini, a pochi metri dal celebre taglio di Pesco Montano, sono ancora visibili i resti di strutture termali – le cosiddette Grotte Arsenicali o Terme Nettunie, dal nome della *Fons Neptunius* ricordata da Vitruvio – in parte riusate nel corso del Medioevo come chiesa e ospedale per i lebbrosi. La presenza di acque sulfuree e arsenicali rendeva il sito romano un luogo perfetto per la cura dei malati infettivi che trovavano giovamento dalle acque termali, inoltre esso era collocato al di fuori del centro urbano, lontano dalla popolazione sana, ma molto prossimo sia al porto sia alla via Appia, della quale il giardino della villa Salvini conserva ancora uno stupendo tratto con grandi pietre basaltiche [fig. 2.322].

La chiesa dedicata a Santa Maria Maddalena [A], oggi non più officiata e adibita a cantina della villa, è un ambiente voltato a botte non molto sviluppato in altezza, mentre i due ambienti annessi sul lato destro sono ampie aule voltate [B, C], usate originariamente come cisterne visti il tipo di struttura e di intonaco ancora visibile sulle pareti [fig. 2.323]; le murature sono state realizzate in *opus reticulatum*, la cui trama di *cubilia* è interrotta da fasce di mattoni a metà circa dell'altezza del muro e più su, all'imposta delle volte; solo le pitture, conservate in labili lacerti nella chiesa vera e propria e in uno degli ambienti annessi, restano a testimonianza di un uso sacro di queste strutture nel corso del Medioevo. Affidati dapprima all'Ordine Templare, la chiesa e il lebbrosario furono successivamente (dal 1311) presi in gestione dai Cavalieri di san Lazzaro che nascevano come ordine cavalleresco ospedaliero dedito alla cura degli infetti; la più antica attestazione risale, però, ai tempi di Innocenzo IV che donò un mulino, situato a Ninfa, per il sostentamento del lebbrosario di Santa Maria Maddalena a Terracina, a cui fecero seguito numerose donazioni provenienti da più parti del territorio diocesano, segno di un'importanza strategica dell'ospedale per tutta la regione. Maria Teresa Caciorgna ha ipotizzato, però, che l'ospedale potesse essere stato istituito già nel XII secolo, in concomitanza con l'intensificazione dei traffici marittimi e la conseguente necessità di controllare e gestire i numerosi malati che giungevano sulle coste laziali; peraltro questa sua ipotesi,

come vedremo, trova riscontro con la datazione che viene qui proposta per le pitture più antiche dell'edificio di culto.²⁷²

Al contrario dei pochi altri studi sul sito, Pietro Longo fu l'unico a riconoscere l'aula di culto principale in uno dei due ambienti annessi a quella che viene comunemente indicata come la chiesa di Santa Maria Maddalena; in questa scheda, però, si tende a ritenere valida l'ipotesi tradizionale, sostenuta già dal Contatore, dati le caratteristiche iconografiche e lo schema compositivo della decorazione pittorica che si conserva nel primo ambiente. La cisterna divenne luogo di culto forse in un secondo momento, in sostituzione o in aggiunta alla primitiva chiesa.²⁷³

2.6.4.2. *Le pitture*

Lacerti di pittura e pochi pannelli superstiti sono sopravvissuti in due ambienti, la chiesa vera e propria e una delle due cisterne che si aprono sul lato destro [fig. 2.324]. Che questo cisternone sia stato solo in un secondo momento utilizzato per il culto e per tale ragione collegato alla chiesa mediante un arco che mette in comunicazione le due aule è confermato anche dal fatto che tale apertura comportò la parziale distruzione delle pitture sulla parete destra della chiesa, come si vedrà più avanti.

Già notate dal Rossi all'inizio del secolo scorso, che ne lamentava uno stato «ormai vanescente e disfatto, in seguito all'incuria», le pitture delle Grotte Arsenicali trovarono uno spazio piuttosto limitato nella critica successiva a causa della loro condizione larvale, in gran parte irriconoscibili, e riferite pertanto ad un generico arco cronologico tra il X e l'XI secolo, trovando poi l'accordo di tutta la critica che non si è mai interessata di approfondire la questione.²⁷⁴

Le condizioni sono effettivamente pessime e il degrado è tale che non è possibile indagare a fondo gli aspetti iconografici, soprattutto per quanto concerne la chiesa, ma è sicuramente possibile

²⁷² Si tratta comunque di una proposta di datazione che resta volutamente generica poiché mancano iscrizioni o documenti che ne chiariscano la cronologia.

²⁷³ Sulla chiesa e sul sito romano si vedano CONTATORE 1706, pp. 348-349; R. Malizia, *Il basamento sostruttivo e gli ambienti orientali delle «Terme Nettunie»*, in A. R. Mari, R. Malizia, P. Longo, M. I. Pasquali, E. Pasquali, *La via Appia a Terracina: la strada romana e i suoi monumenti*, Terracina 1988, pp. 111-141; TERRACINA E IL MEDIOEVO 1989, pp. 48-49; BIANCHINI 1994, pp. 537-539; LONGO 1998, p. 270; G. Lugli, *Forma Italiae, Regio I: Latium et Campania, volumen primum: Ager Pomptinus, pars prima: Anxur-Terracina*, Roma 1926, rist. anastatica Formia 2006, cc. 107-112; CACIORGNA 2008, pp. 102-103.

²⁷⁴ ROSSI A 1912, pp. 66-67. La datazione al X-XI secolo è in AURIGEMMA - BIANCHINI - DE SANTIS 1957, p. 47; TERRACINA E IL MEDIOEVO 1989, p. 48; LONGO 1998, pp. 270-271; CACIORGNA 2008, p. 102.

proporre una più calibrata lettura stilistica e quindi fissare una cronologia più definita, in attesa di un auspicabile intervento di restauro che restituisca dignità al luogo e al suo apparato decorativo.

Aula di culto, parete nord

Cristo in trono (?) affiancato da santi e donatore; fascione decorato a girali e una croce [figg. 2.325, 2.326]

Metà o terzo quarto del XII secolo

Sulla parete di fondo si vedono ancora tracce di un ciclo pittorico che in origine doveva coprire l'intero ambiente. Sopra una fascia dorata che accoglie un motivo fitomorfo con girali di vite si riconoscono una serie di pannelli, per la precisione cinque, che accoglievano figure presumibilmente di santi di cui oggi restano pochissime tracce dei panneggi e dei piedi. A sinistra il fascione decorativo si interrompe e un pannello ricavato vicino la curvatura della volta accoglie un altro santo con un piccolo donatore inginocchiato sulla sinistra, da riconoscersi come uomo per via degli abiti maschili. Meno chiaro è il dipinto che si trova nel pannello omologo *en pendant* sulla destra. I pannelli di cui si è detto sono separati da cornici a banda rossa decorate con filari di perle e ospitano una sola figura in piedi salvo due eccezioni: l'ultimo pannello a destra è più largo degli altri e ne accoglie due, mentre il centrale ospita una figura seduta su un trono riccamente gemmato di cui si riconosce parte del suppedaneo e la sezione verticale della seduta a destro. Ipoteticamente possiamo supporre che la figura in trono sia Cristo, oppure la Vergine con il Bambino. La presenza di una croce con terminazioni raddoppiate e biforcute²⁷⁵ nella lunetta al centro, al di sotto della figura in trono, ci permette di riconoscere questa come la "parete absidale" della chiesa, il cui "presbiterio" doveva probabilmente essere caratterizzato da un arredo liturgico e un altare mobili ormai perduti.

La proposta di datazione alla metà circa del XII secolo, o al terzo quarto del secolo, si basa sui pochi dettagli ancora riconoscibili come le pieghe dei panneggi, la posizione dei piedi e il disegno un po' tendente al grafismo delle figure, il tipo di cornice e del trono gemmato. Mi sembra corretto un confronto con le pitture del cosiddetto oratorio di San Giuliano di San Paolo fuori le Mura, dove la decorazione pittorica, dispiegata su tre pareti, vede una serie di santi convergenti verso una Crocifissione.

²⁷⁵ Longo interpretò questa croce come variante della croce templare perché a quest'Ordine di cavalieri erano affidati la chiesa e il lebbrosario LONGO 1998, p. 271.

I panneggi del primo santo a sinistra, conservati meglio, mostrano una costruzione abbastanza sciolta sebbene le pieghe siano costruite con pesanti segni scuri; si noti la leggera onda che crea la veste cadendo morbida sopra i piedi, molto simile a quella che si vede nella figura di santo Stefano sulla parete orientale dell'oratorio ostiense; le pieghe dell'abito che sale verso destra dell'anonima figura terracinese assomigliano, nella resa e nel disegno, a quelle del pallio della figura di san Timoteo, collocato a fianco del protomartire nel medesimo oratorio.

Si noti inoltre che sebbene più ricco e più curato nei dettagli, anche l'apparato decorativo dei due cicli offre interessanti confronti come ad esempio la cornice inferiore dei pannelli nell'oratorio di San Giuliano [fig. 2.327], formata da bande rosse, gialle e verdi, che accolgono motivi floreali, decorati con la medesima perlinatura che troviamo anche nel caso terracinese, sebbene il risultato a Santa Maria Maddalena sia meno articolato e più irregolare e forse più simile al sistema di incorniciatura delle scene del martirio di san Thomas Becket nell'omonimo oratorio del duomo anagnino, la cui datazione (*post* 1173) è fissata dalla data della canonizzazione del santo inglese [fig. 2.328]. Anche la banda con tralcio vitineo della chiesa della Maddalena trova possibili confronti nell'oratorio anagnino, se non per una perfetta similitudine iconografica, almeno per una medesima scelta tipologica e l'uso come fascia decorativa al di sotto di una teoria di santi [fig. 2.329]. Quel poco che resta del suppedaneo e del montante del trono al centro, sebbene riveli una fattura piuttosto rozza, trova alcuni interessanti confronti con opere del basso Lazio, come ad esempio gli affreschi in Sant'Antonio a Castelnuovo Parano²⁷⁶ [fig. 2.330] e ancora, di nuovo, con i troni dei santi benedettini e di Cristo dell'oratorio di San Thomas Becket [fig. 2.331].

Aula di culto, parete est

Santi (?) [fig. 2.332]

Metà o terzo quarto del XII secolo

Su questa parete si vedono tre pannelli che accolgono altrettante figure di sante colte in atteggiamenti diversi; quella centrale sembra quasi piegarsi su un lato, alzando la sua veste con la mano sinistra. Sembrerebbe trattarsi dello stesso personaggio colto in momenti sequenziali di una narrazione piuttosto che di tre diverse figure iconiche. Sfortunatamente non è possibile ricavare

²⁷⁶ Per le quali forse è possibile proporre una retrodatazione rispetto alla ipotesi avanzata nella scheda redatta da Paola Mathis in OROFINO 2000, pp. 91-92, 96-98, che ne fissa l'esecuzione all'inizio del XIII secolo. Un ulteriore confronto significativo si può avanzare con un dipinto frammentario con un san Pietro, un angelo e la Vergine (1150-1170) proveniente dalla chiesa di Santa Maria Maggiore a Ninfa e oggi conservato negli ambienti del Castello Caetani di Sermoneta insieme ad altre pitture staccate dalle chiese della stessa città (HADERMANN-MISGUICH 1990, pp. 248-249).

più informazioni da ciò che si è conservato. Il pannello più a destra è stato in parte distrutto in basso dall'apertura dell'arco di raccordo con la cisterna di cui si è detto. Poco più a destra dell'arco, vaghi lacerti di intonaco dipinto lasciano intravedere almeno altre due figure di santi nimbatì, di cui si distinguono ancora le mani e le sagome delle teste [fig. 2.333]. Il santo più a sinistra ha una mano aperta con il palmo rivolto verso il fedele; il santo a destra compie lo stesso gesto con la mano sinistra mentre tiene un libro con la destra.

Aula di culto, parete ovest
Santi (?) [fig. 2.334]
Metà o terzo quarto del XII secolo

Poche tracce riferibili alla medesima campagna decorativa sono visibili ancora sulla parete sinistra; si distingue con molta difficoltà una sola figura, presumibilmente di santo. Molto probabilmente su questa parete si dispiegava una teoria di santi simile a quella della parete di fronte.

Cisterna, parete nord, absidiola
Santo vescovo affiancato da due sante [fig. 2.335]
Metà o terzo quarto del XII secolo (?)

Quello che è stato interpretato dal Longo²⁷⁷ come la figura di un pontefice tra santi, andrebbe piuttosto riconosciuto come santo vescovo tra due sante. Le lacune estese e lo stato di conservazione non permettono di procedere oltre sull'analisi iconografica; in mancanza di iscrizioni o segni distintivi non è possibile riconoscere l'identità dei personaggi. Stilisticamente questo dipinto murale si riferisce alla medesima campagna decorativa della Madonna con Bambino e delle pitture della chiesa.

Cisterna, parete sud
Madonna con Bambino [fig. 2.336]
Metà o seconda metà del XII secolo (?)

Il pannello che accoglie una Madonna *Odigitria* in trono con Bambino benedicente può essere datata agli stessi anni delle pitture della chiesa. Sebbene la pellicola pittorica sia molto deteriorata, il volto del Bambino ancora conserva i tratti somatici che, insieme alle pieghe delle vesti, concorre a riconoscere i medesimi stilemi delle pitture romane dell'oratorio di San Giuliano,

²⁷⁷ LONGO 1998, p. 271.

come già illustrato. In effetti dell'intero ciclo superstite, soltanto in questo caso è possibile vedere un volto sufficientemente conservato, sebbene non in ottimo stato. L'ovale ben rotondo, un certo accenno di pomelli rossi – distinguibili sulle gote della Madre – e gli occhi a mandorla ampi e ben delineati, le mani grandi che compiono gesti raggelati in una fissità rituale e le vesti, così vivacemente animate da infinite pieghe, mi sembrano elementi che confermano i confronti proposti e la datazione avanzata per l'intera campagna decorativa. Si veda, a titolo d'esempio, il confronto tra il gesto delle mani della Vergine a Terracina con quello del primo angelo a sinistra nel pannello della *Crocifissione* dell'oratorio di San Giuliano a Roma [fig. 2.337].

Cisterna, parete sud

Santo che dona il mantello a santa Maria Maddalena [fig. 2.338]

Seconda metà XIV secolo

Il dipinto contornato da una cornice rossa accoglie due figure: a sinistra un uomo tonsurato, vestito con una lunga tunica marrone con cappuccio, che cede un mantello alla figura di destra, una donna nuda con i capelli lunghi che si staglia tra piccoli arbusti e si sporge per accogliere il dono; per un estremo atto di pudore, il pittore ha realizzato il santo tonsurato con il volto girato per evitare di guardare la donna nella sua nudità. Sulla cornice superiore corrono due iscrizioni: la prima, in corrispondenza del santo, $\overline{\text{P}}\text{SBR} \cdot \text{SC}\overline{\text{E}}$ e la seconda, sopra la figura femminile, $\text{MARIA MAGD[A]L[E]N[A]}$. Si tratta dunque di una scena relativa alla vita di santa Maria Maddalena di cui troviamo un parallelo nel ciclo giottesco dell'omonima cappella nella basilica inferiore di San Francesco ad Assisi: sulla lunetta d'ingresso la Maddalena incontra san Zosimo nel deserto e gli chiede di concederle il suo mantello per coprirsi [fig. 2.339]. Se dunque il riferimento agiografico sembra riconoscibile con chiarezza, appare più complessa l'identificazione del santo che concede il mantello nel pannello terracinese. Egli non è un vecchio eremita, come solitamente è raffigurato san Zosimo, e difficilmente può essere riconosciuto come san Francesco per un'evidente illogicità temporale, sebbene la fisionomia del volto lo ricordi palesemente. Inoltre il poverello d'Assisi è protagonista di una scena simile, la cosiddetta *Elemosina* o *Dono del mantello al povero*, presente nel ciclo francescano nella basilica superiore ad Assisi che a buon diritto può essere considerata un modello compositivo per il pannello di Terracina [fig. 2.340].

In passato l'iscrizione ha indotto gli studiosi ad interpretare erroneamente la scena come uno degli episodi della vita di san Cesareo, il santo martire il cui culto è legato alla storia della

Cattedrale, rappresentato nel momento del giudizio al cospetto di Firmino vicino alla figura di san Giuliano.²⁷⁸

Allo stato attuale delle nostre conoscenze e per i dati a disposizione si può, pertanto, avanzare questa ipotesi: da un punto di vista compositivo la scena trova il suo più diretto riferimento nell'episodio del *Dono del mantello al povero* del ciclo giottesco di san Francesco ad Assisi; da un punto di vista tematico il riferimento, invece, è alla vicenda della donazione del mantello di san Zosimo alla Maddalena nel deserto, che mi sembra sia perfettamente in linea con la titolazione della chiesa e incarni lo spirito del luogo a vocazione assistenzialista; infine si può cautamente proporre che il santo sulla sinistra sia san Cesareo e che si sia voluto utilizzare un'iconografia più precipuamente francescana per rappresentarlo, sebbene questa strana anomalia ponga non pochi problemi all'analisi del dipinto.

Da un punto di vista stilistico, l'opera si pone nel maturo XIV secolo, e mi sembra possibile individuare dei confronti nei modi, forse un po' crudi, del pittore attivo nella *Crocifissione* e negli adiacenti pannelli con i santi della chiesa di Sant'Antonino a Cassino [fig. 2.341]. Simili sono il taglio delle sopracciglia e il disegno ben preciso delle orecchie, i bulbi oculari e le espressioni, forse leggermente caricate nel patetismo per quanto concerne il caso cassinese, che rimandano a esiti di pittura trecentesca napoletana di matrice giottesca vicini ai modi di Pietro d'Oderisio²⁷⁹, del quale peraltro è già stato dimostrato il legame con Terracina, come si è visto per l'icona del duomo, e con la diocesi, come si è visto per le pitture di Sant'Antonio abate di Priverno.

Cisterna, parete sud

Scena di martirio (?) [fig. 2.342]

Metà o terzo quarto del XII secolo (?)

Il pannello di cui si conserva solo la metà inferiore e collocato tra due nicchie nel muro, accoglie una serie di figure, tre sul lato destro, più piccole, e tre a sinistra, più grandi e vestite con abiti lunghi. Nello stato attuale è impossibile procedere oltre con l'analisi: in via del tutto ipotetica si può avanzare una datazione al XII in accordo con il resto della decorazione più antica e presumere si tratti di una scena agiografica.

²⁷⁸ TERRACINA E IL MEDIOEVO 1989, p. 87; LONGO 1998, p. 271. Su san Cesareo e la storia della cattedrale di Terracina si rimanda al capitolo 3. In particolare non è chiaro se il Longo si stesse riferendo a questa scena o piuttosto a quella più malconcia posta sulla medesima parete, ma più a sinistra.

²⁷⁹ A tal proposito si rimanda alla scheda redatta da Fabio Simonelli e Marina Gargiulo in OROFINO 2000, pp. 83-85.

CAPITOLO 3

IL FREGIO MUSIVO DEL PORTICO DELLA CATTEDRALE DI SAN CESAREO A TERRACINA

3.1. La cattedrale di San Cesareo

3.1.1. L'edificio

La cattedrale di Terracina è dedicata al martire di origine africana Cesareo, vissuto, secondo la storia narrata nella sua *passio*, nel I secolo e ucciso ai tempi delle persecuzioni di Nerone per aver tentato di fermare una pratica religiosa cruenta che prevedeva il sacrificio di un giovane terracinese il giorno delle calende di gennaio.¹

L'edificio [figg. 2.261, 3.1, 3.2] sorge sul lato occidentale della *platea* dell'antico Foro Emiliano e in passato si riteneva che, prima della cattedrale, l'alto podio a gradini ospitasse il tempio di Apollo² o, in alternativa, il tempio di Augusto e Roma, ma recentemente è emersa l'ipotesi che l'antico tempio fosse dedicato alla Triade Capitolina (il *Capitolium*), scartando definitivamente le precedenti proposte.³

¹ La storia della *passio Cesarii* sarà narrata dettagliatamente nel paragrafo 3.3.2.1 (*Acta Sanctorum, Novembris*, t. I, Parisiis 1887, pp. 84-130). Si segnala inoltre che la tradizione vuole che la dedicazione sia a due santi, san Cesareo e san Pietro, il primo papa, sebbene già nel Settecento la titolazione al Principe degli Apostoli venisse omessa dai più (CONTATORE 1706, pp. 359-360; Domenico Antonio Contatore fu un illustre personaggio terracinese. Egli esercitò la sua attività di medico nella città pontina e fu più volte eletto potestà. Pubblicò questo volume di importanza capitale per lo studio della storia e dell'arte terracinese, un testo che ebbe il merito di riportare il contenuto di documenti antichi oggi perduti e di descrivere tutti gli edifici di culto di Terracina, quasi sempre purtroppo solo *en passant*, ma in taluni casi soffermandosi sull'elenco delle icone e delle altre opere ivi conservate).

² Questa ipotesi non era fondata su dati archeologici ma era diffusa in ambito locale perché il tempio era citato nella *Passio* di san Cesareo come il maggiore e più importante della città (CONTATORE 1706, p. 308).

³ In questa sede si dà conto degli studi più importanti e si rimanda alla bibliografia specifica per un approfondimento sul tema. Scartando l'ipotesi leggendaria del tempio di Apollo, il Lugli propose di riconoscerli il tempio di Augusto e Roma, sebbene non avesse dati topografici certi (LUGLI 2006, coll. 77-78), la notizia venne poi inserita nel volume del Bianchini sulla storia della città (BIANCHINI 1994, pp. 279-280) e ancora proposta da Broccoli, seppure come ipotesi (U. Broccoli, *S. Cesario e S. Angioletto in Terracina: sopravvivenza di due edifici di culto*, in «Quaderni del Centro di studi per l'archeologia etrusco-italica», 4 (1980), p. 233); di diverso avviso è Coarelli che identificò i resti del tempio pagano come *Capitolium* e, più di recente, la Marroni ha confermato questa ipotesi (F. Coarelli, *Lazio*, Roma-Bari 1982, p. 315; L. Ceccarelli, E. Marroni, *Repertorio dei santuari del Lazio*, Roma 2011, p. 484). L'ipotesi che

Sebbene il Lanzoni abbia confermato che le più antiche attestazioni della presenza del cristianesimo in città risalgono alla metà del IV secolo⁴, non è chiaro quando il foro terracinese fu testimone del passaggio dal tempio di culto pagano alla chiesa principale della città; Arturo Bianchini riteneva che già ai tempi di papa Gregorio I Magno (590-604) l'antico tempio fosse stato consacrato al nuovo culto⁵, mentre più recentemente Umberto Broccoli ha ipotizzato che l'evento fosse avvenuto nel corso del VII secolo, in concomitanza con la realizzazione dell'iscrizione in greco sulla terza colonna del portico della cattedrale.⁶ È certo che la prima attestazione della chiesa di San Cesareo risale ai tempi di papa Leone IV (847-855) quando il *Liber Pontificalis* registra un'importante donazione di parati liturgici per due edifici terracinesi dedicati al martire Cesareo: dapprima si segnala che il papa donò una «*vestem*» e cinque «*vela*» alla «*ecclesia beati Christi martiris Cesarii, quae ponitur infra civitatem quae vocatur Terracina*», più avanti nel testo si dà notizia che lo stesso pontefice fece il dono di una «*veste de quadruplo ornata*» alla «*basilica sancti Cesari, qui ponitur in Terracina*».⁷ È stato correttamente notato che il testo si riferisce a due edifici diversi, una chiesa e una basilica dedicate allo stesso santo, ma poste in due luoghi differenti della città, la prima fuori del centro abitato (*infra civitatem*) e la seconda, corrispondente all'attuale cattedrale, all'interno delle mura cittadine (*in Terracina*).⁸ A testimonianza della presenza di una basilica dedicata al santo patrono già nel IX secolo sono una serie di frammenti marmorei di una recinzione presbiteriale variamente reimpiegati nell'edificio attuale o murati in altri edifici del centro storico che presentano le tipiche decorazioni a nastri viminei bisolcati e intrecciati, stilisticamente riferibili all'età carolingia.⁹

la chiesa sostituisse il *Capitolium* era già stata avanzata, sebbene con qualche incertezza, da A. Lipinsky, *La Cattedrale di Terracina*, in «Per l'arte sacra», 6 (1929), pp. 139-140. Zander, invece, riconobbe il *Capitolium* nell'edificio accanto alla cattedrale (ZANDER 1961, p. 315). Le acquedotti dell'architetto Luigi Rossini realizzate nel 1839, invece, citano l'antico edificio di culto come tempio di Giove e questa attribuzione è confermata anche nell'acquerello di Carlo Labruzzi (MAMMUCARI – LANGELLA 1999, pp. 241-243; DE ROSA – TRASTULLI 2007, pp. 124-125).

⁴ LANZONI 1963, p. 147.

⁵ BIANCHINI 1994, p. 280.

⁶ BROCCOLI 1980, p. 254. Di questa iscrizione si parlerà più avanti, nel paragrafo 3.2.1.6.

⁷ *Le Liber Pontificalis. Texte, introduction et commentaire par l'abbé L. Duchesne*, t. II, Paris 1981, p. 122.

⁸ In particolare l'espressione «*infra civitatem*» farebbe pensare a una zona posta più in basso rispetto al colle su cui si sviluppa il nucleo urbano e quindi è stato ipotizzato che si riferisca alla chiesa di San Cesareo alle Prebende, di cui si dirà nel paragrafo 3.3.2.1 (U. Broccoli, *Ricerche nel territorio di Terracina*, in «Quaderni del Centro di studi per l'archeologia etrusco-italica», 3 (1979), pp. 254, 257, nota 11; U. Broccoli, *Memorie paleocristiane nel territorio di Terracina: la Valle dei Santi come continuità di vita rurale dall'Antichità al Medio Evo*, in *Bessarione. Academia Cardinalis Bessarionis. Cultus et Lectura Patrum. La Cristologia dei Padri della Chiesa: Convegno di Formia, quaderno 3*, Roma 1982, p. 232).

⁹ Non è possibile stabilire con certezza quale sia l'edificio di culto da cui provengano i frammenti e le lastre in questione, ma data la qualità dei pezzi e il loro riuso anche all'interno del duomo, si può supporre che essi facessero parte dell'antico arredo liturgico fisso della cattedrale di San Cesareo in una fase edilizia e decorativa precedente a quella romanica. A tal proposito si veda TERRACINA. IL MUSEO E LE COLLEZIONI 1989, pp. 128-133).

L'unico dato certo è che la consacrazione – o meglio la riconsacrazione – della chiesa avvenne il 24 novembre 1074, ad opera del vescovo Ambrogio, originario di Milano e già monaco cassinese; l'altare principale fu consacrato alla Croce e alla Vergine, ai santi Pietro e Paolo e a tutti gli Apostoli, ai martiri Cesareo, Giuliano, Eusebio e Felice, i più importanti della storia della Chiesa locale. L'altare destro fu dedicato agli Apostoli Matteo e Barnaba (tradizionalmente considerato il fondatore della Chiesa di Milano), all'Evangelista Luca, ai santi Stefano, Sebastiano, Fabiano, Clemente, Biagio, Lucia e Cecilia, ma anche ai santi locali Silviniano (o Silviano) vescovo, Rufina e Silvia. Infine l'altare sinistro fu consacrato all'Apostolo Tommaso, ai santi Innocenzo, Anastasio, Adriano, Crisogono, Terenzio e Massenzio, infine a sant'Eleuterio.¹⁰

L'edificio [figg. 2.262, 2.263] ha tre navate separate da due file di colonne antiche di granito che sorreggono archi a tutto sesto¹¹, il presbiterio rialzato probabilmente per creare lo spazio necessario alla *fenestella confessionis* sotto l'altare maggiore, due absidi laterali e un grande coro quadrangolare che prende il posto dell'originaria abside centrale medievale; le coperture a volta a botte delle navate e la cupola sull'altare maggiore testimoniano di una fase edilizia settecentesca che ha in parte alterato l'aspetto medievale dell'edificio.¹² I tre altari principali sono monumentalizzati da altrettanti cibori, settecentesco quello centrale e medievali i due laterali.¹³ Lungo le due navatelle si aprono altri vani e alcune cappelle: a destra, dall'ingresso della chiesa troviamo la cappella dell'Addolorata, seguita dalla cappella di San Cesareo, quindi la cappella del Santissimo e infine la cappella dei Vescovi, allestita recentemente per accogliere i corpi di tre vescovi della diocesi, unendo una sala di deposito in cui ancora si vede l'antica pavimentazione del tempio romano e la cappellina

¹⁰ Il documento originale con l'atto di consacrazione è perduto e il testo è oggi noto poiché copiato nel volume della Visita Apostolica di Annibale de Grassis (ASV, *Congr. Vescovi e Regolari, Visita Ap.*, 94, f. 142r; il testo è stato pubblicato nell'appendice I del volume DI GIOIA 1982, pp. 189-190), ma anche nel volume di Contatore (CONTATORE 1706, p. 361). Anche Maria Teresa Caciorgna ritiene che la cattedrale fu riconsacrata dopo un'intensa campagna di lavori di restauro e non consacrata come edificio costruito *ex novo* (CACIORGNA 2008, p. 99).

¹¹ In origine le colonne erano otto per ogni fila, attualmente le prime e le ultime colonne di ogni fila sono state eliminate, probabilmente durante gli interventi settecenteschi, come si evince dalla presenza di archi di luce doppia all'ingresso e nella zona presbiteriale. Zander ipotizzò che la chiesa avesse in origine cinque navate per sfruttare tutto lo spazio a disposizione e raggiungere i muri perimetrali dell'antico tempio pagano, riconsacrato al nuovo culto e trasformato in cattedrale, con un netto sviluppo in larghezza, tipico dei modelli architettonici meridionali (Zander, 1961, p. 319). Il più recente studio di Maria Teresa Gigliozzi ha confermato, invece, che l'edificio cristiano aveva tre navate sin dalle origini e occupava in larghezza lo spazio dell'attuale presbiterio; per un approfondimento sulla storia dell'edificio si veda GIGLIOZZI 2014 B, pp. 201-215, in part. pp. 202, 204-206.

¹² Una puntuale analisi sull'edificio e la ricostruzione della chiesa nel suo aspetto alla fine dell'XI secolo è in DI GIOIA 1982, pp. 33-41, 69-79. Sul monumento si veda anche la fondamentale scheda redatta da Enrico Parlato nel volume PARLATO - ROMANO 2001, pp. 257-265. Una rapida ricognizione storico-artistica sulla cattedrale è anche in A. Bonanni, s.v. *Terracina*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, v. XI, Roma 2000, pp. 136-137.

¹³ Si segnala che il ciborio dell'altare centrale fu costruito con quattro colonne di spoglio provenienti dalla chiesa di Santa Maria *in posterulis*, abbattuta nel XVIII secolo (Zander 1961, p. 318; TERRACINA E IL MEDIOEVO 1989, p. 48; BONANNI 2000, p. 137).

di San Silvano¹⁴; lungo la navata sinistra si apre un piccolo vano-scala per accedere al campanile, il battistero, l'ampia cappella di San Giuseppe e infine la cappella dell'Immacolata.¹⁵

Dell'arredo liturgico fisso duecentesco restano ancora *in situ* il pulpito a cassa rettangolare su cinque colonne sorrette da leoni e ovini stilofori [fig. 3.3], il pavimento cosmatesco di cui si conserva la parte relativa alla sola navata principale dominata dal motivo a intreccio di doppie *rotae* in porfido e in granito, diversi pannelli riferibili all'antico ambone posto *in cornu epistolae* e oggi murati dietro l'altare maggiore o inserite nel pavimento e infine il candelabro del cero pasquale, sulla cui base, sotto i due leoni stilofori, è incisa la firma del marmoraro artefice dell'opera e la data di realizzazione: CRUDELES OPE AD MCCXLV MENS OCT DIE ULTIMA [figg. 3.4, 3.5]; probabilmente il 1245 è da considerare come *terminus ante quem* per il completamento di tutti i lavori duecenteschi al duomo, comprensivi della costruzione e decorazione del portico.¹⁶

3.1.2. I portici a trabeazione tra Roma e il Lazio (XII-XIII secolo)

La costruzione di atri porticati delle chiese romane e laziali addossati a strutture di nuova fondazione o restaurate negli anni della Riforma, tra il XII e il XIII secolo, si configura come uno dei più originali e caratteristici tratti distintivi dell'architettura religiosa e non solo, nell'ambito di una più ampia e sistematica ripresa di modelli architettonici antichi e di riuso di pezzi erratici prelevati dagli edifici classici in disuso. Gli esonarteci architravati su colonne ioniche, con o senza fregio, chiusi lateralmente da pilastri si impongono a Roma in quasi tutte le fabbriche delle basiliche che vivono un'intensa stagione di decorazioni e restauri strutturali, anche molto radicali, sulla spinta del rinnovamento imposto in campo culturale e artistico dai papi di quei secoli, a seguito e su modello della riedificazione dell'abbaziale di Montecassino.¹⁷

¹⁴ I vescovi in questione sono Gioacchino Maria Oldi (1726-1749), Francesco Albertini (1819) e Domenico Pecile (1983-1998), primo vescovo della diocesi unificata di Latina-Terracina-Sezze-Priverno (F. Arduini, *Il vescovo Oldi, tra modello episcopale e attività pastorale, Terracina (1726-1749)*, Roma 2012, pp. 112-113).

¹⁵ Le cappelle hanno avuto titolazioni differenti in passato. L'inventario rogato il 15 febbraio 1727 dal notaio Matteo Falasca segnalava che a destra c'erano le cappelle del Santissimo, della Madonna di Loreto e dei Re Magi, mentre a sinistra c'erano le cappelle della Madonna della Civita, delle Sorelle e infine di Sant'Andrea (DI GIOIA 1982, pp. 191-194).

¹⁶ Sull'arredo liturgico marmoreo si veda DI GIOIA 1982, pp. 149-180, per quanto riguarda i pannelli figurati murati nel presbiterio si veda in particolare DI GIOIA, pp. 168-170; PARLATO – ROMANO 2001, pp. 262, 265; M. Gianandrea, *La scena del sacro. L'arredo liturgico nel basso Lazio tra XI e XIV secolo*, Roma 2006, pp. 147-154.

¹⁷ Una analisi sulle strutture porticate delle chiese romane si trova in P. Pensabene, M. Pomponi, *Contributi per una ricerca sul reimpiego e il «recupero» dell'Antico nel Medioevo. 2: I portici cosmateschi a Roma*, in «Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte», s. III, XIV-XV (1991-1992), pp. 305-346 e P. Pensabene, *Roma su Roma. Reimpiego architettonico, recupero dell'antico e trasformazioni urbane tra il III e il XIII secolo*, Città del Vaticano 2015, pp. 688-690. Sull'architettura chiesastica dei secoli XII e XIII si veda anche P. C. Claussen, *Marmo e splendore. Architettura, arredi liturgici, spoliae*, in M. Andaloro, S. Romano, *Arte e iconografia a Roma: dal tardoantico alla fine del Medioevo*,

La prima chiesa a dotarsi di un portico architravato sorretto da colonne con capitelli ionici, spezzando con la tradizione architettonica romana, è la nuova San Crisogono, costruita al di sopra di una più antica basilica che era stata interessata da una monumentale campagna pittorica appena pochi decenni prima. La nuova aula di culto, completata e consacrata da Giovanni da Crema nel 1129, era dotata di un portico senza protiro, costituito da un architrave su colonne ioniche e ispirato ideologicamente al modello antico del tempio *in antis* ionico. Si tratta del primo caso certo in cui l'architettura chiesastica esprime gli ideali di Riforma attraverso una coerente ripresa di modelli romani classici, rifiutando gli elementi architettonici di gusto romanico che caratterizzano i portici di chiese realizzate o restaurate nello stesso giro di anni, come Santa Maria in Cosmedin e San Clemente. Il portico medievale di San Crisogono è noto solo attraverso incisioni tardo cinquecentesche poiché fu sostituito dall'attuale portico seicentesco al tempo del cardinalato del potente Scipione Borghese. Non sono attestati portici di questa tipologia anteriori a quello della basilica trasteverina, che a buon diritto è stato considerato come «modello per quelli più tardi (S. Lorenzo in Lucina, Tre Fontane, S. Croce, S. Giovanni in Laterano ecc.)».¹⁸

Alla prima metà del XII secolo risale il portico della chiesa di San Lorenzo in Lucina [fig. 3.6], nel Campo Marzio, la cui datazione non dovrebbe oltrepassare il 1130, anno in cui sono ricordati il completamento e la consacrazione dell'edificio.¹⁹ La decorazione stilizzata e appiattita dei capitelli di ordine ionico [fig. 3.7] rivela la datazione alta del portico stesso, ossia nel primo terzo del XII secolo, in un periodo in cui l'imitazione del modello antico si fondava su scarse capacità tecnico-esecutive dei marmorari romani con evidenti risultati linearistici poco raffinati. Portici simili a questo dovevano caratterizzare anche le facciate della basilica di Santa Maria Nova e della basilica di San Saba, ma il primo fu in parte distrutto e in parte inglobato nel nuovo portico seicentesco e non restano che fonti grafiche a testimonianza della sua realizzazione²⁰, mentre il secondo è stato

Milano 2002, pp. 151-174.

¹⁸ Si veda a tal proposito la scheda della basilica di San Crisogono in PARLATO – ROMANO 2001, pp. 53-59, in part. p. 58 per la citazione. Per il perduto portico su colonne ioniche si veda G. Francino, *Le cose maravigliose dell'alma città di Roma*, Venezia 1588, p. 19v.

¹⁹ La datazione è stata proposta da Richard Krautheimer (R. Krautheimer, *Roma. Profilo di una città, 312-1308*, trad. dall'inglese di B. Crea e G. Scattoni, Roma 1981, rist. Roma 2009, p. 216) e confermata da Patrizio Pensabene e Massimo Pomponi (PENSABENE – POMPONI 1991-1992, p. 306, una dettagliata analisi del portico della chiesa è a pp. 307-311; PENSABENE 2015, pp. 690-691); di diverso avviso è Enrico Parlato che ritiene il portico di San Lorenzo in Lucina successivo a quello di Santi Giovanni e Paolo al Celio, la cui datazione è stata fissata agli anni precedenti la consacrazione, avvenuta nel 1159 (PARLATO – ROMANO 2001, pp. 134, 138).

²⁰ Per quanto riguarda il portico di Santa Maria Nova si veda l'incisione in FRANCINO 1588, p. 52v. Per un'analisi delle fonti grafiche si veda il saggio C. González-Longo, *Da Santa Maria Nova a Santa Francesca Romana: architettura e committenza olivetana nella trasformazione della chiesa dal Trecento al Seicento*, in *La canonizzazione di Santa Francesca Romana. Santità, cultura e istituzioni a Roma tra Medioevo ed età moderna*, Atti del Convegno internazionale

fortemente alterato dai lavori commissionati nel corso dei secoli successivi.²¹ Parimenti, ai tempi di papa Eugenio III (1145-1153), la basilica di Santa Maria Maggiore era stata dotata di una facciata a cavetto e di un portico su colonne ioniche, rimaneggiato ai tempi di papa Gregorio XIII nel 1575 e successivamente sostituito completamente dall'attuale portico con loggia, realizzato da Ferdinando Fuga tra il 1741 e il 1743.²²

Un portico architravato sorretto da colonne esisteva anche nella basilica di Santa Croce in Gerusalemme, probabilmente realizzato durante l'intensa campagna edilizia di rinnovamento promossa da papa Lucio II (1144-1145) a partire dagli anni precedenti il suo pontificato e proseguita oltre la sua morte, fino al 1148. La struttura è stata inglobata probabilmente nell'attuale facciata settecentesca.²³

La basilica dei Santi Giovanni e Paolo sul Celio [fig. 3.8] è preceduta da un portico di dimensioni maggiori rispetto ai precedenti e i due pilastri laterali in laterizio chiudono uno spazio scandito da otto colonne, terminanti con capitelli ionici medievali [fig. 3.9]; il lungo architrave con iscrizione che riporta il nome del committente, il presbitero Giovanni di Sutri, permette di circoscriverne la realizzazione agli anni tra il 1154 e il 1159. I capitelli della basilica celimontana si differenziano da quelli precedenti di San Lorenzo in Lucina per la loro fattura più composta ed equilibrata e per una maggiore attenzione alle proporzioni e alle forme imposte dai modelli classici.²⁴

Nei primi anni del 1200 anche i monaci cistercensi dell'abbazia delle Tre Fontane [fig. 3.10] si allineano alla moda romana dei portici con trabeazione, dotando la loro chiesa di un portico su colonne con architrave sormontato da piattabande e terminante con due pilastri in laterizio [fig. 3.11]²⁵. Questo monumento è l'ultimo esempio della lunga tradizione di portici di XII secolo, che

(Roma, 19-21 novembre 2009), a cura di A. Bartolomei Romagnoli, G. Picasso, Firenze 2013, pp. 371-464, in part. pp. 398-401.

²¹ PARLATO – ROMANO 2001, pp. 143, 146.

²² J. Fernández-Alonso, *Storia della basilica*, in *La basilica romana di Santa Maria Maggiore*, a cura di C. Pietrangeli, Firenze 1987, p. 26.

²³ P. F. Pistilli, *L'architettura tra il 1198 e il 1254*, in *Roma nel Duecento. L'arte nella città dei papi da Innocenzo III a Bonifacio VIII*, coordinatore A. M. Romanini, Roma 1991, p. 14; PARLATO – ROMANO 2001, p. 140; KRAUTHEIMER 2009, p. 215.

²⁴ PISTILLI 1991, p. 14; PENSABENE – POMPONI 1991-1992, pp. 306-307, 313-316; PARLATO – ROMANO 2001, pp. 137-140; PENSABENE 2015, pp. 691-692. Si noti che a separare le piattabande che sormontano la trabeazione sono stati murati dei trapezofori di spoglio, elemento questo che si ritrova anche nel portico di Terracina, sul pilastro che interrompe la metà sinistra della trabeazione e sorregge il campanile.

²⁵ PARLATO – ROMANO 2001, p. 84; si segnala che Pistilli fissò il 1221 quale probabile *terminus ante quem*, poiché il 1° aprile di quell'anno avvenne una solenne cerimonia di consacrazione dell'abbazia ed è perciò logico pensare che l'erezione del portico fosse già avvenuta (PISTILLI 1991, p. 48).

di lì a poco vedrà uno sviluppo e un arricchimento soprattutto per quanto concerne l'apparato decorativo²⁶.

Sebbene nel corso del Novecento gran parte della critica abbia accettato una generica data di esecuzione alla prima metà del XII secolo per il portico della basilica di Santa Cecilia in Trastevere [fig. 3.12], più recentemente Marina Righetti ha proposto una datazione più tarda, sul finire del secolo o agli inizi del successivo, sulla scorta di una nuova analisi delle strutture medievali – al netto degli interventi settecenteschi del cardinale Acquaviva – e alla luce di uno studio più completo dell'intero complesso monastico, ma soprattutto per la presenza, sulla sottile trabeazione, di un mosaico a fondo oro di chiara ispirazione paleocristiana nel quale girali di acanto si muovono sinuosi e accolgono i volti dei santi venerati nell'edificio di culto [fig. 3.13], elemento questo più tipico dei portici duecenteschi e completamente assente negli esempi di XII secolo²⁷; di diverso avviso è Felipe Dos Santos che ferma la realizzazione del mosaico dell'architrave, e quindi di tutto il portico, agli anni di papa Pasquale II (1099-1118)²⁸.

Nei cantieri avviati durante il pontificato di Innocenzo III (1198-1216) e del successore Onorio III (1216-1227) i modelli architettonici del secolo precedente non vennero abbandonati, al contrario le trabeazioni dei portici aumentarono di altezza e si animarono di apparati decorativi più articolati, costituiti da cornici con bassorilievi, mosaici policromi, aniconici o narrativi²⁹. La funzione dell'architrave si elevò a sede prediletta per narrare episodi, per ricordare i pontefici, i committenti o i marmorari artefici dell'opera, ma anche per veicolare messaggi politici. In questo senso il rapporto con lo spazio urbano aperto e con il "pubblico" si fece più diretto e le trabeazioni si affermarono quali luoghi deputati alla scrittura esposta che comunicava, soprattutto attraverso le immagini, con la comunità cittadina, ben prima di accedere nel luogo di culto³⁰. Questo aspetto è

²⁶ PISTILLI 1991, p. 51.

²⁷ M. Righetti, *Pasquale I e la fondazione carolingia*, in *Santa Cecilia in Trastevere*, Roma 2007, pp. 69-70, 82. Per le proposte di datazione al XII secolo si veda A. Iacobini, *La pittura e le arti sontuarie: da Innocenzo III a Innocenzo IV (1198-1254)*, in *Roma nel Duecento. L'arte nella città dei papi da Innocenzo III a Bonifacio VIII*, coordinatore A. M. Romanini, Roma 1991, p. 272 e PARLATO – ROMANO 2001, p. 143 con la relativa bibliografia. Nel 1970 Guglielmo Matthiae propose di riconoscere nel clipeo con il busto di san Lucio sulla trabeazione a mosaico un chiaro riferimento a papa Lucio II (1144-1145) che, secondo la sua opinione, andava riconosciuto come committente del portico della basilica trasteverina e di quello della basilica di Santa Croce (G. Matthiae, *S. Cecilia*, in *Le chiese di Roma illustrate*, n° 113, Roma 1970, pp. 43-47); la sua ipotesi è stata accettata e riproposta anche in N. Parmegiani, A. Pronti, *S. Cecilia in Trastevere. Nuovi scavi e ricerche*, Città del Vaticano 2004, pp. 127-128.

²⁸ F. Dos Santos, *Il fregio a mosaico con busti di santi sull'architrave del portico di Santa Cecilia in Trastevere*, in S. Romano, *La pittura medievale a Roma, 312-1431. Riforma e Tradizione: 1050-1198*, Corpus: v. IV, Milano 2006, pp. 222-223.

²⁹ KRAUTHEIMER 2009, pp. 216-218; PISTILLI 1991, p. 51.

³⁰ Su questo argomento si veda A. Petrucci, *La scrittura: ideologia e rappresentazione*, Torino 1986, pp. 5-15. Di fondamentale importanza è anche il saggio di S. Riccioni, *L'epiconografia: l'opera d'arte medievale come sintesi visiva*

assente nei portici del XII secolo se si eccettua l'iscrizione sull'architrave dei Santi Giovanni e Paolo al Celio, ma al contrario è il tratto distintivo dei portici del XIII secolo, quando soprattutto la bottega dei Vassalletto si impone nel panorama artistico romano, sebbene non siano da tralasciare le opere della bottega di Jacopo di Lorenzo come il portico del duomo di Civita Castellana.

Fuori dai confini dell'Urbe, verso nord nei territori del viterbese sottoposti al controllo papale nel Medioevo, il duomo di Civita Castellana [figg. 3.14, 3.15] è dotato di un portico in cui, nonostante il suo carattere di originalità, si possono riconoscere i segni distintivi del lessico architettonico romano di primo XIII secolo³¹. Se si eccettua il caso di Terracina, quello civitonico è l'unico portico databile tra il XII e il XIII secolo, realizzato per un edificio di culto in un'area di diretta influenza romana, a vedere interrotta la continuità della trabeazione per far posto ad un grande arco a tutto sesto. Sebbene in passato sia stata avanzata l'ipotesi secondo la quale i due portici ad arco richiamassero ideologicamente gli archi trionfali romani antichi e andassero letti quali accessi, a nord e a sud, del territorio controllato dalla Chiesa³², oggi quella lettura appare più sfumata e recentemente Luca Creti ha dimostrato come Jacopo di Lorenzo, il *magister romanus* artefice dell'opera, avesse introdotto il sistema ad arco nel portico civitonico per una più concreta necessità di prospettiva: un portico a trabeazione, come i modelli romani del secolo precedente e i successivi esempi vassallettiani, avrebbe celato la parte superiore del grande portale centrale centinato, realizzato pochi anni prima insieme al padre Lorenzo e ispirato al precedente portale della vicina abbazia di Santa Maria *in Falleri* [fig. 3.16], mentre la scelta dell'arco a tutto sesto permise un migliore inquadramento del portale stesso, sottolineandone il ruolo di porta d'accesso alla chiesa e, idealmente, al Regno dei Cieli³³.

di scrittura e immagine, in *Medioevo: arte e storia*, Atti del Convegno internazionale di studi (Parma, 18-22 settembre 2007), a cura di A. C. Quintavalle, Parma-Milano 2008, in part. pp. 469-474.

³¹ La bibliografia sulla cattedrale di Civita Castellana e, nello specifico, sul suo portico è ricchissima, anche di contributi recenti (S. Boscolo, L. Creti, C. Mastelloni, *La cattedrale di Civita Castellana*, Roma 1993, in part. pp. 64-85 per quanto riguarda il portico; PARLATO – ROMANO 2001, pp. 216-225; L. Creti, *In marmoris arte periti: La bottega cosmatesca di Lorenzo tra il XII e il XIII secolo*, Roma 2009, in part. pp. 44-59, 106-142; P. C. Claussen, *Perché non tante facciate come quella di Civita Castellana? Identità e rivalità – periferia e centro*, in *La cattedrale cosmatesca di Civita Castellana, Atti del Convegno Internazionale di Studi* (Civita Castellana, 18-19 settembre 2010), a cura di L. Creti, Roma 2012, pp. 233-242).

³² CLAUSSEN 2002 B, p. 172; CLAUSSEN 2012, pp. 233-234.

³³ Il portale centrale fu realizzato da Lorenzo con il figlio Jacopo e l'iscrizione stessa li definisce entrambi *magistri*, quindi il giovane Jacopo non è più apprendista ed è inserito a pieno titolo nella ristretta cerchia dei marmorari romani. Per tale ragione il portale si data tra l'ultimo decennio del XII secolo e i primi anni del XIII (CRETI 2009, pp. 29, 54). Per quanto concerne la motivazione della scelta dell'inserimento dell'arco centrale nel portico civitonico si veda CRETİ 2009, pp. 125-129, con ricca bibliografia relativa ai precedenti studi sull'argomento. Elena Di Gioia ritiene che il portico civitonico abbia una forte valenza simbolica se si tiene conto che i quattro pilastri accolgono le figure zoomorfe a rilievo degli Evangelisti e l'arco centrale, che allude al monte Calvario, è la sede per la figura trionfale dell'agnello del sacrificio di Cristo (DI GIOIA 1982, p. 129).

Inoltre lo studioso nota come Jacopo di Lorenzo abbia desunto il modello architettonico per l'arco centrale del portico civitonico direttamente dagli archi di trionfo romani, ma lo abbia adattato ad un nuovo contesto, cristiano e medievale, con un diverso risultato: esso perde la sua funzione architettonica principale e gli elementi strutturali tipici, configurandosi come «un “foglio” sottile, un'esile lastra bidimensionale», che nasconde la sgraziata e improvvisata struttura lignea di collegamento con la facciata³⁴. Di fatto i marmorari perseguirono quella logica di appiattimento dell'opera che prevedeva una visione frontale, diretta e centrata, quasi da fondale scenico, alla ricerca del solo effetto visivo che imitasse il modello antico, non certo del suo lessico architettonico.

La basilica di San Giorgio al Velabro [figg. 3.17, 3.18] è stata vittima di un rovinoso attentato nel luglio 1993 che causò ingenti danni alla facciata. Successivamente un attento restauro riconsegnò l'edificio alla pubblica fruizione e in particolare il portico fu ricostruito recuperando dalle macerie i frammenti medievali originali: l'iscrizione sull'architrave, le colonne e i mattoni dei pilastri. A differenza del portico civitonico, il portico di San Giorgio, databile al terzo decennio del Duecento, non è animato da una ricca decorazione musiva cosmatesca e la bassa trabeazione coincide in toto con il lungo architrave marmoreo su cui campeggia l'iscrizione dedicatoria in ricordo del dotto committente Stefano, priore della chiesa, con un risultato formalmente molto simile a quello della basilica dei Santi Giovanni e Paolo al Celio, sebbene di dimensioni più contenute³⁵.

Agli anni del pontificato di Onorio III (1216-1227) risale la realizzazione del portico di San Lorenzo al Verano [fig. 3.19], nell'ambito di una incisiva riqualificazione architettonica dell'intera chiesa che comportò la trasformazione dell'antica basilica pelagiana in presbiterio del rinnovato edificio di culto. La struttura prospiciente la facciata è opera dei Vassalletto e presenta una ricchezza di elementi decorativi, musivi e plastici, sconosciuti agli esempi romani citati precedentemente e paragonabili, per qualità e articolazione, solo al perduto portico della cattedrale di Roma e al duomo di Civita Castellana³⁶. I pilastri laterali chiudono uno spazio scandito in sette aperture da sei colonne ioniche con pregevoli capitelli realizzati ad imitazione dei modelli classici [fig. 3.20]³⁷.

³⁴ Creti 2009, p. 121.

³⁵ Per una bibliografia essenziale si veda Pistilli 1991, pp. 11-13; Pensabene – Pomponi 1991-1992, pp. 307, 321-325; Parlato – Romano 2001, pp. 147-149; Pensabene 2015, p. 693. Pistilli avanza una datazione entro il terzo decennio del secolo XIII, al contrario Pensabene e Pomponi ritengono che il portico sia databile sul finire del XII secolo per le sue formali somiglianze con il portico dei Santi Giovanni e Paolo e per le differenze stilistiche con i più ricchi e raffinati capitelli dei portici di San Lorenzo fuori le Mura e di Civita Castellana.

³⁶ A tal proposito Luca Creti ha analizzato approfonditamente il portico civitonico a confronto con le opere romane coeve, evidenziando soprattutto le differenze nelle soluzioni architettoniche (Creti 2009, pp. 131-142).

³⁷ Una precisa scelta stilistica dei marmorari della bottega dei Vassalletto che Serena Romano definisce «vocazione classicheggiante, forte fino all'imitazione» (Parlato – Romano 2001, p. 120).

Essi sostengono una trabeazione composta da un architrave marmoreo semplice, una cornice con una decorazione ispirata all'antico *kyma* lesbio con elementi lanceolati alternati a fiori, sormontata da un fregio decorato a motivi cosmateschi con rote intrecciate alternate a campiture rettangolari con i lati corti concavi per adattarsi alla forma delle *rotae*, secondo quell'articolazione che Daniela Mondini ha definito «a cinghia di trasmissione»³⁸. A conclusione una seconda cornice, molto più alta della prima, chiude la decorazione scultorea e musiva con un motivo vegetale intrecciato e teste leonine aggettanti, simile a quella presente nella trabeazione dei pilastri del coevo chiostro di San Giovanni in Laterano³⁹.

Se da un lato la cronologia dell'arredo liturgico fisso interno è ancora oggetto di dibattito tra gli studiosi, dall'altro la datazione del portico sembra trovare un sicuro punto di riferimento proprio nella decorazione musiva del fregio in cui la presenza di Onorio III permette di fissare il 1227 come *terminus ante quem* per il completamento dell'intera opera⁴⁰.

Una tappa importante nel breve *excursus* sui portici trabeati romani è rappresentata dal perduto portico di San Giovanni in Laterano, noto solo attraverso documentazione grafica come il celebre disegno pubblicato nel volume del Ciampini dedicato agli edifici di culto commissionati dall'imperatore Costantino [fig. 3.21]⁴¹. Prima dell'intervento di Alessandro Galilei, la cattedrale di Roma possedeva un portico in facciata di notevoli dimensioni⁴², che si estendeva solo al centro e sul lato destro, poiché il lato sinistro era occupato da un precedente portico di IX secolo, tamponato e trasformato in cappella di San Tommaso. Sull'architrave correva una iscrizione a lettere gotiche sul modello della basilica dei Santi Giovanni e Paolo e i cui frammenti superstiti sono conservati nel chiostro della basilica stessa; il testo dell'iscrizione, noto da una silloge quattrocentesca di Niccolò Signorili, celebrava il ruolo di San Giovanni quale chiesa madre della cristianità e in

³⁸ D. Mondini, *San Lorenzo fuori le mura. Storia del complesso monumentale nel Medioevo*, trad. e cura di G. Pollio, Roma 2016, p. 47. Per quanto concerne un'accurata descrizione del portico si veda MONDINI 2016, pp. 43-50.

³⁹ Una puntuale analisi dei capitelli e della trabeazione è in PENSABENE – POMPONI 1991-1992, pp. 325-330.

⁴⁰ PISTILLI 1991, p. 26; PARLATO – ROMANO 2001, pp. 119-120. Per un più approfondito confronto tra il portico terracinese e quello laurenziano, si veda più avanti in questo capitolo.

⁴¹ G. G. Ciampini, *De sacris aedificiis a Costantino Magno constructis. Synopsis historica*, Romae 1693, tav. I. La successiva tav. II invece mostra nel dettaglio l'iconografia delle scene del mosaico che alla fine del seicento erano ancora visibili, una parte dell'intero ciclo perduto. Per le altre fonti grafiche si veda F. Pomarici, *Medioevo. Architettura*, in *San Giovanni in Laterano*, a cura di C. Pietrangeli, Firenze 1990, pp. 64-65; PISTILLI 1991, p. 41; J. Croisier, *Il perduto fregio a mosaico del portico di San Giovanni in Laterano*, in S. Romano, *La pittura medievale a Roma, 312-1431. Riforma e Tradizione: 1050-1198*, Corpus: v. IV, Milano 2006, p. 374. Del mosaico lateranense e della sua probabile funzione di modello per quello terracinese si dirà a conclusione del capitolo.

⁴² Il portico fu demolito nel dicembre del 1731 e il nuovo corpo di fabbrica fu realizzato l'anno seguente. Per un'approfondita descrizione del portico lateranense si veda I. Herklotz, *Gli eredi di Costantino: il papato, il Laterano e la propaganda visiva nel XII secolo*, Roma 2000, pp. 159-161. Tutto il capitolo IV del volume di Herklotz è dedicato alla basilica di San Giovanni e al suo ruolo di *caput et mater ecclesiarum*.

particolare esaltava il vescovo di Roma, successore di Pietro, nell'articolato cerimoniale papale⁴³. La trabeazione era composta secondo lo schema classico dall'architrave di cui si è detto, da un fregio a mosaico e da una cornice con motivi decorativi fitomorfici e protomi leonine. Francesco Gandolfo, Francesca Pomarici e Pio Pistilli ritennero che il portico lateranense fosse stato costruito in due tempi diversi: in una prima fase sarebbero state erette solo le colonne con i capitelli e si sarebbe proceduto alla realizzazione a terra dell'iscrizione sulle lastre marmoree che in un secondo momento avrebbero composto l'architrave; nella seconda fase, in età onoriana, la stessa maestranza vassallettiana operativa nel cantiere del chiostro si sarebbe preoccupata di montare l'architrave già pronto e di completare la trabeazione con il ciclo narrativo a mosaico e con la cornice⁴⁴. La critica più recente, al contrario, ha proposto di datare il portico sul finire del XII secolo, sotto i pontificati di Clemente III (1188-1191) e di Celestino III (1191-1198), negli anni in cui avvenne il ritorno della Curia a Roma dopo una lunga assenza, ma non oltre l'elezione di Innocenzo III (1198-1216), un pontefice notoriamente a favore dello spostamento di sede papale dal lontano e isolato Laterano a vantaggio di San Pietro in Vaticano⁴⁵. Quest'ultima ipotesi, corroborata da recenti scoperte di cui si dirà più avanti, è oggi la più accreditata.

⁴³ POMARICI 1990 A, pp. 63-64; HERKLOTZ 2000, pp. 159-203, in particolare il testo dell'iscrizione è riportato a p. 193: *Dogmate papali datura ac simul imperiali / Quod sim cunctarum mater caput ecclesiarum / Hic Salvatoris celestia regna datoris / Nomine sanxerunt cum cuncta peracta fuerunt / Quesumus ex toto conversi supplice voto / Nostra quod hec tibi Christe sit inclita sedes.*

⁴⁴ F. Gandolfo, *Assisi e il Laterano*, in «Archivio della Società Romana di Storia Patria», CVI (1983), pp. 72-85; POMARICI 1990 A, pp. 64-65; PISTILLI 1991, pp. 41-42. In particolare Pistilli segnala che i caratteri epigrafici dell'iscrizione superstite rivelano un non compiuto passaggio alla grafia gotica e ciò permette di proporre una datazione a cavallo tra il XII e il XIII secolo; l'affermazione del nuovo alfabeto gotico è pienamente avvenuta nell'iscrizione del portico di San Giorgio al Velabro, che si data agli anni di Onorio III.

⁴⁵ Questa ipotesi di datazione è sostenuta da HERKLOTZ 2000, p. 161, CROISIER 2006 C, p. 372, P. C. Claussen, *Die Kirchen der Stadt Rom im Mittelalter 1050-1300. Corpus Cosmatorum v. 2.2: S. Giovanni in Laterano*, Stuttgart 2008, pp. 60-92, M. Falla Castelfranchi, *Sull'origine, e la funzione 'politica', dell'immagine del battesimo di Costantino del portico della basilica lateranense*, in *L'officina dello sguardo. Scritti in onore di Maria Andaloro, v. 1: I luoghi dell'arte*, Roma 2015, p. 375 e P. C. Claussen, *Il XII secolo: da Pasquale II (1099-1118) a Celestino III (1191-1198)*, in *La committenza artistica dei papi a Roma nel Medioevo*, a cura di M. D'Onofrio, Roma 2016, p. 294. Nel disegno del Ciampini è riportata una seconda iscrizione, sulla spalla destra in muratura, che ricordava Nicola d'Angelo come l'artefice dell'opera («*Nicolaus Angeli hoc opus fecit*»), sebbene quell'area del portico subì rimaneggiamenti già all'epoca di Sisto V, quindi l'iscrizione potrebbe non essere stata pertinente all'originale. Si ricordi, inoltre, che il catalogo di Nicola d'Angelo è tutt'altro che definito e che la sua attività non dovrebbe superare il limite cronologico della fine del XII secolo o primi anni del secolo seguente, quando appose la sua firma sul celebre candelabro del cero pasquale di San Paolo fuori le Mura (GANDOLFO 1983, pp. 73-74; POMARICI 1990 A, p. 64, PISTILLI 1991, pp. 41-42). La critica contraria alla presunta paternità di Nicola d'Angelo ritiene che essa sia sostenibile solo se si accetti di prolungare l'attività del marmoraro fino agli anni del pontificato di Onorio III e della realizzazione del portico di San Lorenzo – stilisticamente affine a quello lateranense – e di accettare che egli abbia acquisito il lessico del più giovane Pietro Vassalletto. Su questo argomento si veda anche PARLATO – ROMANO 2001, pp. 106-108.

3.1.3. *Il portico della cattedrale di Terracina*

Su un alto crepidoma formato da diciotto scalini, per un'altezza complessiva di 3,27 mt dal piano di calpestio della piazza, si ergono le sei colonne del portico del duomo terracinese [fig. 3.22]. Quattro di esse, le più esterne, poggiano su plinti di differenti misure per regolarizzare la diversa altezza dei fusti di granito grigio di spoglio e accolgono alla base coppie di animali di fattura medievale, purtroppo giunte a noi abrasate e in pessimo stato di conservazione. L'altezza delle colonne comprensiva dei plinti e dei capitelli è di 4,80 mt. La ricca variante faunistica comprende scimmie, leoni e pecore, capre e veltri, e altri animali non riconoscibili [fig. 3.23]⁴⁶.

Le cinque colonne parzialmente inglobate nella facciata sono, invece, su un livello più alto di sette gradini (1,70 mt più in alto del piano di calpestio del portico) e sorreggevano una struttura voltata prima che i lavori degli anni Venti del secolo scorso alterassero l'intero portico con l'inserimento della capriata lignea, il rifacimento dell'arco trionfale e la sostituzione degli archi a sesto acuto con le piattabande in laterizio⁴⁷.

Ai lati del monumentale portico (per una larghezza complessiva di 24 mt e una profondità di 5,20 mt) si impostano due grandi pilastri angolari: quello a sinistra corrisponde al pilastro meridionale della torre campanaria, mentre quello destro è stato inglobato per la gran parte nella struttura del vicino palazzo Vinditti.

I capitelli ionici sono tutti medievali [figg. 3.24, 3.25, 3.26] e trovano i più stringenti confronti con i capitelli del portico di San Lorenzo fuori le Mura [fig. 3.20], sebbene i raffinatissimi elementi vegetali a decorazione dei canali delle volute negli esemplari della basilica romana siano presenti, con un risultato di qualità inferiore, nei soli capitelli che a Terracina sorreggono l'arco trionfale, mentre gli altri ne sono completamente privi⁴⁸.

La trabeazione terracinese è alta 0,65 mt ed è suddivisa in cornice e architrave che in questo caso accoglie anche il fregio a mosaico, conservato nella metà destra e perduto in quella sinistra, in deroga alla classica tripartizione dell'ordine ionico che, al contrario, fu rispettata nel coevo portico di San Lorenzo al Verano. La cornice è ben conservata sul lato destro, mentre su quello sinistro è per metà perduta, e si presenta con un elegante esempio di modanatura formata da diversi motivi di

⁴⁶ DI GIOIA 1982, pp. 119-120; PARLATO – ROMANO 2001, p. 261.

⁴⁷ Questo intervento sarà ampiamente illustrato nel paragrafo 3.2.4. Sul capitello della prima colonna a sinistra dell'ingresso principale è stata fissata una lapide con iscrizioni duecentesca, invisibile da terra e resa nota da Pietro Longo (LONGO S.D., p. 18; LONGO 1998, p. 318).

⁴⁸ Una puntuale analisi si legge in DI GIOIA 1982, pp. 116-119; a conferma della fattura medievale dei capitelli e degli stringenti confronti con quelli del portico di San Lorenzo al Verano si veda anche PENSABENE 2015, pp. 15, 695.

chiara ispirazione antica che concorre a trasmettere l'ideale di classicità, in linea con la cultura della *Renovatio* propugnata dalla Chiesa nei secoli tra l'XI e il XIII in campo politico, religioso e artistico [fig. 3.27]. In basso corre una ricca decorazione a fogliette a cinque punte entro clipei formati da sottili elementi vegetali intrecciati, sormontata da dentelli separati da piccoli occhielli, quindi una serie di ovoli alternati a motivi lanceolati e infine il *kyma* lesbio con una serie di archetti lobati, quasi a tenaglia, separati da motivi florali stilizzati. Il motivo a tenaglia nella parte superiore della cornice della trabeazione terracinese trova i suoi più stringenti confronti con la cornice posizionata al di sotto del fregio del portico laurenziano, con le cornici superiori dei plutei che affiancano la cattedra nella stessa basilica [fig. 3.28] e quelli che costituivano l'antica *schola cantorum* della basilica di San Saba sull'Aventino [fig. 3.29], tutti ascrivibili alla bottega dei Vassalletto e databili non prima del terzo decennio del secolo XIII⁴⁹. Anche il portale principale del duomo di Civita Castellana [figg. 3.30, 3.31] presenta delle elegantissime cornici in cui ricorre il motivo della tenaglia lobata alternata a fiori e, poco più su, le fogliette intrecciate: due soluzioni decorative molto diffuse, quindi, in opere marmoree realizzate sul finire del XII o nell'arco dei primi tre decenni del secolo XIII, che si riscontrano anche a Terracina. Da un punto di vista stilistico, il gusto classico e il delicato rilievo dei plutei romani sembrano lasciare posto ad un effetto chiaroscurale più incisivo e calcato nella cornice di Terracina; gli elementi vegetali che animano la ritmica scansione del disegno dei pezzi prodotti a Roma si susseguono con maggiore varietà rispetto ai fiori stilizzati della cornice terracinese.

La continuità della trabeazione viene interrotta al centro dove un arco a tutto sesto si imposta sui tratti finali della cornice in corrispondenza delle due colonne mediane. A sua volta l'arco sorregge un piccolo attico in marmo, realizzato durante gli interventi di restauro promossi nel Ventennio in sostituzione di un arco sesto acuto in muratura, che permette alla struttura di raggiungere l'altezza totale di 8,75 mt [fig. 3.32]. Come dimostrano le foto storiche precedenti ai lavori, la trabeazione sosteneva un sistema di archi di scarico a sesto acuto poggianti su pilastri collocati dietro le colonne [fig. 3.114]⁵⁰.

La base del campanile è realizzata con quattro pilastri in conci di pietra calcarea grigia che si congiungono con archi a sesto acuto e una volta a crociera [fig. 3.33]⁵¹. I quattro piani dell'alzato

⁴⁹ Per la datazione proposta si veda A. M. D'Achille, *La scultura*, in *Roma nel Duecento. L'arte nella città dei papi da Innocenzo III a Bonifacio VIII*, coordinatore A. M. Romanini, Roma 1991, pp. 156-159.

⁵⁰ Allo stato attuale delle conoscenze del monumento non è possibile stabilire con precisione quando furono realizzati gli archi a sesto acuto e i pilastri; in via ipotetica si può ritenere che essi fossero inseriti per ragioni di statica, nel corso dei lavori di restauro del XVIII. Degli interventi al portico e al mosaico, operati tra XIX e XX secolo, si dirà nel paragrafo 3.2.4.

⁵¹ In questo contesto saranno riprese le linee guida dei principali studi sul campanile che si ritiene sia stato

di cui si compone la torre campanaria, scanditi da cornici marcapiano dentellate, sono realizzati in cortina laterizia con una serie di archetti incrociati ciechi sorretti da sottili colonne in marmo bianco, con un evidente richiamo al lessico architettonico meridionale, aperti a monofore, bifore e, solo nell'ultimo piano, a trifore. Sul pilastro sud-est, appena al di sotto della trabeazione del portico, sono stati reimpiegati tre pezzi marmorei: un animale – forse un leone – con la testa rivolta all'indietro, una figura umana acefala e un trapezoforo [fig. 3.34]⁵². Le patere in ceramica invetriata attualmente in opera sono frutto della sostituzione di quelle originali e di aggiunte arbitrarie, operate ai tempi dei lavori di restauro del Ventennio. Il primo studio sul campanile fu ad opera di Serafini che datò la torre alla seconda metà del XII secolo e annotò la somiglianza della tecnica edilizia con quella del celebre campanile della cattedrale di Gaeta, opera della bottega romana di Nicolangelo (1148), e con quella delle crociere delle navate laterali dell'abbazia di Fossanova (seconda metà XII secolo), peraltro egli ebbe modo di visionare il monumento prima degli interventi di restauro e dichiarò che i raccordi angolari all'ultimo piano rivelavano un primitivo progetto di coronamento non quadrato⁵³. Elena Di Gioia ha indicato come qualificante un aspetto su tutti: «la doppia articolazione di base ed alzata con stacco di materiali e tecniche costruttive e soprattutto nella concezione della prima come struttura di passaggio», trovando le fonti tipologiche di questa duplice struttura nei campanili di area campana realizzati tra l'XI e il XIII secolo, da un lato quelli con base a dado e alzata in laterizio come a Sant'Angelo *in Formis* o nel duomo di Salerno, dall'altro le torri caratterizzate da fornici che creano spazi vuoti e funzionali alla base come gli esempi delle cattedrali di Gaeta e, più a sud, di Trani⁵⁴.

edificato precedentemente il portico, almeno per quanto concerne la base che fu infatti inglobata nel più tardo portico a trabeazione con colonne ioniche. Sul campanile si veda A. Serafini, *Torri campanarie di Roma e del Lazio nel Medioevo*, Roma 1927, pp. 136-138; DI GIOIA 1982, pp. 33, 86-104; G. Zander, *Contrasto di maestranze: scuola cistercense di lapidici di Fossanova e maestranze di marmorari romano-campani nella costruzione della cattedrale di Terracina*, in *Saggi in onore di Renato Bonelli*, a cura di C. Bozzoni, G. Carbonara, G. Villetti, v. I, «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», 15-20 (1990-1992), p. 130; PARLATO – ROMANO 2001, pp. 258-259; LONGO S.D., pp. 26-27. Si segnala l'opinione contraria di Lipinsky che riteneva il portico antecedente alla costruzione del campanile: secondo la sua ipotesi, infatti, al momento della realizzazione della torre campanaria, poco dopo il 1280, l'ala sinistra della trabeazione fu rimaneggiata e l'ordine dei blocchi in marmo di cui si compone fu alterato (LIPINSKY 1929, pp. 141, 144-145). Secondo una più recente analisi, anche Maria Teresa Gigliozzi ritiene che il campanile sia stato realizzato dopo il portico, all'incirca negli stessi anni della costruzione del palazzo Vinditti, nella seconda metà del Duecento (GIGLIOZZI 2016, pp. 31-32; si veda la nota in fondo al capitolo).

⁵² Nel già citato contributo, Maria Teresa Gigliozzi ha proposto di riconoscere nel trapezoforo di età tardo-romana reimpiegato in facciata un frammento della cattedra papale del duomo di Terracina riferibile all'età desideriana; allo stesso periodo, o al più agli inizi del XII secolo, sarebbero da riferire le iscrizioni incise sull'architrave del portale centrale (GIGLIOZZI 2014 B, pp. 208-209, 212); precedentemente il Longo aveva datato il rilievo all'Alto Medioevo, attribuendolo a un lapicida lombardo (LONGO S.D., p. 17).

⁵³ SERAFINI 1927, pp. 136-137.

⁵⁴ DI GIOIA 1982, p. 92.

L'anno 1245 inciso sulla base del candelabro del cero pasquale è sempre stato considerato il termine ultimo per il completamento di tutti i lavori alla chiesa, compresi il portico e il campanile. La Di Gioia ritiene verosimile circoscrivere i termini di realizzazione del campanile tra l'ultimo decennio del XII e la metà del XIII secolo, poiché dalla lettura dei documenti d'archivio sappiamo che nel 1257 il campanile della cattedrale doveva essere già funzionante, sebbene Maria Teresa Caciorgna abbia recentemente segnalato che nel 1351 forse non era ancora stato ultimato dato che il testamento di Gregorio de Azzo stabiliva la donazione di un'ingente somma di denaro per il completamento della torre campanaria di San Cesareo ad imitazione di quella della cattedrale di Gaeta⁵⁵. Questa informazione si accorda con l'ipotesi avanzata dal Serafini che immaginava un progetto di coronamento ben diverso dall'attuale e previsto durante i lavori di costruzione del campanile mediante la realizzazione di appositi raccordi angolari all'ultimo piano. È possibile, dunque, che il campanile fosse già in uso prima del suo completamento che evidentemente tardava ad avvenire ancora nel XIV secolo, secondo quanto si può dedurre dal testamento.

⁵⁵ DI GIOIA 1982, pp. 97-98; CACIORGNA 2008, pp. 128, 148-149, 258. Recentemente anche la Gigliozzi ha riferito il campanile al XIII secolo (veda GIGLIOZZI 2014 B, p. 201).

3.2. Il mosaico della metà destra della trabeazione

3.2.1. Analisi iconografica

Il mosaico che si dispiega sulla parte destra della trabeazione è articolato secondo una sequenza continua di scene o figure simbolico-allegoriche rese vivacissime dall'uso di tessere policrome su un fondo bianco [fig. 3.35]. La serie si presenta apparentemente come una narrazione continua alternata a poche iscrizioni a mosaico e incise sul listello superiore, secondo una composizione simile a un rebus, la cui risoluzione oggi sembra quanto mai difficile. Il più completo e compiuto tentativo di interpretazione dell'originalissima opera musiva è stato pubblicato da Elena Di Gioia⁵⁶, che ne propone una lettura in chiave apocalittico-escatologica; in questa sede saranno rianalizzate tutte le figure e i personaggi a partire da quello studio, integrandolo con le più recenti pubblicazioni e delineando nuove ipotesi di decodificazione dei simboli e delle scene, in vista di una nuova esegesi dell'intera decorazione musiva della trabeazione del portico che tenga conto del mosaico conservato a destra e di quello perduto a sinistra, che sarà illustrata a conclusione del capitolo, anche sulla scorta dell'analisi di documentazione d'archivio inedita.

Le figure presenti sul fregio sono, da sinistra: un drago, un'aquila ad ali spiegate, due cervidi affrontati ad un palmizio, una palmetta, due uccelli che si affrontano a una gabbia contenente un terzo volatile più piccolo, un gruppo di tre figurine mostruose, due buoi affrontati a un edificio chiesastico, due cavalieri ai lati di una Croce patente, un'imbarcazione a remi con un nocchiere, una coppia di grifoni e una di uccelli affrontati a cantari, infine un basilisco.

3.2.1.1. Il drago

Elena Di Gioia ritiene che la prima figura a sinistra sia uno degli animali mostruosi che animano il mondo marino di tradizione classica (*thiasos*) [fig. 3.36]; in ambito cristiano, la creatura marina allude alla storia del profeta Giona e, simbolicamente, alla Resurrezione di Cristo. Nel libro

⁵⁶ DI GIOIA 1982, pp. 129-135. La proposta della Di Gioia è stata più tardi accettata e riproposta in TERRACINA E IL MEDIOEVO 1989, pp. 55-56.

di Giona dell'Antico Testamento, infatti, si narrano le vicende del profeta, gettato in mare durante una tempesta e inghiottito da un mostro marino che lo vomitò su una spiaggia dopo tre giorni di intense preghiere. Da sempre il racconto è stato interpretato quale prefigurazione della Passione di Cristo, che dopo tre giorni dalla crocifissione resuscitò a nuova vita ed è per questa ragione che la figura del profeta è molto diffusa nelle rappresentazioni in ambito funerario⁵⁷. Nell'intero mosaico conservato, però, non si riscontra alcun riferimento al mondo marino del *thiasos*, né al racconto di Giona in cui il profeta viene inghiottito dal mostro marino o, in alternativa, in cui fuoriesce dalle sue fauci. Dunque non ci sono elementi iconografici a sostegno di questa ipotesi.

L'animale rappresentato nel mosaico terracinese ha caratteristiche iconografiche ben precise che permettono di identificarlo come drago: la testa di canide dotata di affilatissimi denti e un accenno di barbetta, il collo crestato e due grosse zampe da felino, due lunghe ali coloratissime e un corpo caudato spiraliforme simile a un serpente, con terminazione biforcuta.

Nel mondo occidentale il drago ha un'accezione prettamente negativa e, per le grandi dimensioni e la sua mostruosità fisica, incarna le forze del male. Nella mitologia greca il drago è a difesa dei luoghi sacri (come il Giardino delle Esperidi delle fatiche di Eracle) o degli oggetti preziosi (come il vello d'oro di Giasone) e nella tradizione cristiana è l'antagonista per antonomasia di illustri santi combattenti come san Giorgio e san Michele Arcangelo, ma è anche la figura demoniaca che abitava una grotta del foro e fu sconfitta da papa Silvestro. In funzione apotropaica esso veniva rappresentato in prossimità di portali o sugli stipiti delle chiese perché da un lato rappresenta le forze del male che minacciano l'uomo e dall'altro incarna la più degna guardia dei luoghi sacri, mostruosa e impossibile da sconfiggere⁵⁸.

Ciò che resta della duecentesca cattedra della basilica di San Giovanni in Laterano è il celebre suppedaneo marmoreo su cui sono incise le figure di quattro animali, identificati da altrettante didascalie: un aspide, un leone, un drago e un basilisco, citati nel Salmo 91, 13 (ex 90)⁵⁹ in cui è

⁵⁷ DI GIOIA 1982, pp. 129, 145 nota 52; la studiosa propone anche alcuni confronti iconografici con lastre e mosaici provenienti dall'area campana, come ad esempio i mosaici dell'ambone e del pulpito della cattedrale di Ravello. Su questi monumenti si veda anche F. Gandolfo, *Ravello "medioevale"*, in G. Vidal, *Ravello*, Milano 1991, pp. 15-54.

⁵⁸ L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, t. I: *Introduction générale*, Paris 1955, pp. 115-116; G. Heinz-Mohr, *Lexikon der Symbole. Bilder und Zeichen der christlichen Kunst*, Düsseldorf – Köln 1971, pp. 73-75; A. Quacquarelli, *Il leone e il drago nella simbologia dell'età patristica*, Bari 1975, *passim*; L. Charbonneau-Lassay, *La mystérieuse emblématique de Jésus-Christ: Le Bestiaire du Christ. Mille cent cinquante-sept figures gravées sur bois par l'auteur*, Milano 1980, pp. 391-401; S. Manacorda, s.v. *Drago*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, v. V, Roma 1994, pp. 724-729; M. P. Ciccarese (a cura di), *Animali simbolici. Alle origini del bestiario cristiano*, Bologna 2002, pp. 379-381; H. Kretschmer, *Lexikon der Symbole und Attribute in der Kunst*, Stuttgart 2008, pp. 86-88; M. Pastoureau, *Bestiari del Medioevo*, Torino 2012, pp. 255-261.

⁵⁹ Nel 2008 è stata pubblicata la nuova Bibbia CEI che ha rivisto l'ordine dei Salmi, riprendendo la numerazione ebraica, mentre fino a quella data vigeva la numerazione imposta dalla Bibbia CEI 1971, ancora valida nella liturgia romana attuale. Per questa ragione, in alcuni casi, si nota uno slittamento della numerazione o una leggera differenza

scritto: «Tu camminerai sull'aspide e sul basilisco, e calpesterai il leone e il drago» [fig. 3.37]. Essi rappresentano il male che viene sconfitto dal *Christus victor* e la loro presenza sul suppedaneo della cattedra di San Giovanni, la *mater ecclesiarum*, ricordava che il pontefice è vicario di Cristo e sanciva la preminenza della basilica lateranense su tutte le altre chiese⁶⁰.

Da un punto di vista iconografico l'unica differenza tra il drago lateranense e quello terracinese sta nelle zampe palmate, presenti nel primo e assenti nel secondo. Il confronto proposto permettere anzitutto di chiarire meglio la differenza iconografica tra il drago e il basilisco nell'immaginario figurativo del Duecento e in seconda istanza di sottolineare nuovamente la valenza simbolica negativa incarnata da entrambi.

Nel caso del mosaico terracinese il drago si rivolge verso l'ingresso della chiesa ed è possibile che abbia la funzione di guardia dell'arco di accesso al portico della cattedrale, un anatema per il fedele, in ricordo delle difficoltà che egli incontra nella sua vita di cristiano, continuamente sottoposto a tentazioni dalle forze demoniache.

3.2.1.2. *L'aquila*

La seconda figura del mosaico è un'aquila rappresentata frontalmente e ad ali spiegate, ha un variopinto piumaggio realizzato con un ricco assortimento di tessere policrome ed è senza attributi [fig. 3.38]. Sebbene la tradizione iconografica la riconosca come animale-simbolo di san Giovanni Evangelista, nel caso specifico del mosaico terracinese non è possibile accettare questa associazione⁶¹. È da rifiutare anche l'ipotesi secondo la quale si tratterebbe di un simbolo araldico, per commemorare una famiglia locale o addirittura gli Hohenstaufen⁶².

Generalmente l'aquila può essere riconosciuta come simbolo di san Giovanni solo se tiene il libro tra gli artigli, chiuso o aperto, con o senza i versi tratti dal suo Vangelo, e in alcuni casi la presenza del nimbo conferma questa interpretazione. Sui quattro pilastri del portico del duomo di

nel testo e nei termini usati. In questo testo verrà rispettata la nuova numerazione CEI 2008, a volte specificando la vecchia numerazione.

⁶⁰ Per il suppedaneo della cattedra di San Giovanni in Laterano si veda GANDOLFO 1983, pp. 89-90; F. Pomarici, *Medioevo. Scultura*, in *San Giovanni in Laterano*, a cura di C. Pietrangeli, Firenze 1990, pp. 110-111; D'ACHILLE 1991, p. 164. Per l'interpretazione del passo biblico si veda QUACQUARELLI 1975, *passim*.

⁶¹ In particolare è la Di Gioia che legge nell'aquila un chiaro riferimento al santo autore dell'Apocalisse in quanto la sua ipotesi di interpretazione del mosaico destro è imperniata su una visione escatologico-apocalittica (DI GIOIA 1982, p. 129).

⁶² LIPINSKY 1929, p. 143. L'ipotesi di riconoscere nell'aquila lo stemma degli Svevi è già stata scartata dalla Di Gioia (DI GIOIA 1982, pp. 129).

Civita Castellana (1210) campeggiano i bassorilievi delle quattro figure zoomorfe degli Evangelisti: tutte presentano un libro aperto e sono nimbate [fig. 3.39]. Un altro esempio della stessa tipologia si riscontra, a distanza di quasi un secolo, sulla facciata della chiesa cistercense di Santa Maria Maggiore a Ferentino⁶³: sopra l'arco a sesto acuto che inquadra il portale centrale corre un registro suddiviso in cinque campiture che accolgono i quattro animali dell'Apocalisse tutti nimbatati e recanti il libro aperto, mentre nel riquadro centrale è scolpito l'Agnello con la Croce astile. Un ulteriore esempio è dato dalle formelle con i simboli degli Evangelisti, la sirena bicaudata e il grifone, riferibili al secondo quarto del XIII secolo e oggi conservati nella chiesa di Santa Lucia a Gaeta, ma probabilmente provenienti dalla cattedrale della medesima città⁶⁴. In questi casi l'identificazione con l'animale-simbolo del giovane Apostolo prediletto da Cristo non lascia alcun dubbio.

Il caso degli affreschi dell'Arco di Carlo Magno presso l'abbazia delle Tre Fontane a Roma chiarisce definitivamente la differenza iconografica tra l'aquila come animale-simbolo dell'Evangelista e l'aquila ad ali spiegate. Sulla volta dell'arco campeggia la figura di Cristo entro un clipeo ormai quasi completamente perduta, quattro figure angeliche lo affiancano e nei quattro riquadri angolari sono dipinte le figure zoomorfe degli Evangelisti che tengono un volume aperto. Negli spazi di risulta, su un fondo bianco, motivi vegetali e uccelli completano la decorazione. A fianco della cornice destra del leone di san Marco, tra i vari uccelli, si riconosce chiaramente un'aquila rappresentata frontalmente ad ali spiegate, senza rotuli o ulteriori elementi identificativi [fig. 3.40]. È evidente che nel dipinto romano non si sia voluto rappresentare due volte l'Evangelista Giovanni e che l'iconografia dell'aquila possa prestarsi a diverse interpretazioni, in relazione al contesto e agli elementi che la caratterizzano⁶⁵.

L'iconografia dell'aquila ha una notevole diffusione ben prima del Medioevo e viene declinata in molteplici varianti, sempre in connessione con il potere delle legioni romane e dell'imperatore e con il divino, soprattutto in riferimento a Giove⁶⁶. In ambito cristiano, le interpretazioni si arricchiscono e si caricano di qualità positive: può rappresentare l'anima che ringiovanisce e si

⁶³ Su questo monumento si veda M. Righetti, *S. Maria Maggiore, l'architettura: proposte per una rilettura critica*, in «Storia della Città», 5 (1980), 15-16, pp. 125-130 e GIANANDREA 2006, p. 119.

⁶⁴ GIANANDREA 2006, pp. 45-46, 102-103.

⁶⁵ Per le pitture dell'Arco di Carlo Magno si veda PARLATO – ROMANO 2001, pp. 84-85. Per questa porzione di decorazione è stata avanzata una datazione tra la fine del XII e i primi decenni del XIII secolo, recentemente circoscritta al primo ventennio del XIII secolo in I. Quadri, *La leggenda di Ansedonia sull'Arco di Carlomagno all'abbazia delle Tre Fontane*, in S. Romano, *La pittura medievale a Roma, 312-1431. Il Duecento e la cultura gotica: 1198-1287 ca.*, Corpus: v. V, Milano 2012, pp. 70-71.

⁶⁶ L'aquila era messaggera di Giove e stringe negli artigli i suoi fulmini; inoltre, nella mitologia greca, Giove rapì l'amato giovinetto Ganimede in forma di aquila.

carica di nuova vita, come è scritto nel Salmo 103, 5 «tu rinnovi come aquila la tua giovinezza», è il simbolo dell'Ascensione di Cristo, della virtù cardinale della temperanza, in taluni casi anche del catecumeno e in senso lato del Battesimo stesso, in quanto il sacramento è la via per salire in cielo, per accedere al Regno di Dio; nel caso in cui l'animale stringa tra gli artigli dei piccoli, esso incarna il Giudizio Universale poiché si riteneva che l'aquila sapesse distinguere tra i cuccioli della sua nidiata coloro che fossero in grado di sostenere la visione del sole da quelli incapaci⁶⁷.

Quando l'aquila stringe tra gli artigli un rotolo oppure un serpente incarna maggiormente il suo più comune e diffuso significato: essa è forte, domina incontrastata i cieli ed è capace di guardare il sole e di affrontare altitudini proibite ad altri volatili, allude a Cristo e svolge un ruolo essenziale di protettore contro le forze del male⁶⁸.

Sebbene l'aquila del mosaico terracinese non abbia un serpente tra gli artigli, è rappresentata in sequenza subito dopo il drago, animale che, come già illustrato, allude al male e al peccato. Un interessante e puntuale confronto iconografico può chiarire il significato dei primi due animali del fregio. Sul bassorilievo dell'architrave del portale sud dell'abbazia di Sant'Antimo a Montalcino sono scolpite due aquile rappresentate frontalmente e affiancate da due grifoni – presenti anch'essi sul mosaico terracinese, ma più a destra – in contrapposizione a due draghi spiraliformi⁶⁹, come fossero guardie armate, entrambe riconducibili alla figura salvifica di Cristo, a difesa dell'ingresso del portale contro le forze del male che assaltano la chiesa da destra e da sinistra [fig. 3.41].

In conclusione si può ritenere verosimile che, trovandosi sul portico, vicino all'ingresso al maggiore tempio della città, l'aquila rappresenti le forze del bene in difesa della comunità cristiana e, più nello specifico, Cristo nel suo ruolo di protettore dell'uomo contro le forze di Satana.

⁶⁷ Il riferimento all'animale è presente in diversi commentari e citato numerose volte nel testo biblico, soprattutto nell'Antico Testamento. Per quanto concerne l'iconografia dell'aquila si veda RÉAU 1955, pp. 84-86; HEINZ-MOHR 1971, pp. 25-26; O. Beigbeder, *Lessico dei simboli medievali*, trad. a cura di E. Robberto, Milano 1988, p. 61; E. Lucchesi-Palli, F. Panvini Rosati, s.v. *Aquila*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, v. II, Roma 1991, pp. 191-196; CICCARESE 2002, pp. 109-113; KRETSCHEMER 2008, pp. 20-23; PASTOUREAU 2012, pp. 168-175. Sui diversi significati che può assumere l'aquila nel Medioevo, si veda l'approfondita analisi in AAVITSLAND 2012, pp. 140-164.

⁶⁸ LUCCHESI-PALLI – PANVINI ROSATI 1991, p. 194; KRETSCHEMER 2008, pp. 20-23.

⁶⁹ Per l'abbazia di Sant'Antimo si veda F. Gandolfo, *Il cantiere dell'abbazia di Sant'Antimo*, in W. Angelelli, F. Gandolfo, F. Pomarici, *Aula egregia. L'abbazia di Sant'Antimo e la scultura del XII secolo nella Toscana meridionale*, t. I, Napoli 2009, pp. 7-85, in part. pp. 7-8, 30; W. Angelelli, «*Tutti i pietrami semplici e lavorati*». *Il repertorio ornamentale della scultura di Sant'Antimo: formazione e irraggiamento*, in W. Angelelli, F. Gandolfo, F. Pomarici, *Aula egregia. L'abbazia di Sant'Antimo e la scultura del XII secolo nella Toscana meridionale*, t. I, Napoli 2009, pp. 87-159, in part. pp. 103-105. Lungi dal voler analizzare in questa sede la questione della cronologia, si ricorderà brevemente che la data di costruzione dell'abbazia si attesta probabilmente attorno alla metà del XII secolo; si rimanda ai saggi citati per ulteriori approfondimenti. Il confronto proposto intende solamente evidenziare delle somiglianze iconografiche tra alcune figure del mosaico terracinese e l'architrave del portale meridionale dell'abbaziale toscana.

3.2.1.3. *Due cervidi affrontati ad un palmizio*

Quelli che comunemente sono stati identificati come due cervi affrontati a una palma, in chiara allusione all'anima che si nutre dei frutti del paradiso e si rinnova⁷⁰, vanno piuttosto definiti 'cervidi', poiché presentano caratteristiche morfologiche differenti [fig. 3.42]. Quello a sinistra è un cervo maschio, con il corpo dal colore bruno compatto e dotato di una coppia di palchi ramosi, mentre l'animale opposto è la femmina del daino, facilmente riconoscibile dal particolare della pelliccia puntinata – un effetto ottenuto con l'uso di tessere dorate – e dall'assenza delle corna; a destra della testa si riconosce invece un lungo orecchio mimetizzato tra gli elementi geometrici della cornice superiore.

Sebbene questo elemento, di per sé, non comporti una reinterpretazione del brano⁷¹, è indicativo di una certa vivacità nel programma iconografico e di una *variatio* che non permette al mosaico di scadere nella monotonia o nella ripetitività, come si vedrà anche più avanti, grazie a diversi espedienti compositivi. Inoltre la scelta di due animali diversi appartenenti alla medesima famiglia di mammiferi permette di avanzare alcuni confronti iconografici con i mosaici pavimentali dell'area adriatica, sebbene essi non siano stati realizzati nello stesso giro di anni del mosaico terracinese e non condividano con esso lo stile e la tecnica di allettamento delle tessere.

Nel mosaico pavimentale del presbiterio della cattedrale di Trani, due cervidi rampanti si protendono per nutrirsi dei frutti di un albero [fig. 3.43]⁷². Anche in questo caso si ripresenta la variante dei due animali morfologicamente diversi, sebbene la loro differenza consti solamente nelle corna, che caratterizzano unicamente l'animale di destra. Nel mosaico della cattedrale di Termoli, la cui datazione è molto controversa ma non dovrebbe oltrepassare il XII secolo⁷³, si vedono due

⁷⁰ DI GIOIA 1982, p. 129. Le corna del cervo si rinnovano periodicamente e per questa ragione esso rappresenta la fecondità, i ritmi di crescita e le rinascite: per una analisi della figura simbolica del cervo si veda HEINZ-MOHR 1971, pp. 134-136; J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dizionario dei simboli. Miti, sogni, costumi, gesti, forme, figure, colori, numeri*, Milano 1994, v. I, pp. 252-254; KRETSCHMER 2008, pp. 187-189.

⁷¹ Questa iconografia è diffusa già nella produzione artistica paleocristiana (DI GIOIA 1982, p. 129); UN ESEMPIO INTERESSANTE DI CERVIDI AFFRONTATI A UN PALMIZIO SI TROVA NELLO ZOCCOLO DEL CUBICOLO F NELL'IPOGEO DI VIA DINO COMPAGNI. Il cervo quale animale simbolo dell'animo umano che aspira a Dio è presente anche nei Bestiari medievali (CHARBONNEAU-LASSAY 1980, pp. 241-244, 253-254; C. Demetrescu, *Solstizio eterno. Il simbolo nell'arte romanica: v. I*, Rimini 1997, p. 12). Si segnala che Lipinsky ritenne di poter riconoscere il secondo cervide come cavallo (LIPINSKY 1929, p. 142).

⁷² R. Carrino, *Il mosaico pavimentale medioevale della Cattedrale di Trani*, in «Corso di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina», Seminario Internazionale sul Tema "Ricerche di Archeologia Cristiana e Bizantina" (Ravenna, 14-19 maggio 1995), XLII (1995), pp. 200-201; per la questione della cronologia dei lavori nella fabbrica del duomo di Trani si veda CARRINO 1995, pp. 175-177.

⁷³ Per i mosaici di Termoli si vedano P. Belli D'Elia, *I pavimenti musivi medievali pugliesi nel quadro della cultura artistica adriatica*, in *Storia dell'arte marciara: i mosaici*, Atti del Convegno internazionale di studi (Venezia, 11-14 ottobre 1994), a cura di R. Polacco, Venezia 1997, p. 33 e N. Di Pietrantonio, *Il bestiario medioevale nei*

cervidi che si affrontano ad un palmizio [fig. 3.44], ma lo stato lacunoso delle due figure non consente di riconoscere eventuali differenze come per i mosaici di Trani e di Terracina.

Un ulteriore confronto molto interessante è geograficamente più prossimo al caso in esame, ma cronologicamente molto precedente e realizzato con una tecnica artistica diversa. Si tratta della lastra marmorea conservata nel cosiddetto “portico gotico” dell’abbaziale di Santa Scolastica a Subiaco, riferibile agli interventi promossi in quel monastero dai papi del IX secolo come attestato da una prima iscrizione [fig. 3.45]. Al tempo dei lavori di riedificazione e riconsacrazione sotto il pontificato di Benedetto VII (974-983), la lastra accolse una seconda iscrizione in ricordo dei nuovi interventi, realizzata sul dorso del cervide di sinistra. Sulla lastra si vedono due animali rampanti, con palchi morfologicamente diversi come nel caso terracinese, che a turno si abbeverano da una piccola coppa che corona un arbusto, entrambi stilizzati⁷⁴.

Da sempre il cervo è associato a caratteristiche positive e, in ambito cristiano, è visto come il nemico naturale del serpente, l’animale che per antonomasia incarna il maligno e il peccato⁷⁵. Dunque la coppia di animali del mosaico non si riferisce, almeno non in modo diretto, al cervo che si disseta dalle acque dei fiumi del Paradiso – diffuso in età paleocristiana e altomedievale – che trova la sua ispirazione nel Salmo 42⁷⁶ e che allude all’anima ansiosa di raggiungere Dio⁷⁷.

mosaici pavimentali della Cattedrale di Termoli, Isernia 2009, pp. 51-57. Sulla scorta di una nutrita bibliografia alla quale si rimanda per un approfondimento sul tema, Di Pierantonio avanza l’ipotesi di riconoscere nel palmizio una rappresentazione simbolica dell’albero della vita. Per la questione della datazione (DI PIETRANTONIO 2009, pp. 91-96). Sebbene gran parte della critica propenda per una datazione tra XI e XII secolo, l’autore avanza l’ipotesi di retrodatare il pavimento termolese di qualche secolo, all’Alto Medioevo (DI PIETRANTONIO 2009, p. 120).

⁷⁴ Per la lastra sublacense si vedano M. C. Rossini, A. Tomei, s.v. *Subiaco*, in *Enciclopedia dell’Arte Medievale*, v. XI, Roma 2000, pp. 26-27 e C. Giumelli, *L’architettura dell’abbazia di Santa Scolastica*, in *I monasteri benedettini di Subiaco*, a cura di C. Giumelli, Cinisello Balsamo 2002, pp. 32, 34, con relativa bibliografia.

⁷⁵ CICCARESE 2002, pp. 313-317; PASTOUREAU 2012, pp. 69-72.

⁷⁶ «Come la cerva anela ai corsi d’acqua, così l’anima mia anela a te, o Dio» (Sal 42, 2 nella versione Bibbia CEI 2008).

⁷⁷ Il cervo era anche presente tra gli animali che decoravano il ricco arredo liturgico duecentesco della cattedrale; i pochi *diseicta membra* oggi conservati, di cui si è accennato precedentemente e si dirà più avanti, sono murati nel presbiterio. Tra gli erratici frammenti marmorei sparsi nel cortile tra il portico del duomo e il vicino palazzo vescovile vi è una lapide frammentaria che presenta due spazi di allettamento per le tessere, uno di forma rettangolare con l’unico lato corto ancora conservato reso concavo per meglio sottolineare il secondo spazio di allettamento inciso nel marmo a forma di cervo, di cui si vedono ancora le corna, la testa, la parte superiore del corpo e una delle due zampe anteriori [fig. 3.46]. Non è chiaro come questo pezzo sia giunto nella sua attuale collocazione e da quale parte dell’arredo liturgico fisso provenga: in questo contesto è utile tenerne conto per meglio evidenziare il successo iconografico e la capillare diffusione dell’immagine del cervo nei contesti sacri.

3.2.1.4. “*Cavea cum ave inclusa*”

Non sembra possibile attribuire un significato specifico alla palmetta che separa il gruppo di cervidi appena descritto dalla successiva *cavea cum ave inclusa*; essa serve da cesura, ripete in scala ridotta l'elemento vegetale tra i due animali e forse risponde alla volontà del mosaicista di riempire gli spazi rimasti vuoti tra una scena e la successiva, evitando di lasciare aree troppo estese di tessere bianche dello sfondo, quasi sulla spinta di una latente tendenza all'*horror vacui*.

Il gruppo è composto da una coppia di volatili affrontati a una gabbia che accoglie un uccello più piccolo [fig. 3.47]. L'iconografia della *cavea*⁷⁸ ha una lunga tradizione e nacque con le decorazioni musive pavimentali di sinagoghe e chiese mediorientali a partire dal VI secolo e sebbene in Occidente essa fosse poco diffusa in un primo momento, con l'età della Riforma, nel corso del XII secolo, si impose in tre importanti decorazioni absidali di Roma che dovrebbero essere state modello per l'uccello in gabbia del mosaico terracinese⁷⁹: nell'abside di San Clemente (1118 circa) [fig. 3.48], sull'arco absidale di Santa Maria in Trastevere (*ante* 1148) [fig. 3.49], e sullo scomparso arco absidale di Santa Maria Nova (l'attuale Santa Francesca Romana al Foro, 1165-1167) [fig. 3.50].⁸⁰

La gabbia per uccelli si presta sostanzialmente a due tipologie di interpretazione, diametralmente opposte. In prima istanza può essere decifrata come il corpo umano che ingabbia l'anima-uccello e la tiene imprigionata fino al momento della morte, quando potrà finalmente liberarsi dal giogo delle costrizioni corporee e aspirare a salire in cielo; di segno opposto è la visione della gabbia che allude al *claustrum* del monastero, un luogo tranquillo e *amoenus* in cui il monaco-uccello può sfuggire alle tentazioni, protetto da alte mura che tengono lontani il male e i vizi del mondo, un ambiente racchiuso e sicuro nel quale egli si dedica alle riflessioni e alle preghiere, ammirando il cielo in attesa di lasciare che la sua anima lo raggiunga in volo dopo la morte. Sebbene

⁷⁸ Su questo argomento si veda, oltre a DI GIOIA 1982, pp. 129-130, l'approfondita analisi di M. Mihályi, *Appunti sul tema iconografico della cavea cum ave inclusa*, in *Arte d'Occidente: temi e metodi. Studi in Onore di Angiola Maria Romanini*, v. II, Roma 1999, pp. 892-900 e O. Sartori, *Percorsi simbolici e iconografici di un'antica immagine: la cavea cum ave inclusa del mosaico di Terracina*, in «Atti della Pontificia Accademia romana di archeologia. Rendiconti», LXXX (2008), pp. 429-468, entrambe con ricca ed esauriente bibliografia.

⁷⁹ SARTORI 2008, p. 453.

⁸⁰ L'iconografia del perduto mosaico a Santa Maria Nova è noto solo attraverso gli acquerelli dell'Eclissi che mostrano una duplicazione della gabbia con l'uccellino, su entrambi i piedritti poco al di sopra dei profeti, così come si vede sull'arco absidale di Santa Maria in Trastevere. Invece nell'abside di San Clemente la gabbia con l'uccellino è uno degli elementi che animano la ricca articolazione dei girali di acanto, a destra della figura di sant'Ambrogio. Per una più approfondita lettura di questi tre mosaici si vedano J. Croisier, *I mosaici dell'abside e dell'arco absidale della chiesa superiore di San Clemente*, in S. Romano, *La pittura medievale a Roma, 312-1431. Riforma e Tradizione: 1050-1198*, Corpus: v. IV, Milano 2006, pp. 209-218; J. Croisier, *I mosaici dell'abside e dell'arco trionfale di Santa Maria in Trastevere*, ibidem, pp. 305-311; S. Romano, J. Enckell Julliard, *I mosaici dell'abside e dell'arco absidale in Santa Maria Nova*, ibidem, pp. 335-343.

entrambe le interpretazioni prevedano che il volatile all'interno della gabbia sia il simbolo allegorico dell'anima del fedele, nel primo caso la gabbia ha un'accezione negativa, allude al sacrificio di un'esistenza vissuta dentro un corpo dedito ai vizi e affonda le sue radici nella filosofia platonica e più tardi nel pensiero di sant'Agostino⁸¹, nel secondo esempio la gabbia è percepita in modo positivo, poiché essa protegge le anime ancora indifese dai pericoli e dalle passioni del mondo esterno e permette loro di imparare a volare in un ambiente sicuro, in attesa di essere pronte a salire in cielo, secondo una visione dell'anima come fiamma protetta nella gabbia-chiostro, proposta da sant'Ambrogio e confermata nell'XI secolo da Pier Damiani⁸².

Le due interpretazioni sono valide e conosciute nel corso del Medioevo, ma per quanto concerne il mosaico terracinese, la critica tende a scartare la lettura in chiave platonico-agostiniana a favore della visione positiva di matrice ambrosiana che vede nella gabbia una protezione per l'anima. Questa interpretazione si ritrova anche a San Clemente, dove è richiamato alla mente il concetto bucolico del cortile quale luogo sicuro per la vita degli animali, esemplificato dalla scena in cui una donna sfama i pulcini come la Chiesa nutre i suoi fedeli e permette loro di vivere tranquilli e protetti tra le sue braccia. Nell'ambito di questa interpretazione, i due uccelli più grandi che affiancano la gabbia sono da intendersi come le anime che hanno già raggiunto uno status di perfezione spirituale e proteggono l'anima ancora indifesa e sottoposta agli attacchi dei demoni che si vedono più avanti nel mosaico⁸³. Orietta Sartori aggiunge un ulteriore elemento di riflessione al quadro così delineato: la gabbietta del mosaico terracinese non è posta nell'abside, come nei casi romani, dove è naturale che si configuri un significato strettamente e unicamente religioso, ma si trova all'esterno, esposta alla visione dell'intera comunità cittadina, nella principale piazza, dove è possibile che incarni anche delle istanze nuove, di matrice civico-politica, che alludano al rinnovamento morale promosso ai tempi della Riforma e al tema glorioso ed eroico delle Crociate⁸⁴. Si tenga conto, inoltre, che l'immagine della *cavea cum ave inclusa* non si trova solo nelle decorazioni a mosaico del XII secolo, ma è anche presente nei dipinti dal carattere laico e moraleggiante nel cosiddetto Palazzo Lovatelli di Roma, riferibili alla metà del XIII secolo e nella più tarda decorazione pittorica dell'abbazia delle Tre Fontane, riscuotendo un discreto successo ancora nel corso del XIV secolo⁸⁵.

⁸¹ Nello specifico si veda MIHÁLYI 1999 A, pp. 892-894 e SARTORI 2008, pp. 437-440, 448, 460.

⁸² MIHÁLYI 1999 A, p. 893 e SARTORI 2008, pp. 456, 461. Per Pier Damiani il monastero è come una gabbia per uccelli o una vasca per pesci.

⁸³ SARTORI 2008, pp. 453-456. In particolare la Sartori ritiene che i due uccelli siano due pavoni.

⁸⁴ SARTORI 2008, pp. 454, 460-461. La questione delle Crociate sarà approfondita più avanti.

⁸⁵ MOTTA 2012, pp. 131-132; K. B. Aavitsland, *Imagining the Human Condition in Medieval Rome. The Cistercian fresco cycle at Abbazia delle Tre Fontane*, Farnham 2012, pp. 270-294.

3.2.1.5. Tre personaggi mostruosi

A seguire troviamo tre figurine mostruose: la prima è un canide dalla lingua aguzza, forse una volpe⁸⁶, il secondo è un demonietto con le zampe artigliate e le corna, l'ultima è un'arpaia dalle lunghe ali filiformi, armata con una lancia [fig. 3.51]. Le tre figure sono rappresentate nell'atto di muoversi, scappare, spostarsi verso destra, lontano dalla *cavea*; in particolare il canide è rappresentato in fuga ma solo per la metà superiore, fingendo che la parte posteriore del corpo sia nascosta dietro l'uccello destro del gruppo precedente, al quale si rivolge mostrando i denti aguzzi e la lingua rossa. Si noti altresì una interessante singolarità: la figura centrale si sta trafiggendo l'addome con una spada, forse in segno di estrema resa.

La Di Gioia sostiene che essi combattono tra di loro e sono la rappresentazione delle forze demoniache che minacciano il fedele⁸⁷. In parziale accoglimento della tesi della studiosa, si sottolinea che essi non si affrontano tra di loro, bensì fuggono dalla *cavea* protetta dagli uccelli. Il gruppo demoniaco va obbligatoriamente letto e analizzato alla luce dell'interpretazione del gruppo che lo precede nel mosaico e il messaggio trasmesso è che l'anima del fedele, indifesa e sottoposta agli attacchi del maligno, necessita di essere protetta nella gabbia, difesa da due uccelli che scacciano i demoni e li costringono alla resa: la gabbia è l'*Ecclesia* Romana e, nello specifico, la cattedrale di San Cesareo nel suo ruolo di chiesa madre della diocesi che accoglie e protegge tutto il popolo e i due uccelli a protezione della *cavea* potrebbero essere interpretati come i santi che offrono al fedele la protezione e l'*exemplum* di una vita virtuosa.

3.2.1.6. Due buoi e una chiesa

Nella scena successiva due buoi sono affrontati a un edificio di culto e una piccola colonna svetta solitaria di fronte all'animale di sinistra [fig. 3.52]. Elena Di Gioia propone di riconoscere nel primo elemento un candelabro e interpreta i due animali – riconoscendoli come tori – alla luce della lettura del Salmo 49⁸⁸ in cui si descrive una processione di coppie di animali verso l'altare del sacrificio. Questa lettura si pone in linea con l'esegesi dell'intero mosaico destro in chiave soterico-eschatologica, proposta dalla studiosa.

⁸⁶ Non è possibile accettare l'interpretazione della Sartori che vi riconosce un centauro (SARTORI 2008, p. 463).

⁸⁷ DI GIOIA 1982, p. 130.

⁸⁸ Nel testo della Di Gioia si fa riferimento al Salmo 50 poiché, all'epoca della pubblicazione del suo volume, vigeva la numerazione imposta dalla Bibbia CEI 1971 (DI GIOIA 1982, p. 130).

Più recentemente la scena è stata sottoposta ad un attento esame da parte di Claudia Cenci le cui ricerche si sono focalizzate sulla colonna. Correttamente la studiosa sottolinea che si tratta di una rappresentazione musiva di una colonna con capitello e propone di identificarla con una colonna romana realmente presente nella piazza del foro terracinese in epoca altomedievale. L'approfondita analisi epigrafica delle due iscrizioni, latina e greca, incise sul fusto della terza colonna da sinistra del portico della cattedrale⁸⁹ ha permesso alla studiosa di ritenere che essa sia una colonna romana di riuso a scopo onorario, secondo l'uso bizantino, appositamente inserita nella piazza in occasione della visita dell'imperatore Costanzo II nel 663 e in ricordo di alcuni lavori di risistemazione del foro operati in quell'occasione dal duca Giorgio. In conclusione la Cenci sostiene che il mosaico sulla metà destra della trabeazione riporta lo *status* della piazza precedente ai restauri realizzati nell'edificio di culto tra XI e XIII secolo, durante i quali fu edificato anche il portico a colonne ioniche. Una di queste colonne si trovava già nella piazza ed era la colonna onoraria eretta nel VII secolo. Il portico terracinese si configura, secondo l'autrice, come luogo deputato al ricordo del Foro Emiliano com'era prima della sua realizzazione, fissata al XIII secolo⁹⁰.

Alle due ipotesi proposte, l'una in chiave escatologica e biblica e l'altra in chiave storico-celebrativa, apparentemente in contrasto tra loro, si deve aggiungere un ulteriore argomento di riflessione: la presenza di due buoi sulla facciata di edifici di culto, un elemento tutt'altro che raro in Italia⁹¹. Nell'immaginario faunistico medievale, il bue incarnava il sacrificio non solo nella connotazione antica di 'olocausto', ma anche nel senso più ampio di impegno nel lavoro quotidiano. Esso è simbolo del lavoro paziente e instancabile e di sacrificio, è un animale mansueto e si differenzia dal toro non per la lunghezza delle corna ma per l'indole: il toro è un animale feroce e violento, impossibile da domare, vive in bilico tra la realtà domestica e la vita selvatica, è legato al mondo cultuale pagano – per esempio al culto mitraico – ed è l'incarnazione della lussuria maschile poiché, a differenza del bue, non è stato castrato⁹².

⁸⁹ La particolare attenzione nei riguardi di queste iscrizioni emerge già nel 1910, come si evince dai documenti conservati all'Archivio Centrale dello Stato in cui si denuncia l'abitudine di coprire le colonne del portico, e specialmente quella in questione, con manifesti elettorali che non permettevano di leggerle e deturpavano il monumento (ACS, MPI, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, Monumenti, Divisione I, 1908-1924, b. 131 f. 3038).

⁹⁰ C. Cenci, *Su due iscrizioni della Cattedrale di S. Cesareo a Terracina*, in *Theodor Mommsen e il Lazio antico, Giornata di Studi in memoria dell'illustre storico, epigrafista e giurista* (Terracina, Sala Valadier, 3 aprile 2004), a cura di F. Mannino, M. Mannino, D. F. Maras, Roma 2009, pp. 175-189. Al contrario Broccoli ritenne che le iscrizioni sulla colonna testimoniassero il passaggio dal tempio pagano alla cattedrale cristiana già nel VII secolo (BROCCOLI 1979, pp. 254, 257, nota 9). Per le altre ipotesi precedenti lo studio della Cenci si veda BIANCHINI 1994, pp. 163-164.

⁹¹ Elena Di Gioia ritiene che i confronti iconografici più stringenti si possono proporre solo con cicli decorativi pavimentali di chiese e sinagoghe mediorientali di VI secolo (DI GIOIA 1982, p. 130).

⁹² HEINZ-MOHR 1971, pp. 223-224, 277-278; CHARBONNEAU-LASSAY 1980, pp. 127-128; KRETSCHMER 2008, pp. 302-303, 411-412; PASTOUREAU 2012, p. 132. Si noti che raramente si sottolinea questa differenza sostanziale

Sulla facciata della chiesa di San Pietro a Tuscania [fig. 3.53], poco al di sopra della cornice che sormonta la loggia centrale, due tori aggettanti sorreggono due colonne in bassorilievo. Si registra la presenza di buoi stilofori anche nel protiro centrale del duomo di Piacenza e ancora due buoi sorretti da altrettante colonne affiancano la finestra centrale della facciata della cattedrale di Sessa Aurunca. Altri casi di facciate di chiese su cui campeggiano o fuoriescono coppie di buoi scolpite ai lati del rosone, tutte riferibili alla seconda metà del XII secolo e segnalate in un saggio di Francesco Gandolfo⁹³, sono Santa Maria della Strada presso Matrice in Molise, Sant'Eustanio nell'omonima cittadina abruzzese, l'abbazia di San Pietro a Bovara di Trevi, Santa Maria Maggiore ad Assisi e San Pietro a Spoleto. Tra quelli citati quest'ultimo caso appare il più interessante poiché i due buoi non sono rappresentati fuoriuscenti dalla facciata o in atto di sorreggere delle colonne, come negli altri esempi suddetti, ma essi sono scolpiti di profilo e convergenti verso il centro, con la testa aggettante e rivolta verso l'osservatore, secondo una composizione del tutto simile, dunque, al caso in esame, sebbene il *medium* sia diverso, scultoreo sulla facciata spoletina, musivo sul portico terracinese.

Secondo l'ipotesi di Demetrescu, la presenza di questo animale sulle facciate romaniche non può alludere all'idea di sacrificio così come ispirato dal Salmo 49, ma trova una più accorta lettura alla luce dell'interpretazione del bue nel *Sermo de convenientia* di sant'Ivo di Chartres (1040-1115): i due buoi alludono a Cristo che semina la sua parola nell'animo umano attraverso lo strumento dell'aratro che è la sua Chiesa⁹⁴. Anche sant'Ireneo di Lione (130-202) nell'*Adversus Haereses* (Libro IV, 34, 4) descrisse la Parola di Dio come un aratro che scava dei solchi e lavora la terra incolta, trasformando le spade e le lance, strumenti di morte e aggressione, in falci e strumenti pacifici per la semina e la raccolta dei frutti del lavoro nei campi⁹⁵. Anche san Paolo (1 Cor 9, 7-14) ritenne che le opere di evangelizzazione e predicazione fossero paragonabili al lento e instancabile lavoro dei buoi che trainano l'aratro, ai quali era vietato mettere la museruola secondo quanto stabilito nella Legge di Dio⁹⁶. È parere di chi scrive che i due animali affrontati all'edificio di culto nel mosaico terracinese siano due buoi e si riferiscano a Cristo e alla chiesa-aratro – intesa sia come luogo di culto per i fedeli, ma soprattutto come istituzione cardine per la vita dell'uomo – impegnata in un

e spesso si corre il rischio di considerarli come lo stesso animale.

⁹³ F. Gandolfo, *I buoi in facciata*, in *Ottant'anni di un Maestro. Omaggio a Ferdinando Bologna*, a cura di F. Abbate, t. I, Napoli 2006, pp. 59-67.

⁹⁴ «*Hic aratro crucis suae nostrae carnis terram perdomuit*» (CHARBONNEAU-LASSAY 1980, p. 127).

⁹⁵ DEMETRESCU 1997, pp. 15, 83; C. Demetrescu, *Proverbi di pietra. Il simbolo nell'arte romanica: v. II*, Rimini 1999, p. 46. Il bue è animale forte e mansueto, dedito al lavoro e votato al sacrificio e così come sottolinea anche lo Pseudo Dionigi l'Aeropagita, scava «solchi intellettuali per ricevere le feconde piogge del cielo» (CHEVALIER – GHEERBRANT 1994, v. I, pp. 160-162).

⁹⁶ CICCARESE 2002, pp. 203-205.

costante lavoro di diffusione della parola salvifica di Dio; non ci sono elementi, invece, per sostenere l'ipotesi che essi alludano al sacrificio dei giovenchi come recita il Salmo 49.

Dunque la lettura escatologica così come proposto dalla Di Gioia andrebbe rivista o attenuata a vantaggio di una interpretazione storica e pastorale: la scena dei buoi allude alla continua azione morale e spirituale operata dalla gerarchia ecclesiastica all'interno della chiesa cattedrale di Terracina, sin dai primi secoli del cristianesimo, quando la piazza era dominata dalla colonna onoraria⁹⁷.

3.2.1.7. I cavalieri e la Croce

A sinistra del gruppo con i buoi sono rappresentati due cavalieri affrontati a una Croce recanti dei vessilli; poco più in basso, vicino al braccio verticale, c'è un volatile [fig. 3.54].

Circa il nome di *Gutifredus Egidii miles* [fig. 3.102], inciso sul listello marmoreo superiore all'allettamento delle tessere, sono state avanzate diverse proposte; recentemente la Caciorgna, accettando l'esegesi del mosaico avanzata dalla Di Gioia, ha proposto di riconoscere in *Gutifredus* e nel *Petrus* della scena successiva i due committenti del fregio⁹⁸. In particolare *Gutifredus* sarebbe uno degli esponenti principali di una delle famiglie più in vista della città, la famiglia Cane, citato in diversi documenti terracinesi nel corso del XIII secolo e padre del vescovo Francesco Cane⁹⁹. La qualifica di *miles*, relativa all'intera famiglia Cane, lo identifica come appartenente a un'aristocrazia cavalleresca ed è un titolo di fondamentale importanza, più del nome di famiglia che infatti non è presente nell'iscrizione, in quanto definisce il rango e il suo ruolo in società¹⁰⁰.

L'iconografia dei due cavalieri affrontati con i vessilli non è diffusa nel panorama della produzione musiva centroitaliana e trova dei possibili confronti solo in due opere del Medioevo

⁹⁷ Malgrado la natura fortemente simbolica della coppia di buoi in facciata sia stata approfonditamente illustrata, mi sembra doveroso segnalare che il Gandolfo non è di questo parere. Nel suo saggio egli tende a sfatare la lettura simbolica di questi animali: la sua opinione è che «si configurerebbe come un abuso arbitrario la pretesa di adattare alla figurazione qualsiasi citazione desunta dall'una o dall'altra fonte letteraria e dal quell'accostamento ricavare, per essa, un qualche valore simbolico»; in conclusione egli ritiene che la motivazione della presenza dei buoi nelle facciate delle chiese – o almeno di quelle che ha analizzato nel suo articolo – vada ricercata nella tipologia dei fruitori di questo edificio, cioè il mondo rurale dei contadini (GANDOLFO 2006, p. 63). È evidente che questa ipotesi non possa estendersi alla principale chiesa della diocesi terracinese, collocata nel centro storico e politico di una città di primaria importanza, i cui fruitori furono anche l'élite nobiliare e la gerarchia ecclesiastica locale oltre che il popolo.

⁹⁸ CACIORGNA 2008, pp. 256-257. Un'ipotesi questa già proposta in passato da Gheroni e Matthiae (S. Gheroni, *La cattedrale di Terracina*, in *Italia Sacra: le chiese d'Italia illustrate*, v. II, Milano 1931, p. 830; G. Matthiae, *Componenti del gusto decorativo cosmatesco*, in «Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte», I (1952), pp. 270-273).

⁹⁹ Si sa che Francesco Cane fu nominato vescovo il 28 agosto 1263 ma non è certa la data del termine del suo mandato a Terracina; è certo però che nel 1273 sedeva sulla cattedra un altro vescovo (GAMS 1931, p. 732).

¹⁰⁰ CACIORGNA 2008, pp. 259-260. Sulla questione dei *militēs* a Terracina si veda anche BIANCHINI 1994, pp. 182-183 e più avanti in questo capitolo.

romano, perdute ma attestate da documentazione grafica e fotografica: i due mosaici pavimentali con cavalieri delle basiliche di Santa Maria Maggiore e di San Lorenzo fuori le Mura¹⁰¹. Nel primo caso il pannello è noto grazie a un disegno del Ciampini [fig. 3.55]: la sua collocazione era all'ingresso della navata centrale della maggiore basilica mariana e rappresentava due esponenti della famiglia Paparoni, Scoto e suo figlio Giovanni in veste di cavalieri con armi e insegne di famiglia, non affrontati ma rivolti verso sinistra. Sebbene non sia possibile definire con certezza i termini cronologici della perduta opera attraverso i dati di cui si dispone, la critica propone di circoscriverne la realizzazione agli anni immediatamente precedenti il 1201, allorquando entrambi i personaggi risultavano già defunti. Si trattava, con ogni probabilità, di un'opera celebrativa di una delle famiglie più in vista del tempo, un inserto profano in un luogo di culto, forse connesso a un intervento di restauro del pavimento stesso, finanziato da Scoto Paparoni. Si sa che il pannello era stato realizzato a tessere nere, verde scuro e rosse su fondo bianco¹⁰².

Il pannello della basilica al Verano [fig. 3.56], situato al centro della navata principale della chiesa, presenta quattro triangoli di risulta tra il riquadro centrale e la cornice esterna, animati da figure mostruose realizzate a tessere verde scuro e rosse su fondo bianco: due draghi, due coppie di grifoni, una scena di lotta tra un leone e un drago. I cavalieri affrontati si trovavano all'interno del riquadro centrale, dove oggi campeggia un'iscrizione in ricordo del bombardamento che la basilica subì nel 1944 e che comportò anche la distruzione di questa porzione del mosaico pavimentale. Non è certa l'identificazione dei due cavalieri e non siamo a conoscenza di iscrizioni che chiariscano né l'identità del committente né la datazione dell'opera, che quindi resterà genericamente circoscritta tra il pontificato di Onorio III (1216-1227), che diede avvio al cantiere per la realizzazione dell'arredo liturgico fisso e del portico, e quello di Innocenzo IV (1243-1254) che concluse i lavori lasciati incompiuti da Onorio¹⁰³.

¹⁰¹ Già nel 1952 Guglielmo Matthiae evidenziava come queste due opere fossero gli unici casi noti di mosaici pavimentali figurati a Roma (MATTHIAE 1952, p. 275-276). Recentemente le due opere sono state oggetto di schedatura nel quinto volume del Corpus della pittura medievale a Roma (K. Quejio, *Il medaglione con cavalieri nel pavimento di San Lorenzo fuori le Mura*, in S. Romano, *La pittura medievale a Roma, 312-1431. Il Duecento e la cultura gotica: 1198-1287 ca.*, Corpus: v. V, Milano 2012, pp. 253-254; K. Quejio, *Il perduto medaglione Paparoni nel pavimento di Santa Maria Maggiore*, in S. Romano, *La pittura medievale a Roma, 312-1431. Il Duecento e la cultura gotica: 1198-1287 ca.*, Corpus: v. V, Milano 2012, pp. 54-55.)

¹⁰² A. M. D'Achille, *Cavaliere a terra. Qualche osservazione su un caso singolare di committenza romana del XII secolo*, in *Medioevo: i committenti*, Atti del Convegno internazionale di studi (Parma, 21-26 settembre 2010), a cura di A. C. Quintavalle, Parma-Milano 2011, pp. 359-375; QUEJIO 2012 E, p. 54.

¹⁰³ QUEJIO 2012 C, pp. 253-254. Peraltro si noti che la studiosa ha proposto di confermare la datazione del mosaico al secondo quarto del secolo XIII in ragione dei confronti che si possono proporre tra gli animali del mosaico di San Lorenzo fuori le Mura con il mosaico del portico terracinese, di cui, evidentemente, accetta la cronologia proposta dalla Di Gioia (entro il 1245). Dello stesso avviso MONDINI 2016, pp. 62-64, che riconosce «qualche affinità tematica

Tra i due cavalieri del mosaico terracinese campeggia una grande Croce patente dorata, i cui bracci sono enfatizzati da una serie di bande colorate a V. L'elemento che però non ha mai destato l'attenzione degli studiosi è la piccola base che, collegata con il braccio inferiore della Croce tramite un'esile e corta asta, pare sorreggerla come se fosse il sostegno di un oggetto esposto alla devozione dei fedeli. Il dettaglio permette di ipotizzare che, in questo caso, La Croce non sia una mera rappresentazione simbolica, ma la trasposizione in immagine di un reliquiario del Sacro Legno conservato nel duomo; non a caso essa è posta esattamente al centro della parte destra della trabeazione, *erga omnes*, ben evidenziata dalle fasce colorate che alludono alla luce riverberata dalla reliquia. L'ipotesi di lettura che propongo non pare azzardata se si considera che nel 1074, all'atto della consacrazione della cattedrale di Terracina, il vescovo Ambrogio dedicò l'altare principale, nell'ordine, alla Santa Croce, alla Vergine, ai santi Pietro e Paolo, a tutti gli Apostoli e poi ai martiri locali Cesareo, Giuliano, Felice ed Eusebio¹⁰⁴. Inoltre, in occasione dell'invenzione delle reliquie nell'altare centrale al tempo del vescovo Oldi (1726-1749), si accertò l'effettiva presenza della reliquia della vera Croce che fu ricollocata a parte, in un reliquiario d'argento¹⁰⁵.

Non è escluso che all'epoca della realizzazione del mosaico si custodisse nel duomo di Terracina una stauroteca, presumibilmente in oro o in argento, somigliante alla Croce del mosaico, e che essa venisse esposta alla devozione durante alcune festività particolari. Il culto riservato a questa reliquia poteva naturalmente collegarsi anche alle spedizioni in Terra Santa, inviate a liberare i luoghi del martirio di Cristo dagli infedeli. È d'obbligo ricordare, infatti, che nella cattedrale di Terracina avvenne l'elezione a pontefice di Urbano II, il papa al quale si fa tradizionalmente risalire l'indizione della prima crociata nel 1095.

Il mosaico terracinese ricordava ai fedeli che il sacrificio e i rischi che ogni cavaliere impegnato a liberare la Palestina affrontava con coraggio, venivano ricompensati da Dio e riconosciuti

con le creature realizzate in mosaico più minuto nel fregio del portico del duomo di Terracina».

¹⁰⁴ Si ricordi che il documento della consacrazione è perduto ma il testo è riportato sia nella visita apostolica di Annibale de Grassis (ASV, *Congr. Vescovi e Regolari, Visita Ap.*, 94, f. 142r; il testo è stato pubblicato nell'appendice I del volume DI GIOIA 1982, pp. 189-190) sia nel volume del Contatore (CONTATORE 1706, p. 361). Tutti gli studi successivi si riferiscono, sostanzialmente, a questa bibliografia.

¹⁰⁵ Dalla lettura del documento non è possibile ricavare altri elementi per chiarire dove fosse collocata precisamente la stauroteca in questione e che tipo di decorazione avesse (ACCS, Fondo Visite Pastorali, *Sacra Visitatio 1743, 1744 localis*, f. 124r), ma già precedentemente, nella visita apostolica del 1581, si ricordava la presenza di un tabernacolo argenteo con la sacra reliquia della Croce conservato nella sacrestia (ASV, *Congr. Vescovi e Regolari, Visita Ap.*, 94, f. 143r); la presenza della reliquia del Sacro Legno è riportata ancora nella visita del 1750 (ACCS, Fondo Visite Pastorali, *Sacra Visitatio 1750 localis*, ff. 15r-15v), segno che il culto ad esso legato era ben attestato nella cattedrale terracinese, almeno in età moderna. Dell'*Inventio* si dirà anche più avanti, nel paragrafo 3.3.4.

unanimemente da tutta la cittadinanza. Il ricordo di *Gutifredus* quale esempio di eroismo e fede rendeva onore alla sua potente famiglia tanto quanto all'intera città¹⁰⁶.

In un recente contributo Antonella Ballardini¹⁰⁷ ha approfondito il tema delle stauroteche romane conservate presso il Sancta Sanctorum e ha proposto un'inedita interpretazione della Croce gemmata rappresentata al centro del fascione nel mosaico absidale di San Paolo fuori le mura [fig. 3.57]. Secondo la studiosa la Croce gemmata del mosaico ostiense non alluderebbe simbolicamente a Cristo, ma trasporrebbe in immagine un'antica stauroteca del *legnum crucis* che i pontefici romani custodirono per secoli al Laterano. Ad eccezione delle perle e del cammeo centrale con la figura di Cristo, la Croce gemmata del mosaico ostiense mostra caratteristiche formali simili a quelle della Croce dorata del portico terracinese: entrambe sono croci equilatera con i bracci patenti e poggiano su una base alla quale sono connesse per mezzo di una piccola asta, ad indicare che gli oggetti ai quali i due mosaici si riferiscono venivano realmente sollevati per permettere di essere visti e venerati. Analogamente a quanto sostenuto per la Croce di San Paolo, dunque, anche la Croce di Terracina può essere intesa come l'immagine di un oggetto concreto, tangibile, e anticamente custodito e venerato nella cattedrale.

Tenendo conto di questa interpretazione, anche la presenza del volatile in basso a destra assume un significato compiuto poiché esso è il pellicano che allude alla Passione e alla Resurrezione di Cristo, come recita il Salmo 102¹⁰⁸: il Messia è come il pellicano nel deserto che rode le proprie carni per nutrire i piccoli e in quanto animale-simbolo di Cristo accompagna le rappresentazioni delle croci o delle crocifissioni, come ad esempio nel paliotto dell'Albero della Vita conservato presso il Museo della cattedrale di Anagni¹⁰⁹.

¹⁰⁶ Elena Di Gioia ritiene possibile che i cavalieri trovino le loro radici iconografiche nei prontuari di comportamento morale nei quali i vizi e le virtù si affrontano come in una giostra medievale. Non è certo che i due cavalieri si riferiscano nello specifico alla V crociata (1217-1221) – che peraltro si combatteva proprio negli stessi anni in cui, è opinione di chi scrive, veniva eretto il portico con il suo mosaico – ma è verosimile che alludano più in generale ai valori di coraggio e onore che accompagnavano i *milites* coinvolti nelle guerre per la liberazione della Terra Santa, soprattutto quelli di Terracina che si erano particolarmente distinti, come *Gutifredus*. Peraltro l'ipotesi interpretativa incentrata sulle crociate era stata avanzata sin dalla fine dell'Ottocento e ha trovato adesione unanime da parte di tutta la critica nel corso del secolo successivo, come illustrato nel paragrafo 3.2.3. Si noti anche che la Di Gioia ritiene che i due cavalieri siano armati e siano rappresentati nel momento dello scontro; al contrario essi recano lunghi vessilli (DI GIOIA 1982, pp. 35, 132-133).

¹⁰⁷ A. Ballardini, *Dentro il reliquiario: l'invenzione della Croce di papa Sergio I (687-701)*, in *Studi in onore di Mario D'Onofrio*, a cura di M. Gianandrea, F. Gangemi, C. Costantini, Roma 2014, pp. 737-754.

¹⁰⁸ Nella versione della Bibbia CEI 1974, il Salmo 102, 7 recita: «Sono simile al pellicano del deserto, sono come un gufo tra le rovine», mentre nella versione della Bibbia CEI 2008, il riferimento al pellicano scompare per lasciare posto alla civetta.

¹⁰⁹ Anche la letteratura medievale utilizza volentieri l'immagine biblica del pellicano per alludere alla Passione di Cristo, al sommo sacrificio, alla sofferenza, alla Croce come strumento di martirio e al contempo come dono della vita per i fedeli. Nel XXV canto del Paradiso, Dante utilizza la metafora del pellicano-Cristo e presenta san Giovanni

3.2.1.8. *L'imbarcazione di Petrus*

Più avanti nella decorazione si incontra una grande imbarcazione a remi che solca sinuose onde marine ed è guidata da un nocchiere [fig. 3.58]. L'iscrizione che campeggia sopra l'imbarcazione è in parte collocata nel mosaico e realizzata con tessere nere (PETRVS PBRI) in parte incisa sulla sottile banda marmorea sopra lo spazio di allettamento delle tessere (MILES). Non è chiaro però come *Petrus* possa essere stato al contempo *presbiter* e *miles* e gli studi sul monumento non chiariscono questo aspetto. La Caciorgna ritiene che possa trattarsi del vescovo che nel 1252 fu trasferito a Gaeta, ma è evidente che tale proposta sia da scartare dato che il nome non è accompagnato da nessun riferimento al ruolo di capo della diocesi terracinese né si riscontra la presenza di una figura vescovile nel mosaico, vicino l'iscrizione¹¹⁰. Resta dunque valida l'ipotesi, peraltro molto generica, che *Petrus* sia il nocchiere rappresentato sull'imbarcazione e che, come si è già visto per il precedente *Gutifredus*, egli abbia avuto un ruolo di fondamentale importanza per un'impresa marittima celebre e di alto prestigio, che andasse ricordata e celebrata sulla facciata del maggiore tempio della cristianità, ben conosciuta dai terracinesi all'inizio del XIII secolo, ma di cui si è persa traccia nel corso dei secoli.

La Di Gioia ha proposto di riconoscere in questa scena l'allusione al tema della navigazione quale metafora del viaggio spirituale del cristiano «nel suo cammino di salvezza» e, insieme alla precedente scena dei cavalieri, un più generale e coltissimo «riferimento all'epica»¹¹¹.

All'inizio del Settecento il Contatore riconobbe in questa scena l'episodio neotestamentario della Navicella di san Pietro, probabilmente per via della presenza del nome PETRVS al di sopra dell'imbarcazione¹¹². Nel vangelo di Matteo (Mt 14, 24-31) è narrato l'episodio in cui Cristo cammina sulle acque e salva Pietro dalla tempesta, con una chiara allusione alle avversità che la Chiesa si trova ad affrontare con l'aiuto di Cristo. Il confronto iconografico con le più celebri testimonianze

Evangelista scrivendo: «Questi è colui che giacque sopra 'l petto / del nostro pellicano, e questi fue / di su la croce al grande officio eletto» (*Paradiso XXV*, vv. 112-114). Il pellicano è citato anche in uno dei cinque inni eucaristici, la cui redazione è tradizionalmente attribuita a san Tommaso d'Aquino; nel testo dell'*Adoro te devote* è scritto: «Oh pio Pellicano, Signore Gesù / purifica me, immondo, col tuo sangue». Un'approfondita analisi del significato cristologico del pellicano è in CHARBONNEAU-LASSAY 1980, pp. 558-565. Si segnala che recentemente Mariella Nuzzo ha proposto di riconoscere il volatile come un'anatra, «assimilabile per la capacità di muoversi per terra, mare e aria all'oca, animale simbolo del pellegrinaggio» (M. Nuzzo, *I segni della Riforma nella cattedrale di Terracina. Gli affreschi, gli arredi smembrati e il fregio musivo del portico*, in «Arte Medievale», s. IV, 6 (2016), pp. 39).

¹¹⁰ Per identificare *Petrus* come vescovo sarebbe stato necessario che il nome fosse accompagnato dal titolo di *episcopus*, abbreviato in EP, come peraltro compare sull'iscrizione della metà sinistra della trabeazione riferito a san Silvano, che in effetti è stato vescovo di Terracina per 9 mesi, tra il 443 e il 444 (GAMS 1931, p. 731).

¹¹¹ DI GIOIA 1982, p. 133.

¹¹² «[...] & naviculum S. Petri fluctuantem [...]» (CONTATORE 1706, p. 364).

figurative della Navicella permette di scartare questa proposta: la rappresentazione dell'episodio neotestamentario prevede la figura di Cristo in piedi raffigurato nell'atto di salvare san Pietro dalle acque agitate, mentre gli altri undici Apostoli osservano l'evento dall'imbarcazione, come mostra il mosaico di *San Pietro salvato dalle acque* nella navata destra della cattedrale di Monreale [fig. 3.59] o la medesima scena degli affreschi dei sotterranei di San Saba a Roma; al contrario la scena del mosaico terracinese sembra piuttosto riferirsi a un episodio specifico della storia della città legato ad un personaggio celebre, ricordato nell'iscrizione¹¹³. È possibile che l'errata interpretazione del Contatore nacque dalla volontà di trovare un riferimento iconografico a san Pietro, che secondo la tradizione aveva cristianizzato la città di Terracina prima di giungere a Roma, aveva nominato il primo vescovo, Epafrodito, e condivideva con Cesareo la titolazione della cattedrale¹¹⁴.

3.2.1.9. Grifi e uccelli affrontati a cantari

Secondo l'interpretazione della Di Gioia i grifi e gli uccelli affrontati a cantari sono simboli dell'anima che si disseta e rimandano al tema dell'acqua di vita dell'Apocalisse¹¹⁵, più specificatamente i due grifi affrontati a un cantaro contenente acqua alludono alle anime dei cristiani che hanno raggiunto le gioie del paradiso [fig. 3.60]¹¹⁶.

Il grifone è animale mitologico, nato dall'improbabile incontro tra il maschio dell'aquila e la leonessa, si presenta perciò con il corpo da felino e la parte anteriore di uccello, talvolta la testa è corredata di una barbetta e di lunghe orecchie appuntite. È un animale che ha un discreto successo nella cultura figurativa cristiana lungo tutto il Medioevo poiché allude a Cristo e alle sue due nature, umana e divina, e allo stesso tempo alla sua Resurrezione; inoltre la figura del grifone indica la strada della salvezza, incarna l'idea di immortalità, di vigilanza di protezione e di forza. È stato ipotizzato che i grifi affrontati a un cantaro o a un calice rimandino più nello specifico al sacrificio eucaristico¹¹⁷.

¹¹³ Un'approfondita analisi della scena della Navicella e delle numerose testimonianze figurative nel corso del Medioevo si trova in S. Sansone, S. Maddalo, *Ideologia e tradizione di un soggetto iconografico prima e oltre Giotto*, in *Frammenti di memoria. Giotto, Roma e Bonifacio VIII*, a cura di M. Andaloro, S. Maddalo, M. Miglio, Roma 2009, pp. 37-52.

¹¹⁴ CONTATORE 1706, pp. 359-360, 408, 460. Anche Angelo Lipinsky propose di riconoscere nella scena l'episodio biblico narrato dall'Evangelista Matteo (LIPINSKY 1929, p. 144).

¹¹⁵ DI GIOIA 1982, p. 133.

¹¹⁶ CHARBONNEAU-LASSAY 1980, pp. 375-376.

¹¹⁷ Per l'ampia diffusione dell'iconografia del grifone lungo i secoli del Medioevo e per una analisi della sfumature di significato connesse si veda RÉAU 1955, p. 88; HEINZ-MOHR 1971, pp. 120-121; M. Di Fronzo, s.v. *Grifo*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, v. VII, Milano 1996, pp. 91-97; KRETSCHMER 2008, pp. 166-167; PASTOUREAU

Secondo l'analisi proposta da Agostino Paravicini Bagliani, in talune occasioni la valenza cristologica del grifone si rafforza di significati politici, come nel caso della decorazione ad affresco che si trovava nel cosiddetto Cubicolo di Niccolò V in Vaticano, in cui grifi «di chiaro significato araldico» abitano i motivi vegetali intrecciati [fig. 3.62], o ancora nel caso del piviale di Bonifacio VIII del Museo della Cattedrale di Anagni, con grifoni, aquile bicipiti e pappagalli affrontati entro clipei, ricamati a filo d'oro su un tessuto di seta rossa [fig. 3.61]. In questi casi essi si fanno interpreti di una raffinata celebrazione del potere del papa, in qualità di vicario di Cristo¹¹⁸.

Rilievi antichi con coppie di grifi affrontati erano ben visibili su alcuni monumenti romani nel corso del Medioevo e richiamavano in modo raffinato il mondo filosofico e allegorico antico: si ricordi ad esempio il fregio del tempio di Antonino e Faustina nel Foro Romano che rimase *in situ* anche dopo la consacrazione in aula di culto cristiano (San Lorenzo in Miranda), e il fregio di *spolio* a decorazione della cornice della Casa dei Crescenzi [fig. 3.63]. Si tratta di due esempi che evidenziano come a Roma non fosse insolita la conoscenza delle immagini antiche e un loro consapevole e sofisticato riuso in età medievale¹¹⁹.

I due uccelli seguenti, parimenti affrontati a un cantaro, sono simili a corvi e hanno un piumaggio nero con un'ampia macchia bianca sul petto e una più piccola dello stesso colore sulle ali [fig. 3.64]. Queste caratteristiche morfologiche e cromatiche permettono di avanzare l'ipotesi che i due volatili siano delle gazze. La gazza è un uccello diffuso in Italia e potrebbe essere stato preso a modello dal mosaicista senza un particolare significato, sebbene sia nota la sua predilezione per gli oggetti brillanti. Si ricordi inoltre che quest'uccello era considerato un animale domestico, nel senso che egli è parte della vita del cortile, delle aie, e pertanto potrebbe alludere al senso di protezione della Chiesa così come già affermato per la *cavea cum ave inclusa*¹²⁰.

2012, pp. 174-175. Il grifone che si abbevera a un cantaro sembra essere un'iconografia diffusa in Alvernia (BEIGBEDER 1988, pp. 61-62). Si ricordi che il grifone è uno dei personaggi della processione mistica a cui assiste Dante nel Paradiso terrestre, sulla sommità del Purgatorio: il grifone che traina il carro è allegoria di Cristo che traina trionfalmente la Chiesa (*Purgatorio XXIX*, vv. 106-111).

¹¹⁸ A. Paravicini Bagliani, *Le chiavi e la tiara: immagini e simboli del papato medievale*, Roma 2005, pp. 87-88. Per una più approfondita analisi della decorazione della fine del XIII secolo nei Palazzi Vaticani si veda I. Quadri, *Il Palazzo Apostolico Vaticano. La seconda fase pittorica*, in S. Romano, *La pittura medievale a Roma, 312-1431. Il Duecento e la cultura gotica: 1198-1287 ca.*, Corpus: v. V, Milano 2012, pp. 346-352.

¹¹⁹ Sull'argomento si vedano P. Pensabene, *La Casa dei Crescenzi e il reimpiego nelle case del XII e XIII secolo a Roma*, in *Arnolfo di Cambio e la sua epoca. Costruire, scolpire, dipingere, decorare*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Firenze – Colle Val d'Elsa, 7-10 marzo 2006), a cura di V. Franchetti Pardo, Roma 2006, pp. 65-76 e PENSABENE 2015, pp. 715-741, in part. p. 725.

¹²⁰ PASTOUREAU 2012, p. 115. I due uccelli sono stati identificati come gazze anche da Elena di Gioia (DI GIOIA 1982, p. 126).

3.2.1.10. *Il basilisco*

A chiudere la sequenza del fregio destro campeggia una variopinta figura di basilisco, animale leggendario e demoniaco, citato anche da Plinio il Vecchio¹²¹, per metà gallo e metà serpente [fig. 3.65]; esso incarna le forze del male da sconfiggere e per questa ragione è rappresentato sul suppedaneo della cattedra marmorea di San Giovanni in Laterano, come è già stato detto per il drago, in riferimento al Salmo 91. È considerato il re dei serpenti come Satana lo è dei demoni¹²². Secondo la tradizione nasce da un uovo di un vecchio gallo, depresso nel letame e covato da un rospo o da una rana ed è capace di uccidere con l'alito o con lo sguardo; il solo animale che è in grado di sconfiggerlo è la donnola¹²³. La sua presenza sul mosaico del portico si potrebbe spiegare intendendolo quale *pendant* del drago collocato a sinistra della porzione destra di trabeazione.

¹²¹ Plinio il Vecchio, *Naturalis Historia*, VIII, 78-79.

¹²² QUACQUARELLI 1975, p. 39.

¹²³ Il suo carattere maligno viene ricordato anche in RÉAU 1955, pp. 113-114; HEINZ-MOHR 1971, p. 44; CHARBONNEAU-LASSAY 1980, pp. 320-321; DI GIOIA 1982, p. 133; CHEVALIER – GHEERBRANT 1994, v. I, p. 136; KRETSCHMER 2008, p. 49; PASTOUREAU 2012, p. 158. Per una approfondita analisi della figura del basilisco, in lotta con la donnola nel mosaico pavimentale dell'abside sinistra del duomo di Termoli, si veda DI PIETRANTONIO 2009, pp. 41-49.

3.2.2. Osservazioni di carattere tecnico-esecutivo e stilistico

Il tessuto musivo del fregio, realizzato nel tradizionale *opus tessellatum*, risulta formato da una ricca varietà di tessere, per forma, colore e materiale. Per la gran parte si tratta di minutissime tessere quadrate e triangolari, lapidee per il fondo candido e in pasta vitrea – anche dorata – per le figure con un'estesa gamma cromatica nei toni del blu, del giallo, dell'arancione, del verde, del nero, ma soprattutto del rosso, tutti risaltanti sul bianco dello sfondo; il porfido rosso e serpentino verde sono usati per comporre alcuni elementi figurativi, come il cantaro a cui si abbeverano le due gazze o la coda del basilisco, e la cornice dentellata secondo uno schema che prevede un'alternanza irregolare dei due marmi. Da un punto di vista squisitamente estetico il risultato appare singolarmente vivace grazie anche ad un uso sapiente, dosato e ricercato di tessere di forme particolari, a goccia, a triangolo, circolari, aguzze. Si noti, a titolo d'esempio, il becco delle gazze, gli zoccoli dei buoi e dei cervi, le orecchie a punta dei grifoni o il fogliame lungo e ispido della palma.

Lo sfondo è completamente affidato alle tessere lapidee bianche, a creare un campo candido compatto, conchiuso dalla cornice, animato da due sottilissime bande, nera o verde scuro e rossa. Queste bande si moltiplicano in alcuni punti specifici, ad esempio tra il bue di destra e il cavaliere di sinistra e più avanti, tra le gazze e il basilisco, allo scopo di creare delle interruzioni nel candore dello sfondo, una sequenza di piani, come per scongiurare l'effetto di eccessiva bidimensionalità e riempire gli spazi troppo vuoti. Il fondo quindi non si configura come uno spazio indefinito in cui galleggiano le figure, ma come un tappeto compatto che permette prospettive e proporzioni diverse, a seconda delle necessità delle singole scene¹²⁴. Lo spazio quadrangolare di allettamento delle tessere accoglie l'intero tessuto musivo con alcune eccezioni, situate ai due estremi laterali: l'ala, la zampa, il muso e l'orecchio del drago e la cresta del basilisco fuoriescono appena dal campo predisposto all'allettamento e riempiono gli spazi creati *ad hoc* nel sottile bordo marmoreo dell'architrave. Si tratta di un elemento che dimostra una certa libertà d'esecuzione: il bordo marmoreo esterno circonda lo spazio per l'allettamento ma non impedisce un guizzo di libertà e di creatività del mosaicista; anche la cornice musiva a triangoli si interrompe frequentemente, dove la composizione lo richiede, per lasciare posto alle scene e ai personaggi, permettendo che le figure risaltino e

¹²⁴ Questo dato, in particolare, viene evidenziato già da DI GIOIA 1982, p. 126.

sottolineando una diversità di piani; Essa non va intesa, quindi, come un confine netto, un argine per le scene, ma piuttosto come uno strumento nelle mani del mosaicista per rendere la scansione spaziale. Il chiarore dello sfondo cede il posto a tessere di colore più scuro solo attorno al cavallo del crociato di sinistra che altrimenti, essendo stato realizzato con le medesime tessere lapidee dello sfondo, si sarebbe confuso con lo sfondo e non sarebbe stato visibile dabbasso; il mosaicista preferì evitare di realizzare un contorno netto della figura mediante un filare di tessere scure e scelse di circondarla con grosse aree di tessere nere e rosse a contrasto. Si tratta di un accorgimento stilistico molto ingegnoso ed è indice di una notevole capacità dell'artista.

Le figure non hanno contorni netti realizzati con tessere scure, ma piuttosto emergono dal fondo per contrasto cromatico; l'uso di file regolari di piccoli tasselli quadrati o rettangolari è circoscritto a poche occorrenze, soprattutto per mettere in risalto le ali o la muscolatura delle zampe, preferendo il verde, l'oro o altri colori sgargianti al bianco e al nero. Ad esempio nelle tre figure mostruose si nota l'uso di filari di tessere dorate per segnare i profili degli arti e del collo, con un risultato particolarmente luminoso che conferisce un effetto di tridimensionalità alle forme dei corpi, realizzati con tessere scure; anche la muscolatura dei cervi viene sottolineata seguendo lo stesso criterio, impiegando tessere verdi sui corpi rossi. Il mosaico, infatti, è esposto direttamente alla luce del mattino e la straordinaria vivacità cromatica dei materiali usati esalta le figure e anima la narrazione. In taluni casi il mosaicista scelse di abbandonare le tessere regolari, piccole e quadrate, e preferì usare tessere tagliate opportunamente nella forma necessaria. Così le iridi degli animali sono formate da tessere rotonde, i becchi dei volatili con tessere appuntite, le code del drago e del basilisco o le zampe con tessere a goccia, le creste o le lingue dei mostri con tessere triangolari e sottili. Le tessere non vengono, quindi, impiegate solo per dare colore alle forme, ma vengono usate con estrema varietà, contribuendo attivamente a dare vita alle diverse morfologie. Il disegno delle acque sotto l'imbarcazione di *Petrus* sono un esempio di virtuosismo stilistico: non si tratta, infatti, di un campo compatto di tessere blu, ma di onde sinuose composte da filari di tessere dai toni del verde e del blu, alternati a filari di tessere bianche tra i quali si intravede la carena della nave, conferendo così un interessante risultato di trasparenza dei flutti; inoltre, sulla destra, ad animare la composizione si vede un grosso pesce rosso anch'esso realizzato con i medesimi effetti di trasparenza; in origine i remi dovevano essere composti interamente di tessere dorate. In generale le forme sono costruite attraverso un'interessante tecnica di allettamento di tessere minute e regolari per masse

disposte secondo linee curve che rendono palpabili le volumetrie delle sagome; la variazione del senso della disposizione delle tessere conferisce così una notevole resa tridimensionale.

Uno degli elementi più interessanti da un punto di vista tecnico-esecutivo è la scelta di utilizzare un unico frammento lapideo inciso per realizzare la testa del nocchiere dell'imbarcazione di *Petrus*: il volto è stato segnato con veloci incisioni a disegnare la scriminatura e la chioma di capelli, la barba e i baffi, la canna del naso e gli occhi. Un uso simile a questo si riscontra in esempi campani come gli Evangelisti nei pennacchi degli archi del pulpito sinistro del duomo di Salerno (nono decennio del XII) o il grifone della lastra del duomo di Minturno (1246) oppure i profili marmorei inglobati nel tessuto musivo dorato dei pennacchi del pulpito Rufolo nel duomo di Ravello, opera di Bartolomeo da Foggia e risalente al 1272 [fig. 3.66], mentre è assente negli esempi romani coevi.

La rinuncia a qualunque elemento di separazione tra le scene del mosaico differenzia il portico terracinese dai coevi esempi romani, sia conservati sia perduti, come San Lorenzo fuori le Mura (realizzato ai tempi di Onorio III) [fig. 3.67] e San Giovanni in Laterano (databile sul finire del XII secolo) dove una geometrica e calcolata serie di campiture a riquadri e *rotae* scandisce lo spazio e racchiude la rappresentazione di storie o di figure in settori nettamente distinti. Il mosaico di Terracina ha una narrazione libera, che si dispiega modulando con attenzione i pieni e i vuoti, le figure e il fondo, procedendo in modo armonico senza bisogno di una scansione ritmica costituita da elementi di interruzione della continuità.

Già all'inizio del secolo scorso Attilio Rossi propose di riconoscere i medesimi stilemi del mosaico del fregio in una parte della decorazione musiva presente nell'arredo liturgico fisso e nella pavimentazione della chiesa¹²⁵. Oggi quei pannelli si trovano murati nella zona presbiteriale o reimpiegati nel pavimento dietro l'altare maggiore. Su uno dei pannelli murati nel presbiterio uccelli atteggiati in varie posizioni riempiono gli spazi di risulta di una composizione geometrica spezzata in cui campeggiano cinque rote [fig. 3.68]. I volatili sono realizzati mediante *sectilia* dai colori compatti e smaltati, più simile all'intarsio che non al mosaico, e pochi inserti di tessere quadrate con un risultato rigido e scomposto, certamente diverso dall'elegante dinamismo delle scene del fregio esterno [fig. 3.69]. La medesima tecnica in *opus sectile*, così distante dal tessellato

¹²⁵ Rossi A 1912, pp. 88-90. Questo confronto è stato riproposto e confermato in LIPINSKY 1929, p. 142, sebbene solo per l'aspetto iconografico; A. Carotti, *Libro V, Parte I, capitolo I, pp. 601-616*, in *L'art dans l'Italie Méridionale. Aggiornamento dell'opera di Émile Bertaux sotto la direzione di Adriano Prandi*, t. V, Rome 1978, p. 766; DI GIOIA 1982, pp. 120, 168-169; GIANANDREA 2006, pp. 153-154.

del mosaico esterno, si riscontra nell'altro pannello [fig. 3.70] dove una serie di spazi di varie forme e dimensioni accolgono animali, reali e immaginari, dai movimenti sgraziati e contorti [figg. 3.71, 3.72], con un risultato spigoloso e artificioso: diversi animali mostruosi, un maiale, un cane e due uccelli che si abbeverano a un cantaro. Sebbene questi pannelli condividano con il fregio esterno la presenza di uno sfondo a tessere bianche e alcune iconografie di animali, essi sembrano realizzati da un artista meno talentuoso anche se probabilmente appartenente alla medesima bottega attiva nel duomo entro il 1245 e formato nella stessa temperie culturale caratterizzata da influenze orientali e meridionali come si evince da un confronto con la testa di drago nel tappeto musivo chiesa di Santa Maria dell'Ammiraglio, detta la Martorana, a Palermo (databile intorno alla metà del XII secolo) [fig. 3.73]. A Roma elementi simili sono alquanto rari: uno dei casi meglio conservati è una piccola testa di serpente nel quinconce pavimentale presso l'altare maggiore della basilica dei Santi Bonifacio e Alessio.

La diversità nella resa formale è evidente da un confronto del fregio esterno con il mosaico del pannello riusato nello scalino dell'altare maggiore [fig. 3.74]. Su questa lastra, accanto al classico motivo geometrico cosmatesco del quinconce, campeggiano quattro figure mostruose, riconoscibili come draghi, che si abbeverano affrontati a due cantari realizzati con grossi frammenti di porfido, secondo uno schema molto simile a quello riscontrato nella zona centrale del pavimento a mosaico della Martorana, con coppie di animali ricavate da sottili lastre marmoree bianche che animano il tappeto policromo. I draghi dell'altare di Terracina sono stati realizzati con tessere lapidee in serpentino verde allettate in modo serrato e compatto, seguendo il disegno lineare di tessere bianche e ottenendo un risultato di forte impatto visivo e cromatico, ma decisamente antinaturalistico e bidimensionale. I filari di contorno hanno la funzione di isolare le masse verdi dei corpi degli animali dallo sfondo in cui prevale la presenza di marmo serpentino, secondo un procedimento di costruzione delle forme abbastanza semplicistico¹²⁶. Al contrario il drago del fregio del portico nasce da una ricca e vivace alternanza cromatica di tessere minutissime che costruiscono le forme rinunciando alle linee di contorno nette e agli stacchi antinaturalistici. Qui filari di tessere bianche sono usate dal mosaicista non tanto per arginare i colori e costruire le forme, come nel mosaico dello scalino dell'altare, ma al contrario per separare le spirali della lunga coda e le due zampe, conferendo peso alla figura e una realistica presenza all'interno di uno spazio scandito per piani.

¹²⁶ Il medesimo problema, come si è visto per il cavallo bianco, viene risolto in modo del tutto diverso dal mosaicista attivo nel portico. La linea di contorno viene ripudiata a vantaggio della creazione di un fondale ad hoc attorno alla figura che necessita di uno stacco cromatico per emergere.

L'unico monumento romano che presenta un motivo decorativo a mosaico con figure di animali, reali e immaginari, è la chiesa di San Cesareo *de Appia* con il suo arredo liturgico fisso composto da un trono, due paliotti d'altare, due transenne, un pulpito e due frammenti murati vicino l'ingresso della sacrestia, provenienti probabilmente dall'antica San Giovanni in Laterano, riadattati e rimontati in questa chiesa all'inizio del Seicento [fig. 3.75]¹²⁷. Da un punto di vista iconografico questo confronto sembra calzante sebbene gli animali della chiesa romana non si collochino in un contesto narrativo paragonabile al caso di Terracina. Anche a San Cesareo *de Appia* troviamo animali affrontati ad un elemento vegetale, uccelli, un leone, un gallo e due draghi, ma il risultato si discosta fortemente dal fregio in esame. Si notino, ad esempio, gli uccelli presenti sui pennacchi angolari del pannello centrale impiegato nel paliotto dell'altare principale [fig. 3.76]: le loro forme sono delimitate da tessere sottili e allungate e le campiture così definite e isolate dallo sfondo, in modo netto e duro, sono riempite con il turchese, il blu scuro, il nero, il giallo e il verde. Il risultato è un esuberante cangiantismo totalmente contrario alla logica che guida il lavoro del mosaicista del portico a Terracina, il quale nonostante abbia a disposizione una tavolozza altrettanto ricca e variegata, sfrutta le differenze cromatiche e accosta i colori diversi con l'intento di una maggiore tendenza al naturalismo. Sul medesimo paliotto della chiesa romana un filare di tessere bianche separa nettamente il fondo rosso dal corpo spiraliforme blu delle code di drago [fig. 3.77], vivacizzato da tessere dorate, con effetti plastici quasi assenti; al contrario nel drago del fregio di Terracina l'artista sfrutta contrasti cromatici più accorti e differenti allineamenti di tessere per conferire volumetria e plasticità, esaltate dalla serrata alternanza di tessere bianche e nere nella sezione inferiore della coda.

Nella decorazione a mosaico dei pezzi di San Cesareo *de Appia* dominano la staticità, la bidimensionalità e i forti contrasti tonali, mentre a Terracina gli eccessi cromatici sono contenuti e controllati in una composizione più incline alla narrazione, alla dinamicità, al risalto delle forme. Le due opere, pertanto, si assomigliano solo apparentemente. Allo stato attuale delle nostre conoscenze le uniche opere che possono sostenere un confronto con il fregio in esame sono i mosaici campani degli arredi liturgici delle cattedrali di Salerno e di Amalfi¹²⁸. L'uso delle tessere policrome e la

¹²⁷ Sulla chiesa e l'arredo liturgico cosmatesco si veda: MATTHIAE 1952, pp. 277-278; G. Matthiae, *S. Cesareo "de Appia"*, Roma 1955; D'ACHILLE 1991, pp. 164-165; P. C. Claussen, *Die Kirchen der Stadt Rom im Mittelalter 1050-1300. Corpus Cosmatorum v. 2.1: A-F*, Stuttgart 2002, pp. 269-298. Per il confronto con Terracina si veda DI GIOIA 1982, p. 124.

¹²⁸ A tal proposito si rimanda all'analisi di Elena Di Gioia e alla ricca bibliografia proposta dalla studiosa circa l'arte ad intarsio in Campania (DI GIOIA 1982, pp. 120-126). Per i pulpiti di Salerno si veda anche D. F. Glass, *The pulpits in the Cathedral at Salerno*, in *Salerno nel XII secolo. Istituzioni, società, cultura*, Atti del convegno internazionale

raffinata costruzione delle forme, ad esempio, degli uccelli dell'arredo liturgico del duomo di Salerno [fig. 3.78] e dei volatili delle lastre del duomo di Amalfi, staccate e collocate nel vicino chiostro [fig. 3.79], appaiono simili al mosaico del portico, sebbene anche in questi esempi campani è la linea di contorno che domina la composizione e delinea le figure quasi come per isolarle dal fondo.

Un puntuale confronto con il mosaico terracinese mi sembra si possa avanzare con il suddetto mosaico pavimentale di San Lorenzo fuori le Mura, dove animali affrontati animano spazi triangolari con fondo di tessere bianche [fig. 3.80].

Il mosaicista del fregio di Terracina sembra prendere spunto dalla lunga tradizione di tappeti musivi figurati delle grandi chiese romaniche pugliesi, come ad esempio gli esempi conservati nelle cattedrali di Trani, di Otranto o di Termoli, in cui le figure e le scene, più libere e articolate in registri o racchiuse in rote intrecciate, emergono da un fondo bianco compatto. Egli dunque procede secondo diverse linee guida, compiendo una singolare mediazione tra la matrice culturale meridionale campana dei mosaici policromi degli arredi liturgici e l'articolazione di figure e sfondo modulata dagli esempi pavimentali, di antichissima tradizione nell'area adriatica e di grande successo tra XI e XII secolo lungo tutto il versante orientale della penisola, fino all'area padana, come testimoniato dalle imponenti opere musive pavimentali della laguna veneta – si pensi ad esempio al duomo dei Santi Maria e Donato a Murano – e della area padana, come nei casi di Cremona, Pavia e Reggio¹²⁹; ciò non comporta, ovviamente, una palmare somiglianza stilistica tra l'opera terracinese e i mosaici pavimentali romanici succitati né tanto meno un'identità di maestranze, quanto piuttosto un rapporto di suggestioni: da un punto di vista compositivo il mosaico del nostro portico trova lì i suoi referenti più intriganti, lasciando trasparire lontani echi di quella matrice formale. Non a caso la scelta della cornice a motivi geometrici che conchiude il campo decorativo, il rapporto tra le figure e lo sfondo bianco compatto e, infine, la presenza di animali affrontati, mitologici o reali, sono elementi formali che richiamano proprio le opere pavimentali¹³⁰.

(Raito di Vietri sul Mare, 16-20 giugno 1999), a cura di P. Delogu e P. Peduto, Salerno 2004, pp. 213-237.

¹²⁹ Sulle opere pavimentali citate si vedano: M. S. Rinaldi, *Il pavimentum sectile e tessellatum della basilica dei Santi Maria e Donato di Murano*, «Venezia Arti», Bollettino del Dipartimento di storia e critica delle arti «Giuseppe Mazzariol» dell'Università di Venezia, 8 (1994), pp. 13-20; BELLI D'ELIA 1997, pp. 30-45; A. Calzona, «*Pavimentum curiosum, quod est in ecclesia [...] penitus evertatur*» *Cattedrali e mosaici pavimentali a Reggio Emilia, Cremona, Pavia*, in *Il Medioevo delle Cattedrali. Chiesa e Impero: la lotta delle immagini (secoli XI e XII)*, Milano 2006, pp. 291-334; A. C. Quintavalle, *Mosaici pavimentali come immagine del mondo. L'ideologia della Riforma a Cremona, Pavia e Reggio Emilia*, in *Storie di artisti. Storie di libri. L'Editore che inseguiva la Bellezza. Scritti in onore di Franco Cosimo Panini*, Roma 2008, in part. pp. 23-32.

¹³⁰ Non si può escludere che questo genere di suggestioni possano derivare persino da esempi più antichi, come i pavimenti a tessere bianche e nere così comuni in epoca antica; ciò spingerebbe a riconsiderare l'influenza che le opere romane potevano esercitare sui mosaicisti medievali in una città come Terracina il cui passato romano era ancora vivo nelle vestigia visibili presso il Foro.

Il risultato così ottenuto, un particolarissimo tappeto verticale in *opus tessellatum* con spiccati effetti pittorici ad oggi reputato un *unicum* nel suo genere, viene adattato ad un supporto del tutto nuovo: l'architrave di un portico il cui linguaggio architettonico è di chiara ascendenza romana ed è databile tra la fine del XII e i primi decenni del XIII secolo.

3.2.3. La storia critica del mosaico

Il primo esplicito riferimento al mosaico del portico di San Cesareo si legge nella visita apostolica che nel 1581 il vescovo di Faenza Annibale de Grassis effettuò nella diocesi di Terracina-Sezze-Priverno. Il resoconto sullo stato di conservazione dell'edificio comincia dall'esterno, ma dedica solo un accenno alla trabeazione, descritta come “ornata di storie e figure, belle e a regola d'arte”¹³¹. Le visite apostoliche avevano lo scopo di segnalare problemi e criticità nella diocesi sottoposta a visita da un vescovo esterno; in queste occasioni era comune venissero indicati anche danni alle strutture o gli interventi di restauro necessari agli edifici di culto. Non avendo attirato l'attenzione del vescovo, è da supporre che il mosaico della trabeazione, e in generale il portico nella sua completezza, fossero in un buono stato di conservazione e non necessitassero di alcun lavoro.

Quando nel 1706 Domenico Antonio Contatore diede alle stampe il suo volume sulla storia di Terracina, probabilmente il fregio musivo della cattedrale doveva essere ancora completo, o presentava lacune minime tali da non destare preoccupazione e, di conseguenza, di non rendere necessaria una menzione¹³²; infatti il celebre erudito pontino descrisse il portico e riportò in breve l'iconografia di alcune scene rappresentate, ma non denunciò la perdita di una intera metà di mosaico né problemi di conservazione relativi al portico. La mancanza di una notizia in tal senso va interpretata, a rigor di logica, come una dimostrazione indiretta che ancora nel primo decennio del XVIII secolo il mosaico era visibile sia sul lato destro sia su quello sinistro.

Il testo del Contatore: «*Supereminet columnis Atrii marmoreae trabes transversim positae, quae admodum egregiae elaborate (vulgo alla Mosaica) Martyrium S. Laevitae Caesarii & naviculum S. Petri fluctuantem haud invenuste repraesentant*»¹³³. Dunque sulla trabeazione egli riconosceva le scene del martirio di san Cesareo e della Navicella di san Pietro, senza specificare su quale lato del

¹³¹ Il resoconto è conservato in ASV, *Congr. Vescovi e Regolari, Visita Ap.*, 94. Il passo relativo alla Cattedrale di San Cesareo di Terracina si trova nei ff. 140r-142r ed è stato reso noto per la prima volta in un'appendice del volume della Di Gioia (DI GIOIA 1982, pp. 189-190). Il passo relativo al mosaico è sul foglio 140r: «*a parte exteriori super sex columnis marmoreis satis decentibus super quibus transversaliter extat trabs marmoreus, pluribus et diversis picturis historiis et figuris pulchre et artificiose decoratus*». Inoltre il testo fornisce altre informazioni sulla copertura del portico e sulla decorazione del pavimento che doveva accogliere l'immagine di san Cristoforo, in un punto non precisato tra la fila delle colonne esterne e le scale che conducono al portale: «*et a parte interiori, super muro ecclesiae et super aliis columnis marmoreis parvis, est solus dealbatus et habet pavimentum lastrecatum in quo adest imago S. Christofori*».

¹³² Al contrario di quanto sostenuto dalla Di Gioia che ipotizzava la presenza delle sole iscrizioni già all'epoca del Contatore, all'inizio del XVIII secolo (DI GIOIA 1982, p. 111).

¹³³ CONTATORE 1706, p. 364.

fregio fossero, ma aggiungendo che si trattava di un'opera «*admodum egregiae elaborate*» e più avanti «*haud invenuste*», quindi un mosaico pregevole e in buone condizioni¹³⁴. È molto probabile che il Contatore avesse voluto compendiare il tema dei due mosaici, rispettivamente del fregio a sinistra con le scene di san Cesareo e del fregio di destra con la Navicella.

In quegli anni la Sacra Congregazione del Concilio era interessata a fare luce sullo stato di conservazione degli edifici nella diocesi terracinese e incaricò il vescovo di Fondi mons. Vittorio Felice Coucci di redigere un resoconto della sua visita: per quanto concerne il portico in facciata, il vescovo non si attardò a descriverne l'aspetto e le decorazioni musive, ma annotò seri problemi di umidità e di infiltrazioni d'acqua dal tetto, che necessitava di urgenti riparazioni. Sebbene il vescovo Ercole Monanni tentasse invano di dimostrare il contrario¹³⁵, il ristagno d'acqua e le pessime condizioni della struttura avevano creato l'habitat ideale per la crescita di vegetazione e persino arbusti¹³⁶.

L'intervento di restauro del duomo terracinese, iniziato al tempo del vescovato di Monanni nel 1707 a seguito delle pressioni fatte dalla Sacra Congregazione del Concilio alla luce del resoconto della visita apostolica del vescovo Coucci, si era concluso nel 1729 con il vescovo Oldi (1726-1749) in parte alterando l'aspetto medievale dell'edificio: una lapide marmorea in ricordo della conclusione dei lavori è murata al di sopra dell'architrave del portale centrale di accesso all'edificio. La cattedrale di San Cesareo non fu oggetto di ulteriori interventi significativi fino alla fine dell'Ottocento, quando fu la municipalità ad accorgersi di un urgente bisogno di effettuare lavori che andassero ben oltre l'ordinaria manutenzione di un edificio di ingenti dimensioni e di elevata importanza, per la storia, le opere d'arte e il culto ad esso connessi¹³⁷.

Il Consiglio Comunale, riunitosi il 25 aprile 1884, aveva l'obiettivo di convincere il Ministro della Pubblica Istruzione a dichiarare la cattedrale di San Cesareo monumento di interesse nazionale e, conseguentemente, a chiedere che fosse il neonato Regno Italiano a sovvenzionarne il restauro.

A tale scopo l'assessore Salvatore Vinditti fu incaricato di redigere un testo da allegare alla formale richiesta al Ministro, per sottolineare l'importanza artistica e storica dell'edificio. In questo

¹³⁴ La questione relativa a ciò che era visibile al tempo del Contatore e alla perdita del mosaico verrà ampiamente analizzata nel paragrafo seguente, alla luce della scoperta e dello studio di un inedito documento conservato all'Archivio Capitolare della Cattedrale di Sezze.

¹³⁵ PLOYER 2001, pp. 13-15.

¹³⁶ ASDT, Archivio storico della diocesi di Sezze, Fondo *Visite Pastorali, Visitatio Apostolica 1705 localis*, f. 5v.

¹³⁷ V. Grossi, *La dichiarazione di Monumento Nazionale della Cattedrale di Terracina*, in V. Grossi, R. Malizia, M. I. Pasquali, P. C. Innico, *Antichità e Belle Arti a Terracina. La gestione dei beni culturali fra il 1870 e il 1915*, Formia 1994, p. 161.

documento, successivamente pubblicato¹³⁸, il Vinditti presentò Terracina e la sua antica storia di città volsca, prima di descrivere le vicende e i monumenti connessi al dominio romano. Quindi dedicò gran parte della sua attenzione a esporre la storia della cattedrale e ad analizzare il monumento. Riguardo il fregio del portico, l'assessore scrisse: «Sono anche pregevoli i due mosaici de' quali uno rappresenta la nave di S. Pietro in un mare in tempesta, l'altro il martirio di S. Cesario, ma ora uno dei medesimi è quasi totalmente irriconoscibile»¹³⁹. Si tratta della prima attestazione che documenti il pessimo stato di conservazione di uno dei due mosaici, certamente il sinistro. La successiva ipotesi dell'autore che propone di datare l'opera a un imprecisato periodo antecedente i mosaici della tribuna della basilica di Santa Maria in Trastevere e della basilica dei Santi Cosma e Damiano a Roma induce a ritenere il Vinditti non esperto di arte; inoltre è da notare che l'autore riconosce solo le scene della Navicella e di martirio del santo titolare della cattedrale, probabilmente più per allinearsi al testo del Contatore che non per una accurata analisi iconografica delle scene visibili.

La parte più interessante e bella del portico della cattedrale è certamente la trabeazione, secondo quanto sostenne il de la Blanchère nel suo volume sulla storia di Terracina, pubblicato nello stesso anno del resoconto effettuato dall'assessore Vinditti; egli dedicò ampio spazio alla descrizione dell'edificio di culto principale nella cittadina laziale¹⁴⁰ e la sua attenzione si focalizzò sul mosaico, giudicato come «*une des plus belles et des plus curieuses mosaïques que l'on puisse reconstruire*»¹⁴¹, proponendo una datazione al XII secolo, per l'abbigliamento dei personaggi e per i caratteri dell'iscrizione. Mentre la parte destra risultava essere pressoché intatta, il fregio di sinistra non poté essere analizzato a causa della caduta di gran parte della decorazione musiva. Stando alla sua testimonianza, ne sopravvivevano poche vestigia e la caduta delle tessere era stata provocata dai problemi di umidità e di infiltrazione causati dalla presenza del campanile. L'erudito francese si limitò a ipotizzare che il mosaico si riferisse alla storia delle crociate.

¹³⁸ S. Vinditti, *Monografia della Basilica Cattedrale già antichissimo tempio di Apollo in Terracina*, Foligno 1885; il testo integrale è riportato anche in V. Grossi, *Appendice III. Monografia della Basilica Cattedrale già antichissimo tempio di Apollo in Terracina scritta dall'Assessore Salvatore Vinditti per incarico dell'Eccmo Municipio di detta città*, in V. Grossi, R. Malizia, M. I. Pasquali, P. C. Innico, *Antichità e Belle Arti a Terracina: La gestione dei beni culturali fra il 1870 e il 1915 nei documenti dell'Archivio Centrale dello Stato*, Formia 1994, pp. 341-350.

¹³⁹ GROSSI 1994 B, p. 344.

¹⁴⁰ M. R. de la Blanchère, *Essai d'histoire locale*, Paris 1884, pp. 173-179. Il testo fu pubblicato anche in italiano DE LA BLANCHÈRE 1983, pp. 174-177.

¹⁴¹ DE LA BLANCHÈRE 1884, p. 175.

Il fregio musivo terracinese fu citato nell'enciclopedica edizione sull'arte italiana scritta da Adolfo Venturi, ma gli unici elementi ad attirare il suo interesse furono gli ornamenti all'antica e la committenza del mosaico, ipoteticamente ascrivibile a un *ex voto* di un anonimo crociato¹⁴².

Sul solco tracciato dal de la Blanchère tre decenni prima, anche Attilio Rossi¹⁴³ attribuì l'opera a un anonimo mosaicista di cultura normanna del XII secolo e propose di riconoscere nei due personaggi citati nell'iscrizione sulla metà destra della trabeazione, Pietro e Gotifredo, i due committenti dell'opera o, in alternativa, i due cavalieri le cui gesta si riconoscevano nella narrazione del mosaico, forse connesse alle crociate, rievocate dalla Croce che campeggia al centro del mosaico.

Nella poderosa pubblicazione sulle torri campanarie medievali di Roma e del Lazio, dato alle stampe nel 1927, Serafini inserì anche il pregevole campanile del duomo terracinese ritenendolo opera di Nicola d'Angelo che lo avrebbe realizzato nella seconda metà del XII secolo, certamente prima del portico le cui strutture si addossano alla torre¹⁴⁴. Secondo la sua ipotesi, infatti, il duomo possedeva un portico con tetto a spiovente precedente all'attuale; successivamente si procedette alla realizzazione della torre campanaria addossata al lato sinistro della facciata ma non in asse con la navata laterale e, in una terza fase edilizia databile non oltre la fine del XII secolo, l'antico portico fu sostituito dall'attuale, con la trabeazione a mosaico, narrante le storie di crociati locali, e i capitelli ionici «secondo l'uso cosmatesco»¹⁴⁵.

Pietro Toesca ne fece un breve cenno nel passo del suo volume sul Medioevo in cui analizzò lo sviluppo dell'architettura romanica nell'Italia centrale; egli sostenne che il portico della cattedrale di Terracina presentava un «fregio istoriato a mosaico» con storie forse desunte dalle crociate e realizzato da un marmoraro affine ai Vassalietto¹⁴⁶, avanzando dunque per primo l'ipotesi che il portico fosse più tardo rispetto alla datazione proposta negli studi precedenti.

Tra il 1927 e il 1933 Angelo Lipinsky dedicò tre saggi¹⁴⁷ alla cattedrale terracinese, nei quali ebbe l'occasione per primo di pubblicare le interessanti novità emerse durante i lavori di restauro e la

¹⁴² A. Venturi, *Storia dell'arte italiana, v. III: L'arte romanica*, Milano 1904, p. 872.

¹⁴³ Rossi A 1912, pp. 86-88.

¹⁴⁴ SERAFINI 1927, p. 136.

¹⁴⁵ SERAFINI 1927, p. 138.

¹⁴⁶ P. Toesca, *Storia dell'arte italiana: il Medioevo*, Torino 1927, pp. 592, 1138 nota 25.

¹⁴⁷ LIPINSKY 1929, pp. 137-150; A. Lipinsky, *L'antica Cattedrale di Terracina*, in «L'Illustrazione Vaticana», 20 (1933), p. 803. Già in precedenza si era occupato della cattedrale di Terracina, all'interno del suo studio sulla migrazione artistica arabo-normanna dall'Italia meridionale verso il centro della penisola tra XI e XIII secolo (A. Lipinsky, *Migrazioni d'arte*, in «Per l'arte sacra», 4 (1927), pp. 12-27, in part. pp. 20-22). In quell'occasione aveva accennato brevemente al pulpito, al candelabro, agli altri frammenti musivi riusati nell'edificio, con figurazioni di uccelli simili al paliotto d'altare di San Cesareo *de Appia* a Roma, e al mosaico del portico, sottolineando la difficoltà di interpretazione delle raffigurazioni simboliche.

conseguente scelta di ripristinare l'arco centrale a tutto sesto¹⁴⁸. Lipinsky evidenziò come il mosaico sinistro, che al momento delle pubblicazioni era ormai perduto, forse non dovette resistere molto tempo dopo la realizzazione poiché «i cronisti locali non ne parlano che vagamente»¹⁴⁹; al tempo delle sue pubblicazioni, ormai, restava solo l'iscrizione incisa sul listello marmoreo superiore¹⁵⁰. Per quanto concerne la datazione l'autore segnalò brevemente che la cattedrale e il suo portico erano stati rifatti nel 1150¹⁵¹.

Come Toesca, anche Gheroni propose di inserire il portico della cattedrale di San Cesareo nel novero delle opere realizzate dalla famiglia dei Vassalletto o da un anonimo artista ad essa legato. In quegli anni emersero i primi tentativi di ricerca di modelli, romani o laziali, che condividessero il medesimo vocabolario architettonico e decorativo del portico terracinese: il Gheroni propose di confrontare il portico di San Cesareo con il portico del duomo di Civita Castellana nella Tuscia e con quello della basilica romana di San Lorenzo fuori le Mura entrambi databili con certezza ai primi decenni del XIII secolo, ma allo stesso tempo credette di poter datare il mosaico sulla trabeazione terracinese al XII¹⁵². L'anonimo mosaicista si sarebbe ispirato a fonti iconografiche romane¹⁵³ per narrare il viaggio dei crociati verso la Terra Santa: secondo l'ipotesi dell'autore il fregio racconterebbe le gesta di due condottieri cristiani che si distinsero particolarmente durante una battaglia e, pertanto, si decise di riportare i loro nomi nell'iscrizione sull'architrave¹⁵⁴; in qualità di *ex voto* essi decisero di commissionare il mosaico sulla facciata del duomo o, in alternativa, altri fecero realizzare il ciclo musivo in ricordo delle loro imprese eroiche¹⁵⁵. Nel suo saggio è assente, invece, qualunque cenno al mosaico perduto o all'iscrizione che ancora si legge incisa a sinistra.

A metà del secolo scorso Federico Hermanin interpretò la novità dell'arco centrale della trabeazione terracinese, simile a quella civitonica, come «la prima grande affermazione del rinascimento dell'architettura italiana», in quanto veniva ad innestarsi un elemento di chiara ispirazione classica (l'arco centrale a tutto sesto) nel carattere più schiettamente romano e medievale

¹⁴⁸ A tal proposito si veda il paragrafo 3.2.4 dedicato ai lavori di restauro della Cattedrale di Terracina tra la fine dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento.

¹⁴⁹ LIPINSKY 1933, p. 804.

¹⁵⁰ LIPINSKY 1929, p. 142.

¹⁵¹ LIPINSKY 1927, p. 20.

¹⁵² GHERONI 1931, p. 829.

¹⁵³ GHERONI 1931, p. 830.

¹⁵⁴ Si tratta di quei *Petrus* e *Gutifredus* di cui già si è detto.

¹⁵⁵ GHERONI 1931, p. 832. Per corroborare questa ipotesi, l'autore ricordò come anche a Ravenna, nel 1213, l'abate Guglielmo commissionò il mosaico della chiesa di San Giovanni Battista in memoria della terza crociata.

delle forme cosmatesche¹⁵⁶. Per quanto concerne il mosaico egli attribuì l'opera al gruppo dei "marmorari romani" proponendo una datazione altrettanto generica, il XII secolo¹⁵⁷.

Nel 1952 fu pubblicato uno studio sulla produzione artistica cosmatesca a firma di Guglielmo Matthiae, nel quale furono analizzati i litostrati terracinesi in cui compaiono motivi decorativi faunistici, reali o immaginari, per i quali egli propose una possibile influenza della cultura figurativa egiziana, approdata sui lidi laziali attraverso gli scambi con il mondo bizantino. Era sua opinione che il variegato bestiario dei mosaici terracinesi, oggi murati nell'area del presbiterio o reimpiegati nel pavimento dietro l'altare, trovasse i confronti stilistici più puntuali solo nella produzione musiva e tessile musulmana o nei mosaici del portico della stessa cattedrale, fino a quel momento non ancora oggetto di uno studio approfondito e sistematico. Egli sostenne, in accordo con il Gheroni, che il fregio del portico fosse un *ex voto* di Pietro e Gutifredo, due soldati crociati i cui nomi campeggiano nell'iscrizione in parte marmorea e in parte musiva della metà destra della trabeazione. Secondo la sua ipotesi il linguaggio dei mosaici terracinesi era il frutto dell'incontro, avvenuto verso la fine del XII, di correnti culturali orientali e islamiche, mediate dalla tradizione siciliana e permeate nelle botteghe dei marmorari campani, che raggiunsero anche Roma intorno ai primi decenni del secolo successivo¹⁵⁸.

Dello stesso anno è lo studio storico di Arturo Bianchini, nel quale è pubblicata una descrizione dell'intero monumento, con particolare rilievo dato al portico e al suo mosaico, ritenute opere di particolare bellezza realizzate da artisti arabo-siculi nel XII secolo, in un'epoca anteriore alla decorazione del pavimento interno. Il Bianchini riteneva che il mosaico della sezione sinistra della trabeazione andasse perduto in occasione dell'inserimento del campanile, che comportò la scomposizione dei marmi della trabeazione e una successiva scriteriata ricollocazione. In

¹⁵⁶ F. Hermanin, *L'arte in Roma dal sec. VIII al XIV*, v. XXVII, Bologna 1945, p. 48. Va aggiunto che in quella stessa occasione, Hermanin ritenne che il duomo fosse stato prima consacrato nell'XI secolo – proponendo la data del 1034 invece del 1074, con evidente errore dovuto probabilmente a un refuso – e poi riedificato all'inizio del XIII.

¹⁵⁷ È importante sottolineare che, nonostante esistessero precedenti pubblicazioni in cui era già stata riconosciuta l'iconografia delle varie scene del mosaico destro, sebbene non esistesse ancora una puntuale lettura complessiva del fregio, l'autore cadde in più di un errore nell'elencare le immagini e le iscrizioni. Ad esempio la coppia di cavalieri citati correttamente in HERMANIN 1945, p. 377, sono riconosciuti come candelieri a p. 80. Vale la pena ricordare, inoltre, che la figura a destra della coppia di volatili affrontati alla gabbia venne descritta come «un mostro semidistrutto», dando a intendere che probabilmente in quegli anni parte del mosaico non era in buono stato di conservazione. Più avanti, nell'analizzare il pavimento della cattedrale terracinese, ne riconobbe l'alta qualità formale e i riferimenti culturali al mondo orientale (HERMANIN 1945, pp. 80-81, 377).

¹⁵⁸ MATTHIAE 1952, pp. 270-273. A testimonianza di questa labile componente meridionale sono le decorazioni musive con animali affrontati a palmette o a piccoli edifici si riscontrano nei pannelli dell'arredo liturgico di San Cesareo *de Appia* a Roma, provenienti da un altro edificio e variamente ricomposti all'inizio del Seicento (MATTHIAE 1952, pp. 276-277; MATTHIAE 1955, pp. 43-46; CLAUSSEN 2002 A, pp. 269-298, in part. pp. 271-280). Circa i confronti stilistici e tipologici tra i mosaici di San Cesareo *de Appia* e il fregio terracinese si dirà più avanti, nell'ultimo paragrafo.

quell'occasione, stando alla sua ipotesi, i mosaici andarono perduti e i pezzi dell'architrave furono risistemati secondo un ordine scorretto, comportando la difficoltà di comprendere appieno il testo dell'iscrizione che allude alla storia dei santi martiri locali. Il mosaico superstite, invece, ricordava le vicende delle crociate o alludeva alle conoscenze del mondo faunistico contenute nei volumi dei *bestiaria* medievali oppure segnalava episodi della storia locale, ma il Bianchini ammise che era «molto difficile dare una spiegazione del significato del fregio»¹⁵⁹.

La più importante pubblicazione relativa all'intero complesso monumentale della cattedrale di Terracina è l'esautiva monografia di Elena Di Gioia, più volte citata nei precedenti paragrafi e ancora oggi indispensabile punto di riferimento per qualunque studio sulla principale chiesa della città. La sua tesi di specializzazione, edita nel 1982, ha avuto il fondamentale pregio di aver analizzato a tutto tondo il monumento, per la prima volta tenendo conto delle fonti archivistiche e proponendo una ricostruzione dell'edificio medievale, mettendo ordine nella confusa e poco approfondita bibliografia precedente. La studiosa ha il merito di avere studiato il portico nella sua interezza, sotto l'aspetto architettonico, scultoreo e decorativo, delineando in modo chiaro le diverse componenti, romana e meridionale, che convivono in modo originalissimo. Inoltre ha ritenuto possibile fissare la realizzazione del portico agli anni tra il terzo e il quarto decennio del XIII secolo, nell'ambito dei grandi lavori di rimaneggiamento operati sul monumento e conclusi con la realizzazione dell'arredo liturgico fisso (entro il 1245), ma sicuramente in un momento successivo alla costruzione della base del campanile. Il suo contributo è stato basilare perché fornisce una chiara interpretazione del mosaico conservato che tenga conto dell'intero portico: il mosaico perduto doveva richiamare alla memoria le storie dei santi venerati a Terracina a testimonianza della loro fede, mentre il mosaico sulla metà destra rievoca il giudizio finale e il combattimento per la liberazione della Terra Santa, ed entrambe sono il preludio di un mondo in cui Cristo porterà la pace come testimoniato dalle belve alle basi delle colonne¹⁶⁰.

Nel volume sulla storia di Terracina tra l'XI e il XIV secolo, Maria Teresa Caciorgna ha segnalato interessanti elementi storici che confermerebbero la datazione del portico al XIII secolo avanzata dalla Di Gioia: la studiosa, infatti, ha ritenuto possibile riconoscere nel Gotifredo di

¹⁵⁹ Il volume del 1952 fu ristampato in terza edizione negli anni '90 del secolo scorso; sebbene negli anni '50 il mosaico sinistro era sicuramente perduto, l'autore ancora sosteneva di poterne vedere «qualche vestigia» (BIANCHINI 1994, pp. 281-284, 518). La cattedrale di San Cesareo è analizzata anche in BIANCHINI 1972, pp. 23-28, spesso riportando le medesime considerazioni, ma nel caso dei mosaici del portico la datazione fu spostata al XIII secolo (BIANCHINI 1972, p. 25).

¹⁶⁰ DI GIOIA 1982, *passim*, in part. pp. 113, 124, 129-134.

Egidio, citato nell'iscrizione della metà destra della trabeazione, uno dei componenti della potente famiglia Cane¹⁶¹.

Infine, allo studio della Di Gioia si devono affiancare due pubblicazioni recenti che vanno a chiarire alcuni aspetti storici e iconografici relativi al mosaico del portico. Da un lato Orietta Sartori ha approfondito il tema dell'uccello in gabbia, ne ha delineato l'evoluzione iconografica a partire dal mondo tardo antico fino al Trecento e ha chiarito il significato simbolico della specifica scena del mosaico terracinese accogliendo la datazione proposta dalla Di Gioia; dall'altro Claudia Cenci si è soffermata sulle due iscrizioni della terza colonna da destra e ha affrontato un'inedita analisi iconografica della scena dei tori affrontati alla chiesa¹⁶².

Ad ultimo è la pubblicazione di Manuela Gianandrea sugli arredi liturgici medievali del basso Lazio. Nella scheda relativa alla cattedrale di Terracina la studiosa affronta anche una breve analisi del portico e della decorazione musiva, definendone influssi stilistici e possibili modelli. Da un punto di vista architettonico segnala correttamente la vicinanza del pronao terracinese con i coevi esempi del duomo di Civita Castellana, di San Lorenzo fuori le Mura e di San Giovanni in Laterano, inoltre ritiene che il fregio musivo – un *ex voto* di due soldati crociati – riveli caratteri stilistici diametralmente opposti, provenienti dal Meridione d'Italia e influenzati da motivi di derivazione orientale; inoltre accetta la datazione al terzo-quarto decennio del XIII secolo proposta dalla Di Gioia per la realizzazione dell'arredo liturgico della chiesa ed estende il medesimo arco cronologico al portico, riconoscendo la paternità del fregio agli stessi marmorari attivi per le lastre figurate all'interno della chiesa, come testimoniato dai forti accenti di linearismo e di espressività. Essi sarebbero degli artisti locali che furono in grado di rielaborare in modo autonomo e libero elementi provenienti da opere romane, campane e islamiche¹⁶³.

¹⁶¹ CACIORGNA 2008, pp. 256-258.

¹⁶² SARTORI 2008 e CENCI 2009; Entrambi gli studi presentano considerazioni che sono qui ritenute valide; esse saranno opportunamente analizzate e citate nel paragrafo 3.2.1.

¹⁶³ GIANANDREA 2006, pp. 153-154.

3.2.4. La documentazione sui restauri dell'Archivio Centrale dello Stato

Tutta la documentazione che riguarda lo stato di conservazione del duomo di Terracina e i lavori di restauro promossi e finanziati dagli enti pubblici tra la fine dell'Ottocento e la metà del secolo scorso sono conservati presso l'Archivio Centrale dello Stato di Roma. Dalla consultazione dei fascicoli dell'archivio si ricavano informazioni preziose che riguardano soprattutto i piani di intervento e i progetti di restauro realizzati o mai eseguiti, i tempi e i costi previsti, lo stato di conservazione delle opere e, più raramente, qualche notazione storico-artistica di particolare interesse.

Il 23 febbraio 1888, poco dopo la stesura del resoconto sul monumento di Salvatore Vinditti, l'ing. Paolo Moreschi scrisse alla Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti di Roma in merito ai numerosi interventi, anche strutturali, necessari alla maggior chiesa di Terracina, suggerendo di procedere in economia e per trattative private. In particolare, a proposito del prezioso fregio a mosaico, egli dichiarò che esso doveva essere «assicurato» alla struttura, dando ad intendere che c'era il rischio della perdita di altre tessere se non fossero state solidamente ancorate al marmo dell'architrave; inoltre aggiunse che il mosaico di sinistra era «quasi distrutto», quindi non si può affermare con certezza che l'intervento preventivato riguardasse solamente la parte destra della trabeazione¹⁶⁴. Quindi il Moreschi propose di affidare l'incarico ad un artista perito nell'arte del mosaico, e chiese di stanziare una somma comprensiva del viaggio e del materiale occorrente (tra cui i perni di metallo). In merito al preventivo dei lavori, il Ministero della Pubblica Istruzione sottolineò la necessità di suddividere il gravoso impegno economico in più tranche per carenze di fondi a disposizione e acconsentì a sostenere le spese per una prima fase di intervento in cui fossero inseriti solamente i lavori più urgenti, tra i quali il restauro al mosaico del portico, e richiedendo la collaborazione del Genio Civile e del Comune di Terracina per la ripartizione dei costi del resto degli interventi preventivati. Più tardi, il 18 giugno dello stesso anno, Luigi Bartolucci, incaricato di eseguire il restauro del mosaico, scrisse un breve resoconto al Ministero informandolo che «in una parte era eminente il distacco [del mosaico] e che al più piccolo urto poteva cadere, perciò credette necessario di applicarci un velo incollato con mastice onde salvare la caduta; in altri punti poi vi sono

¹⁶⁴ Il giudizio dato dal Moreschi sembra perfettamente in linea con quello esposto dal Vinditti, che riteneva il mosaico sinistro ancora presente *in situ* in lacerti ormai irrecognoscibili; si veda a tal proposito il paragrafo precedente. Il testo del resoconto redatto dal Moreschi è stato trascritto in GROSSI 1994 A, pp. 174-175.

anche dei distacchi ma che per ora non danno nulla temere. Le riparazioni che dovranno eseguirsi crede necessarie non sono nella parte più guasta ma anche in quelle altre distaccate, perché nell'andare del tempo potrebbero cadere. Il sottoscritto proporrebbe di fare le suddette riparazioni assicurando tutte quelle parti distaccate con mastice sicuro da resistere all'intemperie. Il lavoro si potrà fare nello spazio di giorni 15 circa». Il Bartolucci si riferiva in generale all'intera opera, perciò non possiamo essere certi che stesse illustrando lo stato di conservazione dell'uno o dell'altro mosaico. Egli utilizzò la parola «parte», probabilmente intendendo distinguere le due diverse ali del portico. Quindi si deve ritenere che le parole «distacco» e «guasta» si riferiscano alle condizioni del fregio sinistro, ormai in uno stato quasi larvale, per il quale il restauratore esprimeva le più serie preoccupazioni di un possibile e imminente definitivo crollo. Al contrario «in altri punti», forse intendendo il fregio a destra, lo stato di conservazione delle tessere era migliore e non destava preoccupazioni, sebbene fosse comunque necessario intervenire per evitare futuri crolli di tessuto musivo.

Alla fine dell'anno, il 29 dicembre, l'intervento di ancoraggio del mosaico fu concluso e il Bartolucci venne regolarmente pagato insieme ai due aiuti: nel resoconto vennero rendicontati i giorni di lavoro, dal 6 al 17 dicembre, il denaro speso e i materiali usati per l'intervento: «Pece greca, glicerina in liquido per comporre il mastice, filo d'ottone per le 24 grappette per fissare i mosaici, fatture del fabbro per le 24 grappette d'ottone, carbone per la mistura, imbuto di latta fatto fare da uno stagnaro per filtrare il mastice nei mosaici». Di particolare interesse è l'episodio del danneggiamento del mosaico avvenuto il giorno 9 dicembre, per una bravata di alcuni ragazzi. Sfruttando il ponteggio montato da pochi giorni per permettere ai manovali di lavorare a livello della trabeazione e le inferriate presenti tra le colonne del portico, alcuni giovani del posto salirono sulla pontata e «devastarono in vari punti il Mosaico facendone cadere molte tessere, e più un pezzo di misura 0,15 per 0,40 che già il sottoscritto [il Bartolucci] aveva assicurato con velo incollato perché minacciava di cadere»; dalla nota del restauratore sappiamo che i responsabili furono per la gran parte assicurati alla giustizia e il danno fu «riparato con massima diligenza a tutte le mancanze delle tessere con stucco colorato»¹⁶⁵. Non è dato sapere se il maggior danno avvenne ai pochi lacerti rimasti del mosaico sinistro o al tessuto musivo della metà destra.

Forse l'intervento del 1888 non fu provvido e risolutivo dato che undici anni più tardi, nel preventivo di spesa per il restauro del pavimento cosmatesco all'interno della chiesa si rese nota

¹⁶⁵ Tutto il carteggio relativo all'intervento di restauro sul mosaico della trabeazione datato 1888 è in ACS, MPI, *Direzione Generale Antichità e Belle Arti, Divisione Monumenti e Oggetti d'Arte*, 1891-1897, II v. II s., b. 458 f. 5019. Non è chiaro se i danni fossero stati causati al mosaico destro o a ciò che restava di quello sinistro.

al Ministero la necessità di intervenire nuovamente con urgenza per «riparare in parte e stuccare i mosaici deteriorati, del fregio della trabeazione del portico»¹⁶⁶.

La situazione non migliorò nei decenni successivi se ancora agli inizi degli anni '20 il portico risultava in un pessimo stato di conservazione ed era frequentemente utilizzato come luogo di incontro e di giochi dei ragazzi terracinesi, che sovente causavano danni al monumento, nonostante le cancellate protettive che impedivano il passaggio tra le colonne. L'11 novembre 1925 fu il Soprintendente ai Monumenti del Lazio, Antonio Muñoz, a scrivere alla Direzione Generale delle Belle Arti per sollecitare l'avvio dei lavori preventivati dal Genio Civile: era necessario smontare le vecchie cancellate e sostituirle con nuove sbarre di ferro munite di pungoli doppi rivoltati per impedire ai ragazzi di arrampicarsi, quasi come si volesse blindare l'intero portico¹⁶⁷.

Il 22 ottobre dell'anno seguente Muñoz scrisse una nota alla Direzione Generale circa lo stato di avanzamento dei lavori di restauro del duomo allo scopo di accelerare il processo di stanziamento dei fondi necessari a completare l'intero progetto. In particolare egli rese noto che durante i saggi eseguiti nel portico per verificare la stabilità delle volte e progettare un nuovo tetto fu «felicitemente confermata l'esistenza [...] dell'arco di trionfo [...] come a Civitacastellana, con la scoperta dei due inviti dell'arco, uno dei quali decorato con un grifo in mosaico, finora nascosto», per cui fu richiesto un finanziamento apposito per il consolidamento del campanile e per il ripristino del portico, con la ricostruzione dell'arco sulla base della distanza tra le due trabeazioni e in funzione della forma e della curvatura del pezzo ritrovato e reimpiegato nel nuovo arco¹⁶⁸.

L'arco centrale del portico, dunque, è un'opera di ripristino realizzata all'inizio del secondo quarto del secolo scorso e completata nel 1929 come recita l'iscrizione commemorativa apposta sul retro [fig. 3.81]:

¹⁶⁶ ACS, MPI, *Direzione Generale Antichità e Belle Arti, Monumenti, Divisione I*, 1908-1924, b. 131 f. 3038.

¹⁶⁷ Muñoz descrisse lo stato del portico con i termini «continuo sconcio» e «lordura», sottolineando più volte la necessità di procedere con urgenza. Le vecchie inferriate, contese tra l'amministrazione comunale e il capitolo della Cattedrale di Terracina, furono infine donate al Comune che ne fece richiesta alla Direzione Generale come contropartita alla somma di denaro stanziata in compartecipazione ai lavori di restauro (ACS, MPI, *Direzione Generale Antichità e Belle Arti, Monumenti, Divisione II*, 1925-1928, b. 195 f. "Terracina – Duomo di S. Cesario – Restauri 1920-1928").

¹⁶⁸ La nota di Muñoz è in ACS, MPI, *Direzione Generale Antichità e Belle Arti, Monumenti, Divisione II*, 1925-1928, b. 195 f. "Terracina – Duomo di S. Cesario – Restauri 1920-1928"; la pianta, le sezioni e i prospetti del portico, con il dettaglio del nuovo arco e delle piattabande in laterizio, datati gennaio 1928 e firmati dal prof. Carlo Pieri, sono conservati in un apposito fascicolo in ACS, MPI, *Direzione Generale Antichità e Belle Arti, Monumenti, Divisione II*, 1934-1940, b. 241 f. "Terracina – Duomo – Lavori", insieme ad alcune fotografie scattate durante i lavori e sulle quali è stato realizzato un veloce schizzo con il profilo del nuovo arco trionfale. Su questo argomento si veda anche DI GIOIA 1982, pp. 57-58.

NELL'ANNO DELLA RICONCILIAZIONE
FRA LA CHIESA E LO STATO
FU RIPRISTINATO IL PRONAO DI QUESTA CATTEDRALE

IL PROF. CARLO PIERI

DOMENIC'ANTONIO CICCORELLI

DESIGNÒ

COSTRUÌ

A 1929 D

Il lacerto marmoreo ritrovato da Muñoz accoglie ancora l'immagine musiva di un canide, probabilmente un veltro, confusa inizialmente con un grifone [fig. 3.82]. Anche gli altri conci perduti dovevano essere decorati con mosaici di animali o personaggi e ipoteticamente sulla chiave di volta campeggiava la figura dell'*Agnus Dei*, a coronamento di una decorazione che, come si vedrà, tra cicli agiografici sulla metà sinistra della trabeazione e figure allegoriche su quella destra, non presenta la figura dell'agnello, ma che è molto diffuso sui portici già analizzati, per esempio nel mosaico a San Lorenzo fuori le Mura e sull'arco centrale del duomo di Civita Castellana. Il risultato originale, forse, doveva avvicinarsi molto alla decorazione scultorea che si vede sull'archivolto del protiro del portale settentrionale del duomo di Fidenza, animato da leoni, grifi e altri animali entro riquadri romboidali.

Se nel 1929 la sostituzione della vecchia copertura a volta con l'attuale capriata lignea, la realizzazione dell'arco centrale e delle piattabande in laterizio in sostituzione delle vecchie arcate a sesto acuto era già avvenuta¹⁶⁹, altrettanto non si può dire dei restanti lavori di restauro del duomo e del portico stesso, che ancora necessitava di interventi risolutivi degli endemici problemi di infiltrazione d'acqua e di un nuovo sistema di cancellate a protezione di tutto l'edificio. Nel novembre di quell'anno il Ministero dell'Educazione Nazionale approvò il progetto firmato dall'architetto Carlo Pieri e dall'appaltatore Pio Ciccorelli che prevedeva una lunga, e costosa, lista di lavori di restauro. Per quanto concerne l'esterno della cattedrale si prevedeva la demolizione della piccola terrazza di mt 5,50 x 2 che si estendeva sopra il portico e della finestra rettangolare in facciata per sostituirla con un più piccolo oculo; la stabilizzazione dell'intera cornice della trabeazione con grappe di bronzo e cemento; la costruzione del nuovo attico sopra l'arco centrale con mattoni, mensole di marmo e dentelli; il rafforzamento delle basi delle colonne e la risistemazione dell'intero

¹⁶⁹ Come testimoniato da una fotografia conservata in ACS, MPI, *Direzione Generale Antichità e Belle Arti, Monumenti, Divisione II*, 1934-1940, b. 241 f. "Terracina – Duomo – Lavori"; PARLATO – ROMANO 2001, p. 259.

crepidoma, con la realizzazione di un marciapiede in fondo alla gradinata per accogliere una nuova cancellata a protezione del portico fissata nel lastricato della piazza, aperta tramite un cancello centrale di mt 2,80 e due più piccoli laterali¹⁷⁰; la pulizia di tutte le superfici del portico, comprese le colonne e la trabeazione, con una soluzione di acido solforico e infine la tinteggiatura della facciata. Per quanto riguarda il mosaico si segnalò la necessità di picconare via l'intonaco presente nello spazio di incasso delle tessere della parte sinistra della trabeazione (mt 10 x 3); probabilmente si trattava del residuo della malta di allettamento o di una decorazione realizzata in sostituzione del mosaico perduto ormai deteriorata oppure di ciò che rimaneva dei tentativi di restauri e di risarcimento delle lacune operati pochi decenni prima. Infine si prescrisse l'acquisto di «varechina» e «spazzole» per «lavare» il tessuto musivo a destra. Nel progetto si prevedeva anche l'eliminazione dello spigolo dell'episcopio che insisteva sull'angolo sud-est del portico e si addossava al campanile inglobando una buona parte del pilastro e una piccola porzione di architrave¹⁷¹. Il palazzo vescovile avrebbe perduto un solo vano al primo piano che si sarebbe trasformato in terrazza aperta e unita con il pilastro suddetto. Questa scelta fu abbandonata quasi subito a vantaggio di una più semplice demolizione completa di tutte le strutture addossate al portico con una conseguente erosione degli spazi a disposizione del vescovo mons. Luigi Navarra (1932-1951). Per risolvere l'inconveniente il Ministero dell'Educazione Nazionale e il Fondo per il Culto del Ministero dell'Interno stabilirono insieme al Comune di Terracina di stanziare un ulteriore finanziamento per restituire all'episcopio tanti vani quanti ne avessero demoliti per isolare il portico e il campanile¹⁷².

I lavori procedettero con lentezza e più volte il podestà e il Capitolo segnarono la pericolosità del cantiere e la mancanza di protezione dell'intero monumento che in precedenza era garantita dalla vecchia cancellata ormai dismessa; conseguentemente la chiesa era soggetta a furti e danneggiamenti e il portico ripiombava nella stessa condizione di degrado denunciata anni addietro. Si dovette attendere il 3 luglio 1935 perché il Ministero dell'Educazione Nazionale disponesse il pagamento dell'ultima tranche all'assuntore Domenico Ciccorelli a conclusione dei

¹⁷⁰ Questo intervento non fu mai realizzato a causa della razionalizzazione dei fondi a disposizione e ne rimane traccia esclusivamente nei progetti conservati nell'Archivio Centrale dello Stato.

¹⁷¹ Le foto scattate all'inizio del secolo scorso mostrano chiaramente come l'angolo nord-ovest dell'episcopio avesse fagocitato il pilastro del pronao (Rossi A 1912, pp. 41, 89, 91; Credit Fototeca INASA, Fondo [Ricci], [Terracina], 8740 e 8741).

¹⁷² ACS, MPI, *Direzione Generale Antichità e Belle Arti, Monumenti, Divisione II*, 1934-1940, b. 241 f. "Terracina – Duomo – Lavori".

lavori di restauro, completati «con piena soddisfazione di questo Ufficio [la Direzione Generale di Antichità e Belle Arti] ed a perfetta regola d'arte»¹⁷³.

Ad oggi il mosaico destro risulta in ottimo stato di conservazione grazie anche a interventi di completamento delle lacune e di ripulitura operate negli ultimi decenni del XX secolo¹⁷⁴. Il canide superstite dell'antico arco presentava due grandi lacune nell'angolo superiore destro e sulla parte anteriore del corpo, una lacuna estesa interessava lo spazio tra l'aripa e il toro a sinistra dell'edificio chiesastico ed è stata risarcita con tessere lapidee bianche. La medesima operazione è avvenuta anche nell'area tra l'imbarcazione e il cavaliere a destra della Croce. Il corpo del grifone sinistro rivelava consistenti perdite di tessuto musivo che è stato risarcito e ricomposto sulla base del disegno del suo *pendant* a destra. La parte terminale del mosaico a destra, invece, fu obliterata qualche decennio dopo la sua realizzazione dalla costruzione di palazzo Venditti¹⁷⁵.

¹⁷³ ACS, MPI, *Direzione Generale Antichità e Belle Arti, Monumenti, Divisione II*, 1934-1940, b. 241 f. "Terracina – Duomo – Lavori".

¹⁷⁴ Come si può appurare da un confronto tra le fotografie pubblicate nel volume della Di Gioia (DI GIOIA 1982, pp. 49, 73, 81, 93, 123, 128) con quelle presenti nel volume di PARLATO – ROMANO 2001, pp. 260-261.

¹⁷⁵ Per il palazzo si veda CACIORGNA 2008, pp. 130, 268; la studiosa propone di riconoscere l'edificio addossato al fianco destro del portico del duomo come il Palazzo della famiglia Pironti, sotto il cui arco si fermava il banditore così come stabilito negli Statuti della città. Recentemente Roberta Cerone ha pubblicato un'attenta analisi architettonica dell'edificio che sembra confermare l'ipotesi della Caciorgna, datando il cosiddetto Palazzo Vinditti alla seconda metà del XIII secolo (R. Cerone, *Il palazzo del Comune in Marittima. Priverno e i casi di Terracina, Sezze, Ninfa e Velletri*, in *Una strada nel Medioevo. La via Appia da Roma a Terracina*, a cura di M. Righetti, Roma 2014, pp. 161-164).

3.3. Il mosaico perduto della metà sinistra della trabeazione

3.3.1. Un inedito documento dall'Archivio Capitolare della Cattedrale di Sezze

Nel Fondo Disegni e Mappe dell'Archivio Capitolare della Cattedrale di Sezze è conservato un inedito documento cartaceo che misura 49,7 x 76,5 cm, redatto *in scriptura* e *in pictura* solo sul recto [fig. 3.83]. Il foglio è suddiviso in due metà, quella destra è dedicata esclusivamente al testo, comprensivo di firma dell'autore e data di stesura, e quella sinistra presenta tre disegni di oggetti metallici analizzati nel breve testo sottostante, un prospetto e la ricostruzione in pianta di un edificio corredati di misure e scala di misurazione espressa in palmi. A unire le due metà del foglio, sul registro superiore, si dispiega il disegno di un fregio narrativo con scene rappresentate senza soluzione di continuità, sormontate da un'iscrizione a lettere capitali [figg. 3.84, 3.85]:

PALATIVM.TRAC.IMPR.VALES.SILVINIANIEPS.SILVI.TRAC.LEONTIVS.S.CESARIVS.
SCESLEONI

Sulla fascia figurata sono rappresentati, in ordine da sinistra a destra, la testa di un animale simile a un cinghiale e la parte posteriore di un cavallo parzialmente nascosto da un albero, un uomo armato di spada che affronta un serpente avviticchiato ad un tronco d'albero, due personaggi inginocchiati in preghiera e due edifici di culto costruiti su alti podi a scalini e con croci poste sulla sommità dei tetti a spiovente, una figura seduta indicante un'imbarcazione in mezzo ai flutti che ospita sei personaggi nimbatì, una scena legata a un rito funebre con un orante inginocchiato dietro un sarcofago che accoglie una piccola salma affiancata da un turibolaio e da una quarta figura indicante verso destra, più avanti c'è un personaggio in piedi in atto di leggere un volume che copre parzialmente un carro trainato da due buoi rivolti verso destra, un edificio formato da un corpo di fabbrica alto e stretto sulla sinistra e un secondo corpo di fabbrica basso sulla destra, una scena di flagellazione alla colonna e, infine, un personaggio posto dentro un calderone affiancato da un uomo in piedi.

Di seguito viene riportato il testo redatto nel documento¹⁷⁶:

¹⁷⁶ Nei casi in cui sia possibile avanzare delle ipotesi di integrazione del testo mancante, perduto o di non facile

Sopera alat[e]ro d[e]la chiesa di S. Cesario interacina dalla parte del campanile uie una fasa dimosaicho che a[n]ni s[...] la copiai; che peresentamente sie tuta scrostata e caduta dopo diauerla copiata q[u]al n[...]tera la[...]ta deli glorosi Santi martiri; auendo fata matura Refelazione il sitto doue Rice[via]sero il g[lo]roso martiro, dela felagelacione alla colona; eterono che sotto alla inmagine della Madona Santissima deta deli Santi martiri ui ungtrotone insquadera sostentato da d[a] 24 collone ongi colona siuedano 3 buchi uno alacima u[n]o al mezzo e latero al fondo di d[e]ta collonna che mostera ui fuse laneli difero doue teneuano incadenati deti Santi martiri; contiguo al deto uoltone peresentamente uie unsito che comunica con deto grott[o]ni auen[do]lo demolito per ordine di monsignor Illustrissimo e Reuerendissimo Sagripante Tesorier Generale sie terou[a]to sotto alpauimente da n° 8 come fusero forni tuti ditauoloni aburugiati con le sue boch[e] [...]o[...] siuedano disigiati con lachiamata de numeri per melio acapirla

n° 1 ri[...] cast[e]lana che di dentero forma il grottone = n° 2 = finestere murate dalantichi moderni un stanzolino a [m]odo dis[e]cretta come siuede disigiato = n° 4 = altero stanzolino sotto ala cantonata dela mura castelana n° - 5 - altero stanzolino contiguo n° - 6 - altero stanzolino che alingreso doue sono stato terouato liedefci dal focho = n° 7 unarco che siueda soterato che ua alla uolta della Porta Romana che dala aueua lingreso di deto colonato che non sie potuto uedere per la quantita di tera = n° - 8 - lacerio deli due uoltoni che restano diuisi dale colone _

9 [...]ne che [po]sita sopra o doue posa l[e] colone = n° 10 colone lequale sono tute conposte di dui [pe]zz[...] di terauertini; le medeme ano sei buchi tere dauante e tere dala parte steriore come siuede segiato nele colone inueduta con il numero 15 sopra ale dete colone uie il suo terauertino parimente con unbucho che dinotta ui fuse inpionbato ganganete di fero osia aneli = n° 11 - altero muralione pararelo d[ela] d[et]a grota uerso lacita = n° 12 sito doue fece untasto apiede di una colona doue siterono [...] con unanelo difero che sisopone fuse atacato alla detta colona = n° 13 tasto fato nel muro di n° 11 per inuenire altere grotte; esiuede altero che rouine cadute = n° 14 conetta della madona Santissima de martiri = n° 15 nela testata del grottone uie un sito con il suo uoltone che non sipolsapere cosa dinotta; ma quando il deto sito fuse doue simartiricaua li santi uidouerebe esere il pozzo doue ietauano licorpi santi mipararebe quello il suo sito = A = baliuardo caduto doue sie terouato li forni = n° 16 sito piu superiore ali deti forni tuto pauemintato di mosaichi e pietere diuerdo anticho

comprensione, esse sono state inserite in opportune parentesi quadre. Nella stessa modalit , i puntini di sospensione evidenziano i casi in cui il testo mancante   di difficile comprensione.

n° 17 un canale sotto alideti forni doue dauano il focho e da quele boche segiate letera – D – riceueuano [o]ni forno il focho = 18 forno grande consimile aquelo di n° 20 n° 19 _ Le sue mura deuisori da un forno alatero con la sua finesterela per mandar il focho per tuto = 23 portta che entera neli grottoni ueduta in questa larghezza dalantichi moderni; ma perima siueda che era tuto un archo che ariuaua fino ala linia diletera E = n° 24 un pezzo di muro nouo fato faro da monsignor Illustrissimo e Reuerendissimo Oldi che minaciaua rouina; tuta la pianta sipotera uedere dala schala depalmi la sua grandezza acituand[...] che il colonato inspacato che fato senza misura, diquanto opotuto uedere emese impianta e inmisura contuta uerita per sponerlo sotto al santo celo di monsignor Illustrissimo e Reuerendissimo uesquo di detta cita; Il mosaicho sopra scritto inmolte cose acorda il sito dei martiri come sarebe un[a] fabericha aletera A che equela doue siteroua li forni e latera di letera ·B· che e il grottone del colonato alete nel mosaicho mostera lefinestre; e nel grotone sono quele murate a n° 2

Laltero Indicio che da detto mosaicho che mostera il santo legato alla colona; che eperouabile che siano deti colonati desigiati; nel deto grotone, laltero che ancora dal uolgho uiene chiamato il bastione de ·S· martiri; Laltero indicio che indeto mosaicho mostera 2 chiese una dele quale ela chiesa antica di S. Cesari aleperebende e latera e quella contigua che ani sono fusemo ariconoserle con monsignor Illustrissimo e Reuerendissimo uesquo; Il deto mosaicho non [s]i[e] disigiato auso di bon disegio ma nel modo gusto che era fato indeto disegio e per lauerita; infede questo di 14 nounber 1733
[Barto]lomeo Giordani

Al testo sulla sinistra si aggiungono 7 righe vergate nella metà destra del documento, inserite tra le riproduzioni degli oggetti metallici citati nel testo e la pianta dell'edificio, in scala 1:100 palmi, come si legge dalla didascalia in fondo al documento (*scala di palmi 100 da misurare la Pianta*) [fig. 3.86].

A piede dela colona nel tasto a n° 12 futrouato questo pezzo difero con il suo anelo dela medema grandeza qui segiate a letera H neli forni fu trouato questo pezzo dimetale Letera F dou[e] siuede che aueua il suo manicho difero; e questo era un istromento che infoc[h]ato lo meteuan in bocha ali ·S· martiri che il compagio lo ueduto dal Sigor Cardinal qualtiri; unaltro aneieto dimetale dil[...] trouato assieme con lanelo difero

Come si evince dall'incipit del testo redatto nel documento setino, esso è l'unica testimonianza esistente del perduto fregio del portico della cattedrale terracinese. Alla luce della ricognizione storica, dell'analisi dei documenti conservati presso l'Archivio Centrale dello Stato presentati nei precedenti paragrafi e dei dati forniti dal documento inedito possiamo ipotizzare che la caduta di gran parte del tessuto musivo fosse avvenuta negli anni tra la pubblicazione del libro del Contatore (1706) e la realizzazione del documento di Bartolomeo Giordani (14 novembre 1733) [figg. 3.87, 3.88]. L'autore stesso dichiarò di aver copiato le scene del mosaico di quella porzione di trabeazione pochi anni prima del crollo del tessuto musivo, avvenuta per cause che non sono note. Gli ultimi lacerti di mosaico, probabilmente, si persero verso la fine del XIX secolo, come illustrato nel paragrafo precedente, sebbene il Giordani asserì che il mosaico era già completamente perduto («peresentamente – cioè alla data del 14 novembre 1733 – sie tutta scrostata e caduta»).

Il testo redatto dal Giordani non chiarisce l'iconografia dell'intera decorazione musiva, poiché l'intento dell'autore sembra essere stato squisitamente agiografico, cioè teso a verificare la veridicità delle storie dei martirî dei santi terracinesi e a esaminare il luogo dove questi avvennero.

Egli asserì che l'edificio rappresentato tra il carro con i buoi e la scena di flagellazione fosse la facciata della struttura porticata riportata nella metà destra nel documento e corrispondente a un antico monumento del Foro Emiliano e lo riconobbe come il luogo in cui furono martirizzati i santi terracinesi, le cui storie erano narrate nel mosaico perduto. Il Giordani aveva compiuto un sopralluogo e verificato personalmente questa ipotesi, ricostruendo in scala la pianta e il prospetto in sezione dell'edificio e analizzando i pezzi di metallo erratici ritrovati in quell'area del Foro. L'edificio in questione fu segnalato anche dal de la Blanchère come «criptoportico [...] sotto la casa degli Augustali» già distrutto alla fine dell'Ottocento, ma riportato in pianta nelle sue tavole ricostruttive del Foro terracinese grazie ai disegni effettuati secoli prima da Baldassarre Peruzzi¹⁷⁷.

Nella collezione Architettura del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi di Firenze è conservato un foglio (UA 556 A) su cui Peruzzi riportò alcuni disegni di strutture ipogee del foro terracinese: una pianta, un prospetto di due intercolumni architravati con piattabande e un doppio ambulacro con copertura a volta a botte in prospettiva e una spina centrale formata da una fila di colonne [fig. 3.89]¹⁷⁸. È evidente che il disegno di Peruzzi e quello di Giordani hanno come soggetto

¹⁷⁷ DE LA BLANCHÈRE 1983, pp. 217-225, in part. p. 224.

¹⁷⁸ I disegni del Peruzzi sulle antichità di Terracina sono stati più volte pubblicati nell'ambito di differenti tipologie di studi: monografie dell'artista, studi archeologici della città, approfondimenti sull'importanza dello studio dei monumenti antichi nella formazione degli artisti del Cinquecento. In particolare il disegno riportato sul verso del foglio UA 556 A è presente in: LUGLI 2006, Tav. V, fig. 2; VASORI 1981, pp. 68-69, n° 50; DI GIOIA 1982, p. 23, fig. 8.

il medesimo edificio sebbene il disegno cinquecentesco riporti anche il prospetto dell'intercolumnio, assente invece nel documento settecentesco [fig. 3.86]. L'unica misura appuntata dal Peruzzi indica lo spazio tra due colonne dell'edificio porticato, misurato in sette piedi e mezzo, mentre il Giordani segnala una scala di riferimento, espressa in palmi, che permette una misurazione decisamente più precisa di tutte le parti del rilievo: sappiamo così che l'intercolumnio misura dieci palmi. I sistemi di misurazione della lunghezza adottati dai due autori non sono più in uso oggi e il loro corrispettivo in metri può essere calcolato solo approssimativamente poiché essi erano variabili da regione a regione e subivano cambiamenti nel tempo. Sappiamo che il palmo romano misura 22,34 cm mentre il piede romano corrisponde a 29,59 cm. Applicando la corrispondente misura in cm alle due misurazioni suddette si deduce che l'intercolumnio della struttura ipogea era di 2,22 mt secondo la misurazione di Peruzzi e di 2,23 mt secondo il Giordani¹⁷⁹.

Si può quindi concludere, con una buona approssimazione, che le due misure sono uguali e confermare che si tratta di due rilievi del medesimo edificio realizzati a distanza di poco più di due secoli¹⁸⁰. È evidente che come Bartolomeo Giordani, anche Baldassarre Peruzzi era sceso negli ambienti sotterranei del foro Emiliano e ne aveva tratto disegni, ma tra i due esistono differenze consistenti nelle premesse, sotto il profilo metodologico e per i risultati ottenuti. Il Peruzzi infatti era interessato allo studio delle vestigia antiche – o meglio di ciò che ne rimaneva – della città pontina, una delle più frequenti mete di viaggio per artisti quali Antonio da Sangallo il Giovane e Bramante, pertanto durante i suoi viaggi realizzava disegni e rapidi schizzi come supporto ad un lavoro e ad una rielaborazione successivi; al contrario il Giordani era mosso dalla necessità di compiere una indagine agiografica il più completa possibile, pertanto il suo documento mirava ad analizzare tutti i dati in suo possesso in modo dettagliato e rigoroso, secondo uno schema grafico ordinato e metodico. Il primo è un supporto al lavoro di un artista, mentre il secondo è un atto ufficiale per la curia diocesana.

¹⁷⁹ Soprattutto la misura del palmo registrò forti variazioni nel corso dei secoli e nelle regioni italiane, perciò in questo frangente si prende a modello la misurazione romana (VASORI 1981, p. 9). Il dettaglio della misurazione è tutt'altro che secondario se si considera che è stato recentemente dimostrato come Peruzzi dimostrò una consapevolezza e una capacità di resa delle proporzioni antiche superiori ai suoi contemporanei; le sue restituzioni dei monumenti antichi mostrano «precisione descrittiva e comprensione del principio di composizione dell'organismo monumentale considerato nella sua globalità», sfruttando anche una scala di misurazione fondata sull'antico piede romano, calcolato in modo quasi perfetto (P. Gros, *Baldassarre Peruzzi, architetto archeologo. I fogli al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi A632-633*, in *Baldassarre Peruzzi 1481-1536*, a cura di C. L. Frommel, A. Bruschi, H. Burns, F. P. Fiore, P. N. Pagliara, Venezia 2005, p. 227).

¹⁸⁰ Baldassarre Peruzzi si recò a Terracina nel 1519, ma potrebbe essere giunto in città anche prima del 1512 (A. Bruschi, *L'antico, la tradizione, il moderno da Arnolfo a Peruzzi: saggi sull'architettura del Rinascimento*, Milano 2004, p. 313, nota 9), mentre il documento setino è datato al 14 novembre 1733.

Il Giordani dunque intendeva dimostrare che l'edificio del foro fosse stato raffigurato nei mosaici perduti a memoria del luogo ove i martiri subirono le torture raccontate. Sebbene allo stato attuale sia difficile stabilire se la sua ipotesi sia verosimile in quanto l'edificio e il mosaico sono irrimediabilmente perduti, in questo contesto è preminente evidenziare un altro aspetto: la pianta dell'edificio del Foro e il disegno ricostruttivo del mosaico furono realizzati con cura e con dovizia di particolari con l'intento di fornire i dati "archeologici" e "storico-artistici" a sostegno della sua ipotesi. La correttezza del lavoro di indagine e l'assoluta buona fede del Giordani furono dichiarate a conclusione del documento: «non [s]i[e] disigiato auso di bon disegno ma nel modo gusto che era fato», cioè egli non intese realizzare un buon disegno, un'opera moderna ben fatta, ma replicare fedelmente una testimonianza del passato: egli usò l'opera medievale come un documento, al pari di una fonte scritta, con un ammirevole intento che si potrebbe definire pseudo-filologico.

L'attendibilità del documento setino trova conferma anche nel confronto tra il testo dell'iscrizione riportata sul documento e l'iscrizione originale incisa sul listello del fregio perduto, sebbene risulti difficile accorgersi della sua presenza poiché non emerge dal candore del marmo su cui è scolpita al contrario di quanto avviene per il breve testo presente sul lato destro.

L'iscrizione visibile sul lato sinistro è: PALATIVM TRAC IMPR VALES·SILVINIAN EPS·SILVI CINA·LEONTIVS·S·CESARIVS·SCESLEONI¹⁸¹. Il testo fu riportato fedelmente nel documento setino, con una sola eccezione, forse dovuta a una distrazione: prima della parola LEONTIVS il Giordani trascrisse la parola TRAC, mentre sul marmo del portico è incisa la parola CINA; pertanto si deve ritenere che l'iscrizione leggibile oggi su quel lato del portico non abbia subito danni negli ultimi secoli e si sia conservata intatta, almeno dal 1733. Purtroppo l'autore non si preoccupò di registrare anche gli spazi vuoti tra le parole dell'iscrizione, un elemento questo che

¹⁸¹ Il testo era stato riportato nel volume *Roma e il Lazio. Il Romanico*: PALATIUM TRAI IMPR [TRAIANI IMPERATORIS] VALS SILVINIAN. EPS (...) [TERRA]CINA LEONTIUS S. CESARIUS S. CES(...)LEONI (PARLATO - ROMANO 2001, p. 261. La scheda del duomo di Terracina è stata curata da Enrico Parlato). Ancor prima, Elena Di Gioia aveva segnalato il testo in una nota del suo volume (PALATIUM. TRAI. IMPR. VALES. SILVINIAN. EPS. SILVI (...) CINA. LEONTIUS. S. CESARIUS. S. CES (...) LEONI), ricordando il primo tentativo di interpretazione avanzato nel 1929 da Angelo Lipinsky: PALATIUM TR[AIAN]I IMP[E]R[ATORIS] VALES SILVINIANE PS (?) SILVIA [TERRA]CINA LEONTIUS S CESARIUS SCES (?) LEONI (LIPINSKY 1929, p. 144; DI GIOIA 1982, p. 42, nota 1). Peraltro la Di Gioia ricordava come gli altari della cattedrale conservassero le reliquie dei santi citati nell'iscrizione, inserendo nel novero anche Leonzio che, come si vedrà più avanti, non è un santo, sebbene anche il Contatore lo ricordi come santo e confessore (Contatore 1706, p. 523). Probabilmente gli studiosi hanno ritenuto possibile che si facesse riferimento all'imperatore Traiano poiché egli commissionò il restauro del porto di Terracina e perfezionò il corso della via Appia realizzando il celebre taglio di Pisco Montano, un poderoso passaggio nella parete rocciosa che consentì alla via consolare di procedere verso sud costeggiando il mare, evitando le tortuosità delle propaggini della catena montuosa degli Ausoni (a titolo d'esempio si veda ZANDER 1961, p. 315). Peraltro resta ancora incerto il significato di SCES LEONI che non sembra fare riferimento a nessuna delle scene riportate dal Giordani. L'iscrizione sarà oggetto di un'analisi epigrafica nel paragrafo 3.3.3.

invece avrebbe consentito di conoscere l'originario rapporto spaziale sotteso tra le parole incise e gli episodi agiografici e, conseguentemente, l'esatta collocazione delle scene sull'ala sinistra della trabeazione. L'accurato sistema di misurazioni in scala che affianca la pianta dell'edificio sul lato destro del foglio non si estende al disegno del mosaico perduto, pertanto è impossibile determinare lo spazio che in origine ogni singola scena occupava sull'architrave, ad eccezione dell'altezza che, invece, era uguale per tutte ed era imposta dall'incasso quadrangolare delle tessere. Tutti questi dati avrebbero consentito di avanzare delle ipotesi circa l'entità delle lacune del tessuto musivo che forse già ai tempi del Giordani interessavano l'opera. Al netto di queste valutazioni, il documento in oggetto può essere considerato fedele all'opera perduta e di fondamentale importanza per lo studio della trabeazione del duomo, nonostante sia mancante di alcune informazioni utili a chiarire l'originale collocazione delle scene riportate.

Angelo Lipinsky e Elena Di Gioia ritenevano probabile che nel mosaico perduto ci fossero state delle lettere ad integrazione dell'epigrafe marmorea, supponendo quindi un'alternanza simile a quella che si vede nel mosaico conservato sulla metà destra del portico (PETRVS PBRI a tessere – MILES incisa nel marmo) che giustifica la distanza tra le parole dell'iscrizione incisa; per questa ragione, stando alla loro ipotesi, la lettura dell'iscrizione del lato sinistro risultava difficile da decifrare, ma la scoperta del documento del Giordani permette di confutare la loro proposta: il mosaico presentava scene a carattere agiografico e nessuna iscrizione¹⁸².

Un elemento assente nel disegno settecentesco è la decorazione a fasce decorate dentellate che nel mosaico della metà destra della trabeazione funge da cornice del fregio narrativo. È ipotizzabile che quello stesso sistema di inquadratura fosse presente anche sul lato perduto e che il copista abbia deliberatamente scelto di non riportarlo ritenendolo superfluo al suo scopo.

Il Giordani segnalò, infine, la presenza di una piccola immagine della Madonna, forse un'icona inserita in un'edicola detta Madonna dei santi martiri, che insisteva sopra l'edificio porticato dei sotterranei del Foro Emiliano. Di questa icona non abbiamo alcuna notizia ed è logico supporre che si trovasse in quel luogo in ricordo della leggendaria passione dei santi terracinesi e che fosse perduta insieme con la struttura sotterranea già nell'Ottocento, come segnalato dal de la Blanchère.

¹⁸² LIPINSKY 1929, p. 144; DI GIOIA 1982, p. 42, nota 1. In un recente contributo, ancora in corso di stampa al momento della stesura definitiva di questo capitolo, Tedeschi riconferma l'ipotesi di Lipinsky e della Di Gioia (C. Tedeschi, *Le epigrafi del portale e del portico della cattedrale di Terracina*, in «Arte Medievale», s. IV, 6 (2016), pp. 46-47; si veda la nota in fondo al capitolo).

3.3.2. *Analisi iconografica*

Sul registro superiore del foglio di Bartolomeo Giordani corre un disegno di alcune scene senza soluzione di continuità, realizzato ad inchiostro acquerellato; l'andamento delle scene sembra seguire un ritmo simile al mosaico della metà destra della trabeazione, con una sequenza serrata di figure e storie riconducibili a diverse narrazioni agiografiche. Il documento è l'unica testimonianza che illustri in dettaglio l'iconografia del mosaico medievale perduto: l'analisi di questa preziosa fonte inedita, la lettura delle storie delle *Passiones* dei santi più venerati nella antica diocesi della Marittima e l'interpretazione della criptica iscrizione incisa hanno permesso dapprima di chiarire il contenuto dell'opera perduta e in seconda istanza di proporre un'esegesi integrata dei due mosaici del portico.

Il fregio perduto raccontava, da sinistra a destra, le storie di tre santi le cui vicende o il cui culto sono strettamente connesse con la città di Terracina e, come si vedrà, anche con l'intero territorio diocesano.

3.3.2.1. *Storie di san Cesareo*

Il primo nucleo narrativo è composto da due scene che illustrano i momenti finali delle storie del santo eponimo della cattedrale, il martire Cesareo [fig. 3.90]. La sua *passio* è stata tramandata da quattro diverse fonti raccolte negli *Acta Sanctorum*, la più antica delle quali risalirebbe al secolo V o VI, ma i caratteri epici e leggendari delle vicende non consentono di confermare la storicità del suo martirio¹⁸³.

Cesareo e il compagno Giuliano giunsero a Terracina all'inizio della seconda metà del I secolo, probabilmente ai tempi dell'imperatore Claudio o Nerone, e iniziarono la loro opera di evangelizzatori in questa città, venendo a conoscenza delle pratiche e dei culti pagani ai quali il

¹⁸³ Per la storia del santo e il suo culto a Terracina si vedano AS NOV 1887, pp. 84-130; A. Amore, s.v. *Cesario e Giuliano*, in *Bibliotheca Sanctorum*, v. III, Roma 1963, coll. 1154-1155; BIANCHINI 1994, pp. 128-131; F. Riganati, *I comuni*, in *I santi patroni del Lazio. I: la provincia di Latina*, a cura di S. Boesch Gajano, L. Ermini Pani, G. Giammaria, Roma 2003, pp. 285-292; A. M. Nieddu, *Terracina. San Cesario*, in *Santuari d'Italia. Lazio*, a cura di S. Boesch Gajano, M. T. Caciorgna, V. Focchi Nicolai, F. Scorza Barcellona, Roma 2010, pp. 172-174. Si segnala, peraltro, che già nel 1924 il Lanzoni sosteneva l'inattendibilità delle storie narrate nella *passio Cesarii*, la cui redazione probabilmente prese a modello le storie del martire Giuliano di Anazarbo (F. Lanzoni, *A proposito della passione di San Cesario di Terracina*, in «Rivista di archeologia cristiana», 1-2 (1924), pp. 146-148).

popolo partecipava nel corso dell'anno. In particolare Cesareo osò opporsi all'annuale suicidio rituale dal Monte Nettuno. Il 1° giorno di ogni anno, infatti, a un giovane nobile e di bell'aspetto venivano donati un cavallo e una ricca armatura, in seguito una solenne processione lo accompagnava sino al punto più alto del colle e assisteva alla cerimonia di sacrificio: il recalcitrante cavallo veniva spinto dal giovane cavaliere a compiere un salto nel vuoto dall'alto della scogliera e a morire tra le onde che si infrangevano sugli scogli, presso Pisco Montano. Successivamente il corpo del suicida veniva trasportato nel tempio di Apollo e bruciato in onore del dio; le ceneri venivano conservate nel tempio per tutto l'anno, a protezione e gloria dell'intera città. Per essersi pubblicamente opposto al solenne rito, Cesareo fu fatto arrestare dal sacerdote Firmino e trattenuto in carcere per otto giorni; quindi fu condotto di fronte al tempio di Apollo dalle autorità politiche, il console Leonzio e il primo cittadino Lussurio, per essere giudicato e indotto a sacrificare agli dèi. Cesareo restò fermo nella sua fede e il suo rifiuto di sacrificare al falso dio causò il crollo del tempio, che travolse e uccise il sacerdote Firmino. Per questa ragione fu nuovamente incarcerato e la prigionia durò un anno, fino al giorno del pronunciamento della sentenza. Trascorso il periodo di detenzione, fu condotto al centro del Foro Emiliano per essere condannato, ma improvvisamente il console Leonzio ricevette l'illuminazione divina e si convertì al cristianesimo, chiedendo di ricevere i sacramenti: Cesareo provvide a battezzarlo nella pubblica piazza, Giuliano gli diede il corpo e il sangue di Cristo e al termine delle preghiere di rito Leonzio spirò. L'evento fu percepito come conferma della colpevolezza dei due cristiani che furono condannati a morte da Lussurio, chiusi in un sacco e gettati in mare. Come punizione divina per aver condannato i due martiri, Lussurio subì una morte atroce di lì a poco: egli fu attaccato, strangolato e morso da un serpente durante una passeggiata a cavallo, presso una boscaglia poco prima di raggiungere la sua villa. Successivamente le correnti marine portarono a riva i corpi dei due santi che furono seppelliti dal monaco Eusebio e dal presbitero Felice, presso la via Appia, dove erano soliti convertire molti terracinesi. Per questa ragione Leonzio, figlio di Leonzio, ancora adirato per la morte del padre e deciso a contrastare la diffusione del cristianesimo, fece arrestare e decapitare Eusebio e Felice. I loro corpi furono raccolti e sepolti dal vescovo Quarto da Capua presso la tomba di Cesareo e Giuliano.

La prima scena rappresentata nel disegno del documento setino è il momento della morte di Lussurio, attaccato da un serpente in un bosco, a cui si riferiscono anche le prime due parole dell'iscrizione incisa nel marmo (PALATIVM TRAC), indicanti la residenza del primo cittadino di Terracina che Lussurio non riuscì a raggiungere perché ucciso dal serpente.

La seconda scena potrebbe rappresentare il monaco Eusebio e il presbitero Felice in preghiera di fronte a due piccoli edifici di culto che alludono al sito ove erano sepolti i corpi dei martiri Cesareo e Giuliano, così come sostenuto anche da Bartolomeo Giordani. Secondo la tradizione, infatti, nella vallata che separa il Monte Leano dal piccolo promontorio dove si sviluppa il centro della città di Terracina, detta Valle dei Santi o Contrada i Monumenti, era presente una seconda chiesa dedicata a Cesareo, detta alle Prebende, conosciuta anche come Santa Maria in Varano, oltre a una serie di altri edifici probabilmente a carattere funerario di cui oggi non sopravvivono che pochissime tracce. Resti archeologici di un edificio di culto databile all'XI secolo erano ancora visibili secondo quanto riportato dal Lugli nel 1926, sebbene la chiesa risultasse quasi completamente distrutta già nel 1892 perché il proprietario del fondo su cui sorgeva ne aveva fatto cava di materiale edile. A segnalare la presenza dell'edificio di culto e della sepoltura dei santi martiri più importanti di Terracina c'era anche una colonna marmorea su cui era imperniata una croce metallica. È possibile che la chiesa fosse frutto della monumentalizzazione di un santuario più antico, un *martyrium*, che accoglieva le spoglie dei santi martiri¹⁸⁴. Il Giordani dichiarò di aver partecipato a non ben precisati sopralluoghi con il vescovo Oldi presso i ruderi della chiesa di San Cesareo alle Prebende e di un vicino edificio di culto, alcuni anni prima della stesura del documento¹⁸⁵. Egli riteneva che quelle due antiche chiese fossero le medesime rappresentate nel mosaico perduto sopra i due alti podi a gradoni, e fossero i primi luoghi di sepoltura dei santi Cesareo e Giuliano, come illustrato precedentemente.

Probabilmente in origine la porzione di mosaico dedicata al ciclo del santo più importante di Terracina era maggiore rispetto alle sole due scene registrate dal Giordani, che peraltro non presentano né la sua attività di evangelizzatore a Terracina, né il momento del martirio, l'episodio principale del racconto. Già ai tempi del Giordani parte del mosaico a sinistra della trabeazione doveva essere perduto forse a causa dei problemi di infiltrazione d'acqua o per l'addossamento del corpo di fabbrica del palazzo episcopale¹⁸⁶. Le scene dedicate a Cesareo aprivano la decorazione musiva a sinistra e terminavano all'incirca poco dopo la prima colonna, in corrispondenza dello spazio vuoto nell'iscrizione tra la parola TRAC e la successiva IMPR. In particolare al di sotto di PALATIVM TRAC doveva trovarsi la scena dell'attacco del serpente.

¹⁸⁴ Per la chiesa di San Cesareo alle Prebende si vedano CONTATORE 1706, pp. 326, 519-520, 523; BROCCOLI 1982, pp. 229-236; TERRACINA E IL MEDIOEVO 1989, p. 50; LUGLI 2006, coll. 5-6.

¹⁸⁵ ACCS, Fondo Disegni e Mappe, *Disegno del mosaico sinistro del portico della Cattedrale di San Cesareo a Terracina*. Queste informazioni si ricavano dai rigi dal 42 al 44.

¹⁸⁶ Di questo argomento si è detto nel paragrafo 3.2.4.

Da un punto di vista iconografico non esistono altri cicli agiografici dedicati a san Cesareo con i quali proporre dei confronti¹⁸⁷.

3.3.2.2. Storie di san Silvano e dei santi africani

La scena al centro del disegno settecentesco riporta un personaggio seduto sulla sinistra mentre indica un'imbarcazione in mezzo ai flutti, senza remi e senza vele, che accoglie sei personaggi nimbatì [fig. 3.91].

Secondo gli *Acta Sanctorum* durante le persecuzioni operate dai Vandali ariani nell'Africa settentrionale attorno agli anni 438-439, un tale Aristodemo ebbe la diabolica idea di mandare al martirio i cristiani ortodossi, costringendoli a salire su un'imbarcazione fatiscente, ricoperta di guano, senza remi e senza vele. Nonostante ciò la nave miracolosamente giunse sulle coste dell'alta Campania, nei pressi di Capua e da lì dodici santi, tra i quali Castrense, Prisco e Tammario, si stabilirono come vescovi in altrettanti centri urbani della regione¹⁸⁸.

Stando alla tradizione terracinese, attestata dal Contatore e confermata dal Bianchini¹⁸⁹, assieme ai santi campani, giunsero sulle coste italiche anche Silvano (o Silviniano) con i suoi genitori Eleuterio e Silvia e sua sorella Rufina. Essi si stanziarono fuori dalla città, alle pendici del monte Leano, presso l'oratorio di San Salvatore, successivamente trasformato in chiesa e dedicata allo stesso Silvano¹⁹⁰. Egli divenne ben presto conosciuto in tutta la città per aver operato alcune guarigioni miracolose e alla morte del vescovo Giovanni, nel 443, fu proclamato suo successore per

¹⁸⁷ Recentemente Mariella Nuzzo ha proposto di riconoscere nei frammentari affreschi della parete nord della navata destra del duomo di Terracina le storie di san Pietro o, in alternativa, di san Cesareo (NUZZO 2014, p. 231). Purtroppo il pessimo stato di conservazione del tessuto pittorico e l'estrema lacunosità non permettono di avanzare un confronto iconografico con le scene riportate dal Giordani.

¹⁸⁸ La storia dei santi dodici vescovi provenienti dall'Africa ai tempi delle persecuzioni dei Vandali si trova in: *Acta Sanctorum, Septembris*, t. I, Antverpiae 1746, pp. 99-107; *Acta Sanctorum, Octobris*, t. VIII, Bruxellis 1845, pp. 35-37; A. Balducci, s.v. *Castrense*, in *Bibliotheca Sanctorum*, v. III, Roma 1963, col. 945; A. Balducci, G. Lucchesi, s.v. *Elpidio*, in *Bibliotheca Sanctorum*, v. IV, Roma 1964, coll. 1146-1148; G. Lucchesi, s.v. *Eraclio*, in *Bibliotheca Sanctorum*, v. IV, Roma 1964, col. 1282; D. Ambrasi, s.v. *Rosio*, in *Bibliotheca Sanctorum*, v. XI, Roma 1968, coll. 436-438; D. Ambrasi, s.v. *Secondino*, in *Bibliotheca Sanctorum*, v. XI, Roma 1968, coll. 811-812; D. Ambrasi, s.v. *Tammario*, in *Bibliotheca Sanctorum*, v. XII, Roma 1969, coll. 114-116. Peraltro la storia presenta delle caratteristiche leggendarie e assomiglia sotto molteplici aspetti alle vicende del vescovo cartaginese Quodvultdeus, anch'egli allontanato in mare insieme ai suoi chierici su un'imbarcazione semidistrutta per volere di Genserico e miracolosamente giunto sulle coste campane (LANZONI 1963, p. 152).

¹⁸⁹ ACCS, Fondo Miscellanee, [D. A. Contatore], *Terracina Sacra, e profana. Ricavata dalla prima Latina, e volgarizzata per comodo di quelli, che bramano sentire l'antichità di Terracina in lingua Italiana*, ff 151v-154r; BIANCHINI 1994, p. 135.

¹⁹⁰ Si tratta del luogo dove oggi sorge la chiesa di San Silvano e di cui si è detto nella scheda del capitolo 3.

acclamazione dei terracinesi. Il suo episcopato durò solo nove mesi, poiché egli morì il 2 febbraio dell'anno seguente e al suo posto fu nominato vescovo suo padre, Eleuterio¹⁹¹.

È evidente che nel corso dell'Alto Medioevo avvenne una sorta di contaminazione delle fonti agiografiche attraverso la quale, a Terracina, la storia dell'arrivo della famiglia di san Silvano si allineò con la tradizione campana dei santi provenienti dall'Africa alla metà del V secolo.

Seguendo questa traccia è stato possibile avanzare l'ipotesi di riconoscere nell'imbarcazione con i santi del disegno del Giordani proprio la nave sulla quale salparono i santi africani che, al tempo della realizzazione del mosaico del portico, si riteneva avesse trasportato anche Silvano con la sua famiglia. Da un punto di vista iconografico la scena dovrebbe, dunque, presentare il momento in cui Aristodemo, rappresentato seduto e indicante la nave, propose di lasciar partire i cristiani su un'imbarcazione che, come recita la leggenda, non è fornita di alcun strumento di manovra.

L'ipotesi così proposta trova conforto nell'iscrizione incisa sul marmo: probabilmente la scena doveva trovarsi al di sotto delle parole IMPR VALES-SILVINIAN EPS-SILVI che, quindi, farebbero riferimento all'arrivo a Terracina dei santi Silvano vescovo e della madre Silvia, avvenuto ai tempi dell'imperatore Valentiniano III (425-455)¹⁹².

3.3.2.3. *Storie di sant'Erasmo*

Le ultime scene a destra del foglio redatto dal Giordani non ricordano nessuna delle storie dei martiri terracinesi [figg. 3.92, 3.93]. Sulla base di confronti iconografici, emerge tuttavia una certa somiglianza con le vicende di Erasmo, santo protettore dei marinai vissuto a cavallo tra il III e gli inizi del IV secolo. Il nome di questo santo non compare nell'iscrizione incisa sull'architrave e non è segnalato tra i santi ai quali sono stati dedicati gli altari maggiori del duomo¹⁹³, infatti prima della scoperta del disegno nell'Archivio Capitolare della Cattedrale di Sezze in nessuna pubblicazione era mai stata avanzata l'ipotesi che il fregio perduto narrasse anche le vicende di sant'Erasmo, eppure la loro presenza testimonia che tra la popolazione di Terracina egli dovesse ricoprire un ruolo non secondario nel novero dei santi protettori della città¹⁹⁴.

¹⁹¹ GAMS 1931, p. 731.

¹⁹² Non siamo certi della veridicità delle storie di san Silvano e del padre Eleuterio e già il de la Blanchère la riportò come notizia che non trovava riscontro nelle fonti (DE LA BLANCHÈRE 1983, pp. 158-159).

¹⁹³ I tre altari maggiori del duomo di Terracina e i santi a cui sono dedicati sono stati analizzati all'inizio di questo capitolo.

¹⁹⁴ Si ricordi che nella Visita Pastorale del 1750, al tempo del vescovo Callisto Maria Palombella (1749-1758), nella cattedrale di San Cesareo era conservata un'urna d'argento contenente svariate reliquie di santi e martiri, tra le quali è segnalata anche la reliquia di sant'Erasmo (ACCS, Fondo *Visite Pastorali, Sacra Visitatio 1750 localis*, ff. 15r-15v).

Erasmus (o Elmo) era un cristiano originario di Antiochia della fine del III secolo che visse da eremita sul Monte Libano per sette anni, compiendo miracoli e convertendo nutrite folle al cristianesimo. Fu sottoposto a interrogatorio da parte dell'imperatore d'Oriente Diocleziano e fu incarcerato per aver rifiutato di abiurare e di sacrificare agli dèi. Durante la sua prigionia fu sottoposto a numerose torture tra le quali si annoverano le frustate con le piombaiole e con gli uncini, la bollitura in una mistura di pece e olio bollente, la vestizione con tuniche di piombo roventi. Erasmo superò tutte le prove e ne uscì illeso, ma subì nuovamente il carcere. Una notte fu liberato da un angelo che lo condusse in Pannonia, nella città di *Sigidunum*, dove conobbe Anastasio, il nobile maggiorenne della città il cui figliolo era deceduto da poco. Il santo resuscitò il bambino e tutta la popolazione, colpita dallo straordinario prodigio, seguì Anastasio nella conversione al nuovo culto. Dopo anni di predicazioni e conversioni fu denunciato all'imperatore d'Occidente Massimiano che lo sottopose nuovamente a terribili torture, senza sortire alcun effetto sul suo corpo. Incolume e forte della protezione di Dio, lasciò il carcere per la seconda volta grazie ad un angelo che predispose un'imbarcazione per condurlo in Italia, nella città di Formia, dove placidamente morì pochi giorni dopo¹⁹⁵.

Le reliquie del santo sono attestate a Formia sin dai tempi di papa Gregorio Magno (590-604) e successivamente si registra la loro traslazione nella vicina Gaeta a causa dell'invasione dei Saraceni nell'842. Tra il 916 e il 928, sotto papa Giovanni X (914-928), furono miracolosamente ritrovate in un pilastro della chiesa di Santa Maria e il santo fu proclamato patrono di Gaeta; nel 1106 papa Pasquale II consacrò la cattedrale alla Vergine e ad Erasmo¹⁹⁶. Tutta l'area marittima compresa tra il Lazio meridionale e la Campania settentrionale mostra una particolare venerazione per questo santo, considerato protettore dei marinai, essendo stato trasportato miracolosamente per mare da un'imbarcazione predisposta per lui da un angelo, ma anche di coloro che vivono in montagna, avendo vissuto per molti anni da eremita sul monte Libano.

La *Vita di sant'Erasmus di Antiochia* fu scritta dal monaco cassinese Giovanni di Gaeta, il futuro papa Gelasio II, tra il 1074 e il 1088, personalità di spicco della Cancelleria papale nella quale fu introdotto già a partire dal pontificato di Vittore III (1086-1087) e poi nominato Cancelliere della Chiesa di Roma dal successore, papa Urbano II (1088-1099)¹⁹⁷. Sebbene la storia del santo,

¹⁹⁵ *Acta Sanctorum, Iunii*, t. I, Antverpiae 1695, pp. 211-219; A. Balducci, s.v. *Erasmus, vescovo di Formia, santo*, in *Bibliotheca Sanctorum*, v. IV, Roma 1964, coll. 1288-1290; R. Grégoire, *Gli antichi testi agiografici relativi a S. Erasmo*, in *XVII Centenario di S. Erasmo, vescovo e martire († 303-2003)*, Atti del Convegno (Formia, chiesa di S. Erasmo, 17 maggio 2003. Gaeta, basilica cattedrale, 18 maggio 2003), a cura di L. Cardi, Marina di Minturno 2004, pp. 15-52.

¹⁹⁶ BALDUCCI 1964, col. 1288; GRÉGOIRE 2004, p. 20.

¹⁹⁷ La notizia è riportata in S. Freund, s.v. *Gelasio II*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, v. LII, Roma 1999, p. 807, sebbene in passato essa sia stata considerata quasi una tradizione senza fondamento in BALDUCCI 1964, col. 1289.

dunque, fosse ben conosciuta alla fine dell'XI secolo, soprattutto nell'Italia centrale, sembra che già dal XIV si diffuse un racconto parallelo apocrifo che si concludeva con il martirio del santo attraverso l'eviscerazione per mezzo di un argano. Probabilmente la leggenda della morte cruenta, peraltro non suffragata dalle fonti poiché non è presente nella *passio* registrata negli *Acta Sanctorum*, nacque da una reinterpretazione dell'attributo del santo, l'argano delle navi, che invece si riferiva al suo ruolo di protettore dei marinai¹⁹⁸.

Ad oggi possiamo solo supporre che a Terracina fosse presente anche il culto di sant'Erasmus, poiché non esistono chiese o cappelle medievali a lui dedicate e neppure il Contatore fece alcuna menzione in merito; inoltre non sono sopravvissute immagini votive che lo rappresentino sulle pareti delle chiese e, quindi, il disegno del perduto mosaico del portico del duomo è l'unico documento che ne attesti una traccia.

D'altro canto nel territorio dell'antica diocesi di Terracina-Sezze-Priverno il culto di sant'Erasmus è, al contrario, ben attestato e radicato ancora oggi. Erasmus è santo patrono di Bassiano e di Roccaporga, e a lui è dedicato anche un santuario edificato a 800 metri slm, sulle alture tra questi due piccoli comuni montani. Inoltre è segnalata una chiesa rurale dedicata al santo nel territorio di Priverno, ma ad oggi essa risulta scomparsa¹⁹⁹. È stato ipotizzato che il suo culto si diffuse con la diaspora delle comunità monastiche benedettine provenienti da Formia e Gaeta verso l'entroterra della regione e che la venerazione del santo nei centri urbani che sorgono sulle montagne potrebbe essere giustificato dalla sua lunga esperienza di vita eremitica sul Monte Libano²⁰⁰.

Come accennato all'inizio del paragrafo, in assenza di un chiaro riferimento ad Erasmus nell'iscrizione della trabeazione e di un culto ben attestato a Terracina nel Medioevo, è necessario procedere mediante confronti iconografici con altri cicli narrativi per confermare la correttezza dell'interpretazione delle scene. Sul territorio laziale sono solo due i cicli agiografici medievali, a noi pervenuti, dedicati a sant'Erasmus: i dipinti dell'VIII secolo già in Santa Maria in Via Lata a Roma e il ciclo del XIII secolo scolpito sul famoso Candelabro per il Cero Pasquale della Cattedrale di Gaeta.

I dipinti romani che narrano le storie del santo sono due pannelli staccati provenienti dai sotterranei di Santa Maria in Via Lata e oggi conservati presso il Museo della Crypta Balbi [figg.

A tal proposito si veda l'approfondita analisi letteraria degli antichi testi agiografici, e soprattutto dell'opera redatta dal monaco Giovanni da Gaeta, proposta in GRÉGOIRE 2004, pp. 32-52.

¹⁹⁸ Sull'iconografia di questo santo nel corso dei secoli si veda F. Negri Arnoldi, s.v. *Erasmus, iconografia*, in *Bibliotheca Sanctorum*, v. IV, Roma 1964, coll. 1290-1293.

¹⁹⁹ La chiesa è segnalata da ANGELINI 1998, v. I, p. 288 e v. II, p. 375.

²⁰⁰ Per il culto del santo nei due centri laziali si veda RIGANATI 2003, pp. 59-64, 213-220.

3.94, 3.95]: nel primo pannello sono rappresentati i momenti dell'interrogatorio e della flagellazione subito da Erasmo, mentre il secondo pannello, molto lacunoso, sembra elencare i momenti finali della vita del santo e la sua morte. Per ragioni stilistiche essi possono essere datati attorno alla metà dell'VIII secolo e trovano il più diretto confronto stilistico nel ciclo dei santi Quirico e Giulitta della Cappella di Teodoto in Santa Maria Antiqua²⁰¹.

Il monumentale candelabro gaetano, invece, presenta una ricca e completa narrazione con ventiquattro scene della vita di Cristo e altrettante storie di sant'Erasmo, distribuite su due coppie di bande verticali la cui lettura procede secondo un andamento bustrofedico dall'alto verso il basso. L'opera si configura così come il più completo documento iconografico delle storie di sant'Erasmo, realizzata negli anni tra il 1268 e il 1279²⁰².

Nel disegno settecentesco la scena rappresentata a destra dell'imbarcazione con la famiglia di san Silvano presenta il momento del miracolo compiuto a *Sigidunum*, quando Erasmo resuscita il figlio del nobile Anastasio. Il Giordani riportò la figura del santo inginocchiato dietro la tomba del giovane defunto, in atto di alzare le braccia in cielo e di pregare, con la testa avvolta in una raggiera più che circondata da un vero e proprio nimbo; egli è affiancato da alcuni personaggi tra cui un turibolaio e una figura indicante una terza persona in atto di leggere un libro, mentre sulla destra un carro vuoto trainato da buoi, simbolo allegorico della morte²⁰³, si allontana dal gruppo. È possibile che uno di quei personaggi fosse proprio il maggiorenne Anastasio, ma il disegno settecentesco non fornisce sufficienti informazioni per un'identificazione certa. La scena è presente anche sui rilievi del Candelabro di Gaeta [fig. 3.96], sebbene si riscontrino alcune differenze iconografiche: nella scena sul Candelabro il bambino è appena stato resuscitato ed è rappresentato nell'atto di alzarsi da letto funebre, mentre i genitori e alcuni astanti osservano da sinistra sant'Erasmo rappresentato in piedi e affiancato da un angelo in volo.

Le scene successive rappresentano due delle numerose e cruente prove che Erasmo subì per volere dell'imperatore Diocleziano prima e Massimiano poi: la flagellazione alla colonna con

²⁰¹ Per quanto concerne gli affreschi dai sotterranei di Santa Maria in Via Lata si veda M. Righetti, *Gli affreschi di Santa Maria in Via Lata*, in *Fragmenta Picta, Affreschi e mosaici staccati del Medioevo romano*, Roma 1989, in part. pp. 181-182.

²⁰² Per una analisi del Candelabro di Gaeta si veda S. Ferraro, *La Colonna del Cereo Pasquale di Gaeta. Contributo alla Storia dell'Arte medioevale*, Napoli 1905; RIGANATI 2003, pp. 123-125; R. Tollo, *Il candelabro per il cero pasquale nel duomo di Sant'Erasmo a Gaeta: cronologia e committenza fra modelli ideologici e modelli stilistici*, in *Medioevo: i modelli, Atti del Convegno internazionale di studi (Parma, 27 settembre – 1° ottobre 1999)*, a cura di A. C. Quintavalle, Parma 2002, pp. 392-404.

²⁰³ Il carro può avere numerose interpretazioni allegoriche a seconda degli animali che lo trainano come nel caso dei buoi neri che trasportano il carro della Morte (CHEVALIER – GHEERBRANT 1994, v. I, p. 212).

le piombaiole e la bollitura nella mistura di pece e olio bollenti. Entrambe le scene si trovano rappresentate sul Candelabro di Gaeta [fig. 3.97] e la flagellazione è presente anche negli affreschi romani, dove il santo nudo sembra quasi disteso e sospeso in volo mentre i due carnefici si preparano a sferzare il suo corpo.

Non è possibile sapere con quanta dovizia di particolari il copista settecentesco abbia realizzato il disegno e soprattutto se abbia riportato tutti i particolari presenti nel mosaico, ma nel caso delle scene delle due prove a cui fu sottoposto Erasmo si nota che il santo è rappresentato privo del nimbo. Il disegno non sembra essere preciso e attendibile sotto questo punto di vista, poiché anche nella scena di preghiera del presbitero Felice e del monaco Eusebio i due santi non sono nimbati, al contrario tutti i personaggi che si trovano sull'imbarcazione dell'unica scena delle storie di san Silvano lo sono. Questa incoerenza si deve, probabilmente, ad una dimenticanza o disattenzione del copista, che non dovrebbe inficiare l'attendibilità del documento.

Le prove a cui fu sottoposto Erasmo sono illustrate anche nella predella della tavola del *Martirio di sant'Erasmo*, opera di un seguace di Ludovico Brea realizzata attorno al 1530 e conservata nella collegiata di Briga Marittima, in Francia [fig. 3.98]²⁰⁴. L'opera mostra come nella prima età moderna il racconto agiografico di sant'Erasmo si arricchisse dell'episodio in cui egli subì il martirio per eviscerazione, così come illustrato nel pannello principale della pala, mentre nella predella siano narrate tutte le prove subite durante le persecuzioni, comprese la flagellazione e la bollitura nel calderone di olio e pece.

²⁰⁴ C. L. Schwok, *Louis Bréa*, Paris 2005, p. 194.

3.3.3. L'iscrizione

L'iscrizione incisa sul listello superiore nella metà sinistra della trabeazione [figg. 3.99, 3.100, 3.101]:

PALATIVM TRAC IMPR VALĒS·SILVINIAN EPS·SILVI
CINA· LEONTIVS· S·CESARIUS·SCES LEONI

L'iscrizione nella metà destra della trabeazione [fig. 3.102]:

GVTIFRED:EGIDII·MILES  PETRVS PĔRI MILES·

L'iscrizione del portico della cattedrale di Terracina si dispiega lungo i listelli superiori delle due ali. Si tratta in entrambi i casi di iscrizioni didascaliche, che completano la decorazione iconica affidata in toto al mosaico sottostante. Esse rivelano l'identità dei personaggi o chiariscono il senso delle scene cui si riferiscono. La disposizione del testo è su un'unica linea; solo nel caso di PETRVS PĔRI l'iscrizione è stata realizzata a mosaico con tessere blu e non si trova sul listello marmoreo, mentre il segno grafico di abbreviazione su PĔRI è inciso sul marmo della cornice. Le incisioni sono precise, realizzate con solchi di forma triangolare, con un risultato finale di media qualità, sostanzialmente omogeneo sebbene si notino evidenti differenze di spazi tra le lettere e tra le parole: a volte esse sono più serrate e in altri casi più diradate, probabilmente per seguire l'andamento della narrazione delle scene sottostanti.

La scrittura [figg. 3.103, 3.104, 3.105] è realizzata in capitale maiuscola con la sola eccezione della E di LEONTIVS in onciale²⁰⁵; tutte le A hanno la traversa dritta e, nella maggior parte dei casi, sono sormontate dal trattino orizzontale di coronamento, inoltre in SILVINIAN il tratto obliquo sinistro della vocale è quasi verticale mentre in PALATIVM esso appare concavo; tutte le lettere presentano delle forcellature molto vistose a conclusione dei tratti verticali e orizzontali; in

²⁰⁵ Si noti, peraltro, che il Giordani riportò nel suo documento questa anomalia nella scelta del carattere in onciale, differenziandola da tutte le altre realizzate in capitale, mostrando un'incredibile premura filologica a maggior riprova della bontà del suo lavoro.

un solo caso la I presenta un piccolo bottone al centro del tratto verticale (MILES); i punti medi triangolari separano l'iscrizione in sei occasioni sull'ala sinistra del portico e in due sull'ala destra; la R ha il tratto obliquo sinuoso; i tratti obliqui delle N e delle M sono quasi sempre incipienti sotto le forcellature, ad eccezione delle due M incise sulla metà destra della trabeazione, che sembrano essere invece più aderenti al modello classico di capitale; le G sono realizzate a ricciolo; le O (LEONTIVS e SCES LEONI) non sono perfettamente circolari, ma sono il risultato dell'unione di due segni concavi. Lungo l'intera iscrizione è particolarmente diffuso l'uso del segno di abbreviazione a forma di omega; sul lato destro viene utilizzato anche il segno dei due punti in sostituzione di VS e, poco più avanti, si riscontra l'unico caso di motivo decorativo dopo MILES al di sopra della scena con i due cavalieri e la croce, posta a chiusura dell'intera iscrizione: si tratta nello specifico di una foglia con i bordi lobati, che ricorda le foglioline di *hedera distinguens* che campeggiano sugli architravi dei portali cosmateschi del duomo di Civita Castellana, la prima dopo la parola FECERVUNT dell'iscrizione attributiva del portale centrale, realizzato probabilmente verso la fine del XII secolo [fig. 3.106], e la seconda dopo la parola FECIT dell'iscrizione attributiva e commemorativa della committenza del portale destro, databile al primo decennio del XIII secolo [fig. 3.108]²⁰⁶. Il medesimo elemento decorativo si riscontra anche su altre opere attribuite con certezza alla bottega cosmatesca di Lorenzo: una foglia d'edera chiude l'epigrafe che riporta i nomi degli autori delle lastre del duomo di Segni, riferibili ad una intensa campagna decorativa che la cattedrale subì all'indomani della canonizzazione di san Bruno e datata con certezza al 1185, due foglioline adornano le due metà di iscrizione poste sui montanti del portale dell'abbazia di Santa Maria *in Falleri*, realizzato attorno alla stessa data, e infine la medesima foglia decorativa, sebbene con un disegno leggermente più stilizzato, è presente sull'architrave del secondo portale di ingresso al complesso del Sacro Speco di Subiaco [fig. 3.107], riferibile agli anni tra l'ottavo e il nono decennio del XII secolo²⁰⁷. Lungi dal volere attribuire la paternità dell'iscrizione, e men che meno dell'intero portico del duomo di Terracina, alla bottega di Lorenzo o del figlio Iacopo solo sulla base di un elemento esornativo di secondario valore come l'*hedera distinguens*, questo confronto fornisce ulteriori elementi utili a confermarne la datazione del mosaico e dell'intero nartece proposta in questa sede.

²⁰⁶ Per i due portali civitonici e le loro datazioni si vedano *Inscriptiones Medii Aevi Italiae (saec. VI-XII), v. 1: Lazio – Viterbo*, a cura di L. Cimarra, E. Condello, L. Miglio, M. Signorini, P. Supino, C. Tedeschi, Spoleto 2002, pp. 50-54 e CRETI 2009, pp. 44-54, 106-113.

²⁰⁷ CRETI 2009, pp. 21-29, 40-44. Si noti che l'autore ha evidenziato come l'elemento della fogliolina a chiosa delle iscrizioni dei lapicidi romani è da considerarsi un'esclusiva di Lorenzo e di Iacopo, poiché non compare nelle opere realizzate dagli altri esponenti della bottega (CRETI 2009, p. 23, nota 4). Essa potrebbe essere considerata alla stregua di una cifra stilistica o un carattere morelliano. Sulle lastre cosmatesche del duomo segnino si veda GIANANDREA 2006, p. 134.

L'iscrizione della trabeazione terracinese, infatti, sembra riferibile a un periodo che oscilla tra la fine del XII e i primi decenni del XIII secolo sulla spinta dell'analisi epigrafica proposta e per il confronto con iscrizioni coeve, come ad esempio le due suddette dei portali del duomo civitonico e quella presente su alcuni dei frammenti marmorei riferibili al fregio del portico medievale di San Giovanni in Laterano, recentemente emersi nel magazzino al di sotto del Cortile Ottagono del Musei Vaticani [figg. 3.109, 3.110]²⁰⁸. L'analisi dei caratteri dell'iscrizione lateranense incisa nel listello marmoreo sotto i riquadri delle scene perdute ha permesso di confermare la datazione del fregio del portico di San Giovanni agli ultimi due decenni del XII secolo; le notevoli somiglianze con l'iscrizione terracinese consentono di ipotizzare che la realizzazione del fregio a mosaico di San Cesareo dovette avvenire in uno stretto giro di anni, sicuramente dopo il portico della *caput et mater ecclesiarum*, modello imprescindibile – architettonico, tipologico e decorativo – per i portici di Civita Castellana, San Lorenzo al Verano e Terracina²⁰⁹.

L'analisi epigrafica così condotta permette di avanzare ulteriori confronti stilistici con l'iscrizione sulla colonna conservata nella chiesa di Sant'Alessio sull'Aventino, ma proveniente da San Bartolomeo all'Isola Tiberina (fine XII – inizi XIII secolo)²¹⁰, con il già citato architrave sublacense o con le lastre della Cripta di San Magno ad Anagni e della chiesa di Sant'Eusebio a Roma, due opere cronologicamente più tarde rispetto al gruppo di lapidi citate (una del 1231 e l'altra del 1238), ma nelle quali si riscontrano i medesimi stilemi evidenziati²¹¹.

Sulla parete orientale della cripta anagnina, sotto la figura dipinta dal Maestro Ornatista del Cristo Pantocratore tra santi, è murata la lapide commemorativa del ritrovamento delle reliquie

²⁰⁸ Il lavoro di ricerca su questi frammenti, ancora in fase di elaborazione, è diretto da Anna Maria de Strobel, pertanto i risultati qui presentati e le considerazioni che ne scaturiscono potrebbero essere rivisti e aggiornati nel momento in cui sarà pubblicato uno studio definitivo. In questa sede ci si riferirà ai dati e alle fotografie presentate in occasione della conferenza scientifica dal titolo *Il fregio del portico medievale di San Giovanni in Laterano. Frammenti ritrovati e nuove ipotesi di ricostruzione* tenuta nella sala conferenze dei Musei Vaticani del 26 giugno 2012, al materiale cartaceo consegnato in quell'occasione e ai colloqui informali con Nicoletta Bernacchio, che ringrazio per la disponibilità e i proficui scambi di opinioni. L'indagine sull'iscrizione didascalica dei pezzi emersi nelle Grotte Vaticane è stata affidata a Ottavio Bucarelli. De Strobel e Bernacchio hanno presentato l'eccezionale scoperta, corroborata di nuovi dati e più recenti conclusioni, anche in occasione della conferenza *The Lateran Basilica*, organizzata e tenutasi presso la British School of Rome (19-21 settembre 2016) con un intervento dal titolo *Il Portico medievale di S. Giovanni in Laterano*. Il poderoso lavoro svolto negli ultimi anni confluirà in una pubblicazione dal titolo *Il portico medievale di San Giovanni in Laterano*, a cura di A. M. De Strobel alla quale vanno i miei ringraziamenti per la sua cortesia. Anche nel caso dell'iscrizione del portico della cattedrale di Roma, nella generale scelta dell'utilizzo della E in capitale classica, emerge qualche sporadico caso di E in onciale.

²⁰⁹ CIAMPINI 1693, pp. 11-13. Dei rapporti sottesi tra il portico lateranense e quello di Terracina si dirà nell'ultimo paragrafo.

²¹⁰ CRETÌ 2009, pp. 60-75.

²¹¹ GIANANDREA 2006, p. 125 e CRETÌ 2009, pp. 165-168. Si noti, però, che Luca Cretì sosteneva erroneamente che la lapide fosse conservata nel museo del duomo.

del santo patrono, ad opera dei marmorari che stavano realizzando il pavimento cosmatesco, l'11 aprile 1231 [fig. 3.111]. Cosma, figlio di Iacopo e nipote di Lorenzo, assieme ai due figli Luca e Iacopo, registrarono l'evento e ne descrissero le tappe fino alla ricollocazione del reliquiario nel nuovo altare. L'iscrizione anagnina e quella terracinese presentano alcune caratteristiche epigrafiche di palmare somiglianza come le G a ricciolo, le forcellature, le O realizzate a doppia luna, le A con il coronamento e le R con il tratto obliquo sinuoso. Sebbene nella lapide anagnina si ricorra talvolta alla legatura in nesso di alcune lettere – un fenomeno completamente assente a Terracina – e si noti un maggior numero e una maggiore varietà di segni grafici di abbreviazione, appare evidente che le due iscrizioni possano essere considerate stilisticamente affini e, pertanto, non distanti cronologicamente. Le differenze evidenziate sono dovute ad un fattore di non poco conto: l'iscrizione del duomo di San Cesareo è una scrittura esposta, realizzata allo scopo di fornire una didascalia chiara e lineare alle scene narrative della trabeazione del portico, mentre la lapide anagnina aveva la funzione di commemorare un evento miracoloso ed è pertanto più facile che sia caratterizzata da orpelli e altri segni grafici.

Al contrario, il confronto con l'iscrizione di *Crudeles* alla base del candelabro del cero pasquale che – mettendo d'accordo tutta la critica – fissa un irremovibile *terminus ante quem* per tutti gli interventi al portico e all'arredo liturgico del duomo, permette di definire un'evidente distanza stilistica e forse per giunta cronologica: i caratteri di matrice prettamente gotica, ormai libera e pienamente visibile in tutta l'iscrizione del candelabro (si vedano, ad esempio, le M o le E), si distinguono nettamente dalle didascalie del portico, così inclini a perseguire un ideale di classica ritmicità e pacato ordine, tipico della capitale epigrafica, sebbene con risultati a volte incerti o non di pari livello qualitativo rispetto al suo più importante modello, la cattedrale di Roma. Pertanto a mio parere, al momento della realizzazione del candelabro, il portico era già completo da molti anni: la data della sua costruzione difficilmente può superare il terzo decennio del XIII secolo²¹².

²¹² Più avanti nel capitolo si proporrà una datazione più circoscritta, anche sulla base di importanti dati storici. A questi si aggiunga anche una notazione sul termine *miles*: la Caciorgna ritiene che questo appellativo si diffuse soltanto a partire dalla seconda metà del XII secolo a Terracina e la prima menzione risale al 1169 (CACIORGNA 2008, p. 259).

3.3.4. Chi era Bartolomeo Giordani?

Sebbene il nome di battesimo del Giordani sia in parte abraso e, di fatto, siano visibili solo le ultime lettere, esso è facilmente desumibile; al contrario il testo non fornisce altre informazioni dirette circa il ruolo di questo personaggio nella curia locale, la sua specializzazione, il motivo della realizzazione del foglio *in scriptura* e *in pictura*: nessun titolo, nessuna carica, nessun sigillo, nessuna intestazione.

L'analisi testuale delinea una personalità che non spicca per erudizione, sebbene si tratti di un personaggio che ebbe l'occasione di formarsi ben oltre gli elementari rudimenti di grammatica. Il testo non è scritto in latino, ma in un italiano con forti tratti regionali, in cui sembra ravvisarsi un tentativo di regolarizzazione di alcune forme dialettali. Inoltre mostra incertezze nella grafia di taluni termini. Ad esempio la parola 'colonna' è scritta secondo tre varianti: 'colona' (nei rigli 4, 6, 22, 23, 40 e più volte nella declinazione al plurale nei rigli tra il 17 e il 20), 'collonna' (nel rigo 7) e 'collone' (nel rigo 6). In più casi le parole si uniscono in modo arbitrario e senza un'apparente regolarità: 'sie' a posto di 'si è', 'inpianta' per 'in pianta' oppure 'diferò' per 'di ferro'.

Non certo un letterato, Bartolomeo Giordani sembra essere piuttosto un tecnico, attento nel realizzare la pianta dell'edificio sotterraneo, analitico nel disegno degli anelli metallici scoperti durante i sopralluoghi, preciso nel riportare le misure in scala; dunque un copista capace di cogliere dettagli e riportarli su carta grazie a un uso non improvvisato dell'acquerello, con effetti di tridimensionalità resi attraverso il chiaroscuro. Un personaggio molto abile nel disegno, tecnico e ornato, che in più punti della pianta dell'edificio nell'area destra del foglio lascia intravedere le linee a matita, servite da guida per la realizzazione finale ad inchiostro. È evidente che il Giordani non aveva intenzione di realizzare un rapido schizzo a mano, un disegno veloce per appuntare qualche idea da rielaborare. Il documento ha una sua organizzazione, un suo ordine meditato, uno schema ragionato nel quale si collocano in modo preciso sia lo scritto sia il disegno.

Ulteriori informazioni sull'autore sono emerse da altri documenti conservati nel medesimo archivio setino. Nel volume che raccoglie le *visitationes* pastorali degli anni 1743-44 sono stati rilegati anche gli Atti dell'*Inventio* delle reliquie nei tre altari maggiori della cattedrale di Terracina²¹³.

²¹³ ACCS, Fondo Visite Pastorali, *Sacra Visitatio 1743, 1744 localis*, ff. 122r-128r. Una puntuale analisi dell'estratto che descrive la ricognizione degli altari si trova in ARDUINI 2012, pp. 104-109.

Il resoconto dell'indagine compiuta negli altari è dettagliato nell'elencare tutte le reliquie trovate sotto le mense e nel descrivere i reliquiari che le contenevano, a volte precisandone lo stato di conservazione. All'apertura della mensa dell'altare principale erano presenti, oltre al vescovo Gioacchino Maria Oldi (1726-1749), il canonico decano Domenico Fatigati e il notaio Matteo Falasca che rogò l'evento il 14 gennaio 1729. L'8 maggio dello stesso anno, alla ricollocazione delle reliquie nel medesimo altare, è registrata la presenza di due persone che non erano presenti all'apertura: lo scalpellino maestro Nicola Amati e Bartolomeo Giordani, designato con il titolo di Cavaliere e specificando che egli era ingegnere della Reverenda Camera Apostolica²¹⁴. La cattedrale fu di nuovo consacrata il 10 luglio 1729.

Si può ipotizzare che egli fosse presente in territorio pontino in vista dei lavori di bonifica, mai attuati, promossi da papa Benedetto XIII o per questioni connesse alla viabilità o ancora per i lavori di restauro della stessa cattedrale.

²¹⁴ ACCS, Fondo Visite Pastorali, *Sacra Visitatio 1743, 1744 localis*, ff. 123r-123v. Per la funzione della Reverenda Camera Apostolica si veda MORONI 1841, v. VII, pp. 5-17 e M. G. Pastura Ruggiero, *La Reverenda Camera Apostolica e i suoi archivi (sec. XV-XVIII)*, Roma 1984.

3.3.5. L'interpretazione di Giovanni Marangoni

In un'inedita lettera scritta pochi giorni dopo la realizzazione del disegno di Bartolomeo Giordani e conservata nel medesimo archivio a Sezze²¹⁵, si registra il primo tentativo di analisi dell'iscrizione incisa sull'architrave a sinistra e del mosaico perduto, basato esclusivamente sul documento redatto dall'ingegnere, sulla storia di Terracina e sulle vicende del martirio del santo patrono Cesareo [figg. 3.112, 3.113]. L'autore di questa missiva è Giovanni Marangoni.

Giovanni Marangoni ad ignoto

Roma, 25 novembre 1733

Illustrissimo, e Reverendissimo Signore Signore Padrone Colendissimo

Lunedj mattina mi fù portato da parte dj un Signore Non Nominato che stà alla Salita di Marforio²¹⁶ incontro al Signor Conte Carandinj una lettera con il Dissegno, nella lettera v'era scritta una del Signor Bartolomeo Giordanj à Vostra Signoria Illustrissima con due sue righe à me perche considerassi il disegno, e gli e ne dassi il mio debole parere. Dico pertanto così all'oscuro, che questo è un bellissimo monumento da farne un gran conto, perché autentica l'Istoria del martirio del Santo, almeno in parte esprime l'assalto del serpente, e morte dj Luxurio Tiranno, come si esprime ne gli attj. Indj seguita la sepoltura data à S. Cesario da Felice Prete²¹⁷, et Eusebio Monaco qualj stanno inginochiatj avantj la Chiesa. Siegue un'altra Chiesa con figura di Donna seduta avantj di essa in atto di benedire, et appresso viene la barchetta con sej Santj dentro. Sarej di parere che detta Donna colla Chiesa significasse la Chiesa di Terraccina, che riceve sej altrj corpi di Martirj gia sommersi nel Mare, e à lej portatj per seppellirvelj. Seguita la figura coll'Incensiere fumante in mano avantj il sepolcre di un santo, inanzi cuj sta una donna scapigliata con altra appresso. E queste credo possano rappresentare qualche librazione dj Energumena al sepolcro del Santo. l'altra figura è d'un uomo con veste talare, e libro in mano che appoggia dietro il Carro tirato da buoj. Siegue la figura di una Casa, ò Palazzo indj la flagellazione dj un Santo alla

²¹⁵ ACCS, Fondo *Capitolo dei Canonici*, fald. *Corrispondenza varia* - 1733

²¹⁶ La strada che si trovava tra l'Araceli e il Foro Romano era detta "Salita del Marforio" per la presenza dell'omonima statua, oggi conservata presso il Palazzo Nuovo dei Musei Capitolini.

²¹⁷ Corretto su «Diacono» dall'autore stesso.

colonna, e finalmente un Santo posto entro la Caldaia col fuoco sotto = È certo che in queste figure si esprimono più e diversi Santi martirizatij poiche S. Cesario non abbiamo che fosse posto nella caldaja ne che fosse flagellato alla colonna, bensì che dopo preso da Firmino fù posto in Carcere poj tirato ante Praesidis Rhedas ad Apollonis Templum, ne ciò puo significare il bioto con i Buoj. Ne abbiamo che fosse flagellato, ne posto nella Caldaja.

Onde io credo che in quel Mosaico oltre à S. Cesario significato sino alle due figure inginocchiate, le altre rappresentino altrj Martiri.

La Iscrizione poj sovrapposta di questo tenore

PALATIVM. TRAC. IMPR. VALES. SILVINIAN. EPS. SILVI. TRAC. LEONTIVS. S. CESARIVS
SCESLEONI.

è molto difficile à ricavarne il proprio senso. Nondimeno dirò il mio Palatium Terracinense Imperiale, seù Imperatoris. Valens Silvinianus Episcopus . Silvius Terracinensis. Leontius. S. Cesarius. l'altra parola se stava così non saprej cosa voglia di[re]

Forse vorrà dire che dov'era la Chiesa su cui stava l'Iscrizione e Mosaico anticamente fosse il Palazzo Imperiale dell'Imperatore. Che Valente Silviniano Vescovo fece fare il Mosaico. che Silvio Terracinense fosse stato l'artefice. il nome di Leonzio, e di S. Cesario forse alla [f. 1v] alla Memoria di questi due Santj. Nel rimanente bisognerebbe investigare la Istoria di Terracina tanto profana quanto Sacra che io non hò. Se poj il gran Sotterraneo, colle Colonne, veramente Maestoso è sotto ò vicino alla Chiesa, crederej che veramente fosse il Palazzo Imperiale e che tal luogo fosse stato ad uso di stalla, e poscia convertito in Carcerj de Santj Martirj è probabilissimo. Bisogna osservare se dentro detto sotterraneo vi siano pitture Sacre, ò Iscrizione di sorte veruna per aver qualche lume, posciaché del pozzo de Martirj che vj si suppone sarà difficile averlo, e andar à tastoni sarà difficile, e sarà un buttar molta spesa. Se i Santj volessero esser trovatij bisogna farvj Orazione

Dal mese di Luglio in qua hò fatto una raccolta d'Invenzionj, e Traslationj di Corpi, e Reliquie dj Santj Martirj, e Confessorj, e dopo d'averne fin ora fattj quasi 200. fogli, sono al principio ed è un grosso volume, e vedo che le Invenzionj de Santj Corpi sono per ordinario destinate da Dio per onorare qualche suo Servo: Così spero che farà con Vostra Signoria Illustrissima. Per altro l'Istoria Ecclesiastica ci da poco lume dj Martirj di Terracina toltone quelli che sono nel Martirologio e nel Ferrario, che si riducono à otto, o diecj.

Il Disegno lo terrò qualche giorno aspettando che Vostra Signoria Illustrissima mi comanda altro, e poj lo porterò à chi lo hà mandato à Salita Marforiana.

Quanto à me hò perduto quasi tuttj i Dentj, onde paulatim dissolvor e stò preparandomj alla Tremenda chiamata. Le Cose d'Anagnj vanno grazie à Dio bene nello Spirituale, e nel Temporale essendosi cominciata una Chiesa che sarà materialiter un gioiello, e Spiritualiter un gran Santuario colle Mura tutte impastate di polverj, e Sangue dj Santi Martirj col suo Cimiterio sotto in forma di Croce conj sepolcrj à modo di questi delle Catacombe²¹⁸, Cosa in vero degna e bella Deo gratias S'abbia Cura fra tante fatiche, e dia gloria à Dio, che si serve della sua Opera. Con che resto baciandole divotissimamente le Manj.

Di Vostra Signoria Illustrissima e Reverendissima

Roma 25. Novembre 1733.

Umilissimo e Obbligatissimo Servitore

Giovanni Marangonj

Il Marangoni comprese che il mosaico perduto rappresentava una serie di scene che non potevano essere ricondotte in toto alle storie del santo patrono terracinese poiché si sapeva che Cesareo «non abbiamo che fosse posto nella caldaia ne che fosse flagellato alla colonna». Era sua opinione che le storie dovessero dunque riferirsi anche ad altri martiri che non seppe indicare, al contrario comprese che le storie di san Cesareo iniziavano da sinistra con la scena della morte di Lussurio – rappresentata solo in parte – e si concludevano con le due figure inginocchiate di fronte alle due chiesine costruite sui podi a scalini.

Egli sciolse il testo dell'iscrizione, proponendo una lettura a tratti audace, dovuta a una scarsa conoscenza dell'edificio. Stando alla sua interpretazione il mosaico e l'iscrizione si trovavano sulla facciata di una chiesa che prese il posto di un palazzo imperiale, ed erano stati commissionati nel V secolo, al tempo di san Silvano vescovo, al mosaicista Silvio Terracinese, che lasciò la sua firma nell'iscrizione stessa. I dati documentari, archeologici e storico-artistici ci confermano che questa proposta non ha alcun fondamento: la cattedrale di San Cesareo fu costruita in sostituzione di un tempio pagano²¹⁹ e non di un palazzo, inoltre SILVI non si riferisce all'artefice, ma a santa Silvia, la madre di Silvano. In questo caso il Marangoni fu tratto in inganno dal disegno del Giordani poiché questi, come si è detto, nel copiare l'iscrizione dell'ala sinistra della trabeazione, non tenne conto dell'effettiva distanza tra la parola SILVI e la successiva CINA (erroneamente copiata come TRAC):

²¹⁸ Il Marangoni si riferiva alla chiesa dei Santi Cosma e Damiano sita all'interno del convento delle Suore Cistercensi della Carità di Anagni, nel cosiddetto Palazzo di Bonifacio VIII.

²¹⁹ Si trattava probabilmente del *Capitolium*, di cui restano a testimonianza le lastre marmoree, le colonne e il bellissimo fregio a girali di età augustea visibili sul retro della cattedrale e di cui si è già detto nel primo paragrafo di questo capitolo.

sulla cornice esse sono incise molto distanti e quindi non possono riferirsi alla medesima persona o alla medesima scena. Inoltre si noti come nella lettera non sia stato emendato l'errore di trascrizione del Giordani (TRAC al posto di CINA), a conferma del fatto che la sua proposta di interpretazione si basava unicamente sui dati forniti dall'autore del documento.

Queste considerazioni permettono di escludere che il Marangoni conoscesse con precisione il duomo di San Cesareo, come peraltro egli stesso dichiarò nelle prime righe della lettera, ma è di notevole interesse il suo giudizio circa la chiesa che doveva essere certamente un «bellissimo monumento da farne un gran conto» soprattutto perché il suo mosaico testimoniava e confermava la veridicità della «Istoria del martirio del santo». La lettera del Marangoni completa il documento del Giordani, il quale in effetti non si preoccupò di identificare le scene rappresentate o non fu in grado di farlo, per mancanza di competenza e di conoscenze.

Marangoni ripropose l'ipotesi del Giordani di riconoscere nei sotterranei presso il Foro Emiliano i luoghi del martirio dei santi, aggiungendo che potevano essere state le stalle del palazzo imperiale e che successivamente servirono quali carceri per i martiri cristiani. Aggiunse, inoltre, che predisporre indagini "archeologiche" e ricercare tracce di questo uso, testimoniato da pitture o iscrizioni, avrebbe potuto chiarire la questione, ammettendo d'altro canto che si trattava di un lavoro troppo impegnativo e oneroso. Insieme al canonico di Santa Maria in Trastevere Marcantonio Boldetti, in quegli anni Giovanni Marangoni si dedicava ad una vasta e intensa attività di indagine archeologica nelle catacombe e nelle chiese cimiteriali di Roma e per questa ragione conosceva bene la necessità di una seria ricognizione sotterranea per lo studio e il culto dei santi martiri, ma anche i costi e gli oneri che un progetto del genere comportavano. Senza dubbio la sua esperienza sul campo lo elevava a perfetto interlocutore a cui sottoporre il disegno del mosaico perduto per tentare di chiarirne la complessa iconografia²²⁰. Il lavoro del Marangoni doveva essere ben noto all'epoca e per questo motivo la sua opinione di esperto era fondamentale per sostenere o confutare la tesi proposta da Giordani.

La lettera conservata nell'archivio di Sezze non riporta il nome del destinatario, ma è da escludere che il «reverendissimo signore» fosse l'ing. Bartolomeo Giordani, del quale si fa riferimento all'inizio della lettera come autore di una breve missiva allegata al disegno in cui veniva suggerito il nome del Marangoni come esperto per analizzare il disegno e chiarirne il significato. Purtroppo non

²²⁰ Sulla figura di Giovanni Marangoni e la sua importanza per lo studio delle catacombe romane, le iscrizioni e il culto dei santi martiri si veda A. Barzani, s.v. *Marangoni, Giovanni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, v. LXIX, Roma 2007, pp. 418-422, con ampia bibliografia.

si è conservata la sezione del foglio riservata all'indirizzo del destinatario poiché è noto che, dati i costi della carta, spesso le parti delle lettere non indispensabili venivano tagliate e riutilizzate. Alcuni dati che si possono ricavare dal testo inducono a ipotizzare che la missiva fosse indirizzata proprio al vescovo Oldi. Le formule di apertura e di chiusura sono particolarmente solenni e solitamente erano riservate a personalità di una certa importanza o di rango elevato. Inoltre verso la fine della lettera è scritto «e dia gloria à Dio, che si serve della sua Opera», intendendo probabilmente l'attività di pastore delle anime della diocesi terracinese. Quindi Marangoni si congeda «baciandole divotissimamente le Manj», una saluto che richiama alla mente la riverenza che si riserva solo ai vescovi o agli alti prelati, ancora in uso oggi sebbene sia sempre meno frequente.

Si delinea così un aspetto interessante dell'azione pastorale del vescovo Oldi, che si preoccupava della perdita del mosaico della trabeazione in quanto narrazione iconica delle storie dei martiri su cui si fondava l'antichissima comunità cristiana di Terracina, che incoraggiava le indagini e i sopralluoghi presso le antiche vestigia della città volti a verificare le storie delle *Passiones* e interpellava esperti ed eruditi per conoscere il significato delle decorazioni medievali del duomo terracinese secondo una precisa volontà di ricerca e non per puro interesse di erudizione.

3.4. Per una nuova analisi del fregio musivo terracinese

La scelta di costruire sulla facciata del duomo di Terracina un portico a colonne ioniche con un fregio narrativo arricchito di iscrizioni trova i riscontri più prossimi nella produzione architettonica chiesastica romana, sebbene l'assenza della soluzione di continuità nel fregio terracinese non trovi corrispondenza a Roma – ad eccezione del portico della basilica di Santa Cecilia in Trastevere – dove si predilige la ritmica scansione di scene o figure all'interno di spazi e rote, individuate dai nastri curvilinei di sapore cosmatesco. Nello specifico, il modello per il portico terracinese, come si è visto, è stato individuato nel perduto portico lateranense, sul cui fregio si dispiegava un mosaico narrativo entro una partizione di rote alternate a riquadri allungati, concavi sul lato corto. Le scene riguardavano le storie della guerra giudaica ai tempi degli imperatori Vespasiano e Tito, le storie di Costantino e Silvestro, le storie dei due santi Giovanni a cui è dedicata la basilica e l'*Anastasis*. Sfortunatamente la serie è incompleta e le fonti non forniscono ulteriori informazioni utili a conoscere tutto il programma iconografico [figg. 3.115, 3.116]²²¹, ma si può dedurre come il senso della scelta delle storie narrate servisse a sottolineare e confermare la supremazia della sede lateranense su tutte le altre chiese, in primis San Pietro in Vaticano; essa era *caput et mater ecclesiarum*, sede del vescovo di Roma ed espressione monumentale della Donazione di Costantino a Silvestro, l'atto con cui fu sancito il potere temporale ed ecumenico del papa e sul quale si fondava il messaggio della Chiesa Trionfante. Dunque il fregio lateranense, esposto all'esterno della chiesa per una pubblica fruizione come un editto, era una sorta di autorappresentazione della basilica stessa tesa a confermare la sua funzione di sede preminente sulle altre chiese romane, fondata sull'autorità del *Constitutum Constantini*²²².

Il portico della cattedrale di Roma, la chiesa più importante della cristianità, fu il modello tipologico per il portico terracinese che ne imitò l'architettura, la scelta della narrazione delle storie dei santi unita alla rievocazione di fatti e vicende storiche legate alla chiesa stessa o alla città, ma anche l'impostazione generale delle scene alternate a didascalie che illustrassero chiaramente il contenuto delle immagini: a San Giovanni esse si trovavano sotto gli scomparti rettangolari, in corrispondenza delle scene, secondo una regolare scansione ritmica, mentre a Terracina l'iscrizione

²²¹ Le fonti iconografiche per la conoscenza di questo ciclo musivo sono due: il codice conservato nella BAV, Barb. Lat. 4423, ff. 14-19 e le più tarde incisioni di CIAMPINI 1693, tavola II, p. 11.

²²² HERKLOTZ 2000, pp. 166-193; FALLA CASTELFRANCHI 2015, p. 376.

incisa si trova sul listello superiore solo dove era indispensabile a decifrare la narrazione a mosaico. Come ha opportunamente affermato la Di Gioia, il portico di San Cesareo era un monumento che si presentava alla cittadinanza non come «un semplice *ex voto*, ma un segno di memoria collettiva lasciato nel luogo più denso di memorie civili e religiose, la “piazza”, il luogo di raccolta, lo spazio urbano simbolico e pubblico per eccellenza»²²³.

Sin dagli anni del pontificato di Alessandro II (1061-1073) iniziò un processo di lenta razionalizzazione del territorio sottoposto al controllo della Chiesa, con il conseguente accorpamento delle sedi diocesane più piccole. Non è chiaro quando avvenne l'unificazione delle sedi di Priverno e Sezze a Terracina, ma ai tempi del vescovo Simeone (1203-1224) papa Onorio III (1216-1227), eletto da pochi mesi, si pronunciò in merito ai diritti della *ecclesia terracinensis*: con la Bolla *Hortatur nos*, emanata il 17 gennaio 1217, il papa confermò l'unificazione delle tre sedi secondo la formula dell'*aeque principaliter*, affidando la guida del territorio al vescovo di Terracina, ratificando così un privilegio di cui beneficiavano già i vescovi predecessori²²⁴.

Alla luce dei dati forniti nel presente capitolo e dell'analisi delle fonti storiche e documentarie è possibile avanzare una nuova proposta di datazione del mosaico e dell'intero portico del duomo, in linea con la datazione avanzata dalla Di Gioia tra il terzo e il quarto decennio del XIII secolo, ma circoscritta più precisamente agli anni tra il 1217 e il 1224, cioè tra la riconferma dell'unificazione delle tre diocesi di Terracina, Sezze e Priverno come stabilito nella Bolla *Hortatur nos* e la fine del lungo vescovato di Simeone. Secondo questa ipotesi, il portico sarebbe stato progettato e realizzato, dunque, sulla spinta di una rinnovata affermazione politica del vescovo di Terracina su tutto il territorio diocesano.

Nei primi decenni del XIII secolo si assistette ad una più risoluta affermazione di autonomia della città dal controllo dei Frangipane e ad una sempre più spiccata propensione per un sistema comunale sottoposto al governo diretto del papa; il cambio di prospettiva politica permise alla piazza di riacquistare il ruolo di spazio pubblico in cui il senso civico trovasse una sua esaltazione anche attraverso i racconti, agiografici e storici, narrati sulla facciata del maggiore edificio di culto,

²²³ DI GIOIA 1982, p. 134.

²²⁴ Le date del vescovato di questo importante *episcopus* dell'inizio del XIII secolo sono tratte da GAMS 1931, p. 732. Non è certo che il suo vescovato si sia concluso nel 1224, data in cui compare il suo nome per l'ultima volta nei documenti. Il suo successore, Gregorio II, è attestato a partire dal 1227. La Caciorgna sostiene che le date del vescovato di Simeone siano *ante* 1202-*post* 1224 (CACIORGNA 2008, p. 232). Su questo vescovo si veda anche Contatore 1706, p. 413. Il testo completo della Bolla è in BULLARUM 1858, pp. 312-314. Sulla questione dell'unificazione delle diocesi si veda il capitolo 1.

in un'epoca in cui, quindi, sia da un punto di vista amministrativo sia religioso, la città si imponeva con forza nel territorio pontino²²⁵.

L'arco centrale del portico di Terracina²²⁶ fu costruito sul modello di quello ben più monumentale di Civita Castellana (1210) ed è possibile che la scelta fosse dovuta alla stessa complicazione che mosse Jacopo di Lorenzo qualche anno prima: anche a Terracina l'inserimento del portico a trabeazione avrebbe limitato la visione del portale centrale d'ingresso, posizionato più in alto di sette gradini rispetto al livello delle colonne. L'arco inquadra l'ingresso in modo più equilibrato e ne esalta la funzione, anche simbolica, di accesso nel principale luogo di culto della città e della diocesi²²⁷.

Le grandi dimensioni e il conseguente impegno economico che le opere cosmatesche dovettero comportare per il committente/donatore a Civita Castellana pongono una questione di non secondaria importanza: quali fondi furono stanziati per un'impresa di questo tipo? Claussen ha recentemente smentito che il denaro speso per la realizzazione dell'opera civitonica potesse provenire direttamente dalle casse papali, sebbene la realizzazione del portico cada senza dubbio nel pieno del pontificato innocenziano, come attestato dall'elegante iscrizione a tessere dorate nell'attico dell'arco centrale che ferma al 1210 il suo completamento. Come sottolineato anche da Creti, i fondi necessari alla realizzazione dell'imponente portico dovevano provenire dalla ricca nobiltà locale o dall'alto clero²²⁸. Similmente accadde a Terracina dove le fonti attestano un afflusso quasi continuo di donativi soprattutto durante i vescovati di Tedelgario e Simeone, tra l'ultimo decennio del XII e gli anni Venti del secolo successivo²²⁹. I fondi per la realizzazione degli ingenti lavori, conclusi nel 1245, ed evidentemente comprensivi dell'erezione del campanile – o per lo meno di una prima fase edilizia della torre – del completamento dell'arredo liturgico fisso, della realizzazione e decorazione del portico, probabilmente provennero dalla munificenza di cittadini illustri e dalle casse diocesane, arricchite enormemente a seguito della conferma dell'unificazione delle diocesi di Sezze e Priverno a quella di Terracina (1217)²³⁰.

²²⁵ DI GIOIA 1982, pp. 134-135. Una puntuale analisi storica della situazione politica della città negli anni a cavallo tra il XII e il XIII secolo è in CACIORGNA 2008, *passim*, in part. pp. 216-222.

²²⁶ Si ricordi che l'arco attuale è frutto di un intervento di ricostruzione sulla base del ritrovamento di uno dei conci originali; per tale ragione, come si è già detto in precedenza, si dà per certa la presenza *ab antiquo* di un arco al centro della trabeazione.

²²⁷ Una voce fuori dal coro fu quella di Zander che propose di riconoscere altri modelli per l'arco centrale del portico terracinese; a suo avviso esso sarebbe da relazionare più con il portico di Sant'Angelo *in Formis* che non con quello di Civita Castellana (ZANDER 1961, p. 319).

²²⁸ CRETÌ 2009, pp. 115-116.

²²⁹ CONTATORE 1706, p. 413; DI GIOIA 1982, pp. 64 (nota 28), 97.

²³⁰ Sulla disponibilità economica della diocesi e sulla suddivisione delle mense vescovile e capitolare di Terracina si veda CACIORGNA 2008, pp. 231-233.

Seguendo questa traccia, seppur labile, si può ipotizzare che Gutifredus e Petrus citati nell'iscrizione sulla metà destra della trabeazione furono tra i più attivi donatori dei fondi necessari alla realizzazione del portico e della decorazione musiva, allo scopo di ricordare a tutta la cittadinanza le loro imprese e per celebrare il culto della vera Croce e dei santi della tradizione locale; il vescovo Simeone ne fu il committente: il portico doveva evidenziare il legame della Chiesa di Terracina con la Chiesa di Roma e commemorare la supremazia del vescovo in qualità di pastore delle tre diocesi pontine. Come la basilica lateranense era la *mater ecclesiarum* «in un orizzonte romano e non di affermazione universalistica della Chiesa»²³¹, così il duomo terracinese veniva celebrato definitivamente come *mater dioecesis Terracinensis-Setina-Privernensis*, in una prospettiva di affermazione nel contesto pontino. La narrazione del mosaico aveva lo scopo di confermare l'avvenuta unificazione, ricordando le storie dei più antichi santi terracinesi (Cesareo e Silviniano) insieme a uno dei santi più venerati nei centri urbani distanti da Terracina (Erasmus).

Nonostante gli indiscutibili legami già delineati con le coeve opere romane, alla trabeazione del portico terracinese manca quell'ardita e complessa articolazione dirompente nelle opere riferibili alle fabbriche vassallettiane di Roma, dove le trabeazioni crescono in altezza, aumentando lo spazio per le cornici e gli elementi scultorei che inquadrano fregi policromi più schiettamente cosmateschi, narrativi nel caso di San Giovanni in Laterano, figurativi e celebrativi a San Lorenzo fuori le Mura, o più comunemente geometrici. Esso appare più asciutto, lineare e pacato nella decorazione scultorea della trabeazione, ma comunque riconducibile nell'alveo di quel recupero coltissimo della scultura classica che conferisce un sapore di aulico trionfo all'intera struttura architettonica; certamente va inserito nell'ambito della produzione artistica precedente all'esplosione del gusto gotico improntato sul naturalismo delle figure che permea nella bottega vassallettiana nel pieno degli anni '30 del Duecento, come si evince, ad esempio, nella decorazione plastica del braccio nord del chiostro della basilica di San Paolo fuori le Mura²³². A Terracina due linguaggi si incrociarono e si mescolarono, ottenendo un risultato unico nel suo genere: da un lato la cultura romana di matrice vassallettiana fornì il vocabolario con cui l'architetto e lo scultore concepirono e realizzarono la struttura nella quale innestarono la novità dell'arco centrale su imitazione della fabbrica civitonica della bottega di Jacopo di Lorenzo, dall'altro la cultura meridionale per il mosaico policromo e per la vivace narrazione proposta da un mosaicista le cui radici affondavano nella lunga tradizione dei pavimenti istoriati dell'area adriatica, riadattata sapientemente ad uno schema compositivo del tutto nuovo.

²³¹ IACOBINI 1991, p. 272.

²³² Su questo argomento si veda PARLATO – ROMANO 2001, pp. 101-104.

È da scartare, invece, l'ipotesi secondo cui il mosaicista attivo sui ponteggi esterni sia lo stesso che realizzò le figure che animavano i frammenti dell'ambone, oggi reimpiegati nel pavimento o murati sulle pareti della zona presbiteriale. Le evidenti differenze tecnico-esecutive e i risultati, stilisticamente difformi, contrastano con questa proposta²³³. Il mosaico esterno sembra l'elegante e raffinato risultato di una bottega in grado di usare il colore per costruire le forme, evitando i linearismi e gli effetti bidimensionali, capace soprattutto di comporre il mosaico secondo una scansione per piani con le figure e gli animali protagonisti su uno sfondo bianco neutro.

Dallo studio delle fonti d'archivio si evince che l'interesse per il mosaico del portico riemerse con forza all'inizio del Settecento, quando una nuova crisi interna riaprì la questione dell'unificazione delle tre antiche diocesi; essa era stata rinfocolata soprattutto dalle richieste del clero setino di riconoscere la cattedralità della loro sede e dalle rimostranze del clero terracinese che, al contrario, riteneva necessario imporre la preminenza di Terracina su Sezze e Priverno. Per tale ragione tra il 1724 e il 1725 fu necessario l'intervento del pontefice, Benedetto XIII (1724-1730), che riconobbe la cattedralità sia della sede di Sezze sia di quella di Priverno, ma confermò nuovamente l'unione delle tre diocesi²³⁴. In questo contesto storico di profondi contrasti nel clero diocesano, l'atteggiamento di conciliazione promosso dal vescovo Oldi anche attraverso lo studio storico, antiquario e devozionale del mosaico perduto, si collega in modo singolare con l'attività di committente del vescovo Simeone. Infatti il mosaico fu realizzato dopo che il vescovo di Terracina riuscì ad imporsi sulle altre sedi dell'entroterra, ottenendo l'unificazione dal papa Onorio III; a distanza di cinque secoli, quando questa preminenza veniva meno a causa di spinte centrifughe del clero locale, l'interesse per il mosaico e il portico, percepiti come la testimonianza monumentale di un passato illustre e trionfante della chiesa terracinese, riaffiorò. Per tale ragione, probabilmente, il vescovo Oldi incaricò Bartolomeo Giordani di stilare un accurato resoconto delle indagini compiute nel Foro Emiliano corredato del disegno ricostruttivo del mosaico crollato poco prima, che fu successivamente inviato a Giovanni Marangoni per un'analisi iconografica²³⁵.

²³³ Come è stato dimostrato nel paragrafo 3.2.2.

²³⁴ Su questo argomento si veda il capitolo 1.

²³⁵ Desidero segnalare che al momento della revisione finale di questo elaborato era ancora in corso di stampa un interessante contributo di Mariella Nuzzo, che ringrazio per averlo condiviso con me prima della pubblicazione (NUZZO 2016, pp. 35-44). Nel saggio si propone di datare il portico, il suo mosaico e i pezzi erratici dell'arredo liturgico fisso entro la metà del secolo XII. Inoltre, come ho segnalato altrove nelle note, a questo saggio si legano altri due contributi che saranno pubblicati nel medesimo periodico (GIGLIOZZI 2016, pp. 27-34 e TEDESCHI 2016, pp. 45-50) e che si pongono sulla stessa linea interpretativa. Ho potuto leggere gli articoli solo in una fase finale della stesura della tesi, pertanto mi riservo di rianalizzare in futuro e con maggiore attenzione i dati forniti in questi studi; essi hanno il merito di riaprire il dibattito circa un monumento che, come si può immaginare, ancora necessita di nuove e approfondite indagini. Le informazioni, le ipotesi e le conclusioni alle quali sono giunto forniscono ulteriori spunti di riflessione.

CAPITOLO 4

LE PITTURE RUPESTRI DELL'EREMO DI SELVASCURA A BASSIANO

4.1. *Il Santuario del Crocifisso e il ciclo pittorico della Grotta di Selvascura*

4.1.1. *La storia e il complesso sacro*

Il Santuario del Crocifisso è una meta di pellegrinaggio isolato dal centro abitato di Bassiano, da cui dista circa tre chilometri, situato «*in medio nemorosi montis*»¹ presso una fonte d'acqua che sgorga nei boschi del versante nord del Furchiavecchia, una delle vette dei Monti Lepini [fig. 4.1]; esso è costituito in parte da strutture riferibili all'eremo originale e in parte da edifici costruiti nell'Ottocento, che inglobano una cappella circolare seicentesca e nascondono parzialmente la Grotta di Selvascura alla vista del visitatore odierno². Nella cappella, il vero nucleo dell'edificio sacro attuale, è conservato il crocifisso ligneo del francescano Vincenzo Pietrosanti da Bassiano. Una tradizione locale consolidata fissa al XIII secolo la fondazione dell'eremo e sostiene che esso sia stato abitato dai frati francescani Spirituali, detti Fraticelli o anche Bisocchi³, sebbene non vi siano

¹ ASDT, Archivio storico della diocesi di Sezze, Fondo *Visite Pastorali, Visitatio Apostolica 1705 localis*, f. 96r.

² La bibliografia relativa a questo monumento è estremamente esigua, costituita principalmente da pubblicazioni a carattere locale; in questo capitolo ci si riferisce alle principali e si rimanda alla relativa bibliografia per tutte le altre, di scarso rilievo nel contesto di questo studio: L. Zaccheo, *Il Santuario del Crocifisso di Bassiano*, Roma 1975; PACILLI 1993; L. Zaccheo, F. Zaccheo, *Il Santuario del Crocifisso di Bassiano*, Frascati 1999. Si segnala anche una successiva pubblicazione che in gran parte riporta le informazioni dei testi già citati: SCOZZARELLA 2003, in part. pp. 67-89; E. Piacentini, *Bassiano. Santissimo Crocifisso*, in *Santuari d'Italia. Lazio*, a cura di S. Boesch Gajano, M. T. Caciorgna, V. Focchi Nicolai, F. Scorza Barcellona, Roma 2010, p. 157. L'unica pubblicazione a carattere scientifico è la scheda sulle pitture della Grotta di Selvascura redatta da Serena Romano nella poderosa pubblicazione sulla pittura laziale tra la fine del XIII e gli albori del XV secolo: ROMANO 1992, pp. 177-179.

³ Il termine sembra diffondersi a partire dal processo intentato contro gli ufficiali del comune di Matelica, colpevoli di aver accolto i Fraticelli. Il 16 dicembre 1336 l'inquisitore Giovanni da Borgo San Sepolcro assolse gli imputati dalla scomunica. Durante il processo l'inquisitore utilizzò diversi appellativi dei frati: "Bocchasoctos", "Biginos", "Biginas", "Biccochos". È stato ipotizzato che i termini derivassero dall'abitudine dei Fraticelli di avere un atteggiamento umile e di camminare a testa bassa. Nel 1320 Paolino da Venezia sosteneva che essi «*vocabant se fratres S. Francisci, seculares autem vocaverunt bizonos, vel fraticellos, vel bacasotos*» (M. d'Alatri, *Fraticellismo e inquisizione nell'Italia centrale*, in «Picenum Seraphicum. Rivista di studi storico locali a cura dei frati minori delle Marche», Atti del VI Convegno di Studi celebrato a Sarnana (Macerata) e dedicato agli Spirituali e ai Fraticelli dell'Italia centro orientale (3-4 giugno 1974), XI (1974), p. 292; G. Tognetti, *I fraticelli, il principio di povertà e i secolari*, in «Bulettno dell'Istituto Storico Italiano per il Medioevo e Archivio Muratoriano», 90 (1982-1983), pp. 78-79). In questa sede

documenti o notizie storiche a supporto di questa tesi. Infatti nel 1334 durante gli interrogatori agli Spirituali che vivevano nella diocesi di Tivoli, essi testimoniarono l'esistenza di molte comunità di Fraticelli nella provincia romana, nascoste in luoghi impervi, adatti alla vita eremitica e disagiati per i controlli delle autorità ecclesiastiche; le comunità citate durante il processo e riferibili alla loro diocesi sono: Ciciliano, Pozzaglia Sabina, Poli, San Gregorio da Sassola e Subiaco; a queste si aggiungono alcune comunità appartenenti ad altre diocesi: Roma (nella basilica di San Giovanni a Porta Latina), Marino e Galliciano⁴.

L'unica testimonianza certa della presenza di tre frati «reformati» di san Francesco abitanti dell'eremo è riportata in una fonte ormai tarda, la visita apostolica del 1705, allorché si registrò la volontà di costoro di istituire un vero e proprio monastero negli ambienti annessi al santuario del Crocifisso, ma per decreto dei loro superiori questo proposito fallì. Essi furono pertanto costretti ad abbandonare l'eremo e trasferirsi in altri conventi. Nel testo non si fa menzione di pitture, che dovevano essere state scialbate già da tempo, né tanto meno della grotta stessa, che aveva già perduto la sua funzione liturgica a vantaggio della vicina cappella del Crocifisso dove si celebravano le messe tutti i giorni festivi, il 4 agosto e il 4 ottobre per le ricorrenze dei santi Domenico e Francesco e nella feria sesta del mese di marzo. Una volta trasferiti i frati, il complesso non avrebbe più potuto ospitare il Santissimo Sacramento e la gestione sarebbe passata nelle mani della comunità cittadina⁵. Il Pantanelli ci informò di uno screezio per ragioni legate ai confini tra Sermoneta e Bassiano, in un'area della montagna «*supra venerabile conventum patrum Reformatorum s. Francisci, nuncupatum della Bufola*»: così viene definito il luogo nel monito che i sermonetani scrissero contro i vicini bassianesi il 31 agosto del 1715⁶. Evidentemente i frati ancora vivevano nell'eremo oppure la popolazione locale continuava a usare il complesso come punto di riferimento della zona boscosa.

val la pena soffermarsi sul termine "Fraticello" per chiarirne il significato e l'uso che se ne fece sin dal XIII secolo. I Fraticelli erano quei religiosi «estranei ai noti gruppi ereticali» e certamente il termine assunse un carattere positivo nella letteratura francescana vicina alle istanze pauperistiche, come l'*Historia septem tribulationum Ordinis Minorum* di Angelo Clareno: essi non erano un gruppo definito ma erano comunque distanti dai «frati che andavano prevalendo nella gerarchia dell'ordine» (TOGNETTI 1982-1983, pp. 77-80).

⁴ R. Mosti, *L'eresia dei fraticelli nel territorio di Tivoli*, in «Atti e memorie della Società Tiburtina di Storia e d'Arte già Accademia degli Agevoli e Colonia degli Arcadi Sibillini», XXXVIII (1965), pp. 70-73; G. L. Potestà, *Angelo Clareno: dai poveri eremiti ai fraticelli*, Roma 1990, pp. 283-284. Si può ipotizzare che esistessero molte altre comunità di Spirituali nel Lazio di cui non abbiamo attestazione nelle fonti.

⁵ ASDT, Archivio storico della diocesi di Sezze, Fondo *Visite Pastorali, Visitatio Apostolica 1705 localis*, ff. 89r, 96r-96v; ASDT, Archivio storico della diocesi di Sezze, Fondo *Visite Pastorali, Visitatio Apostolica 1705 personalis*, ff. 80r-80v: in questo volume sono elencati i nomi dei frati e la loro provenienza: padre Paolo di Roccasecca, padre Angelo e frate Salvatore di Carpineto. La Visita del 1705 inserisce la cappella del Crocifisso nel novero delle dieci chiese rurali di Bassiano.

⁶ PANTANELLI 1972, v. II, pp. 126-127.

Il complesso del santuario è oggi accessibile mediante una scala che conduce ad un piccolo cortiletto di pianta rettangolare, in parte coperto da un portico con volte a crociera i cui archi confluiscono su un unico pilastro posto al centro del cortile. Sul lato sinistro si sviluppano gli ambienti abitativi, ancora oggi usati sporadicamente dai pellegrini, mentre sulla destra si apre la piccola chiesa della Madonna delle Palme [fig. 4.2]. Essa è costituita da una navata principale che si conclude con l'altare e una piccola nicchia sulla parete di fondo e una navatella laterale sinistra, ricavata dalla roccia e di forma irregolare, posta su un piano di calpestio rialzato. Da quella che potremmo considerare la controfacciata della navata laterale si accede ad un ambiente circolare adibito a piccola cappella e originariamente collegato con la soprastante cappella del Crocifisso tramite una scala a chiocciola, oggi tamponata [fig. 4.3]. Sulla parete sinistra della navatella si apre un lungo cunicolo che dà accesso alla grotta, il nucleo principale del primitivo romitorio [fig. 4.4].

La Grotta di Selvascura è una cavità naturale nella roccia calcarea che in origine ebbe la funzione di chiesa dell'eremo e per questo motivo le irregolarità delle pareti furono in parte normalizzate per accogliere la decorazione pittorica, nel tentativo di conferire all'antro roccioso la forma e l'articolazione interna di una cappella [fig. 4.5].

Certamente deputato a edificio di culto per via dell'apparato pittorico, l'ambiente non conserva alcuna traccia di arredo liturgico fisso e per questa ragione è stato ipotizzato che esso fosse costituito di mobilia lignea rimovibile, molto modesta, collocata nelle vicinanze del pannello con il Cristo in trono affiancato da quattro santi⁷ che va pertanto considerato alla stregua di un'abside o di una parete di fondo. La pseudo-cappella, quindi, si presenta all'incirca con una pianta trapezoidale e gli affreschi si dispiegano, salvo poche eccezioni, su superfici livellate *ad hoc* sulle due "pareti" laterali e sulla "parete" di fondo, mentre a nord-est si apre il grande varco verso il cortile esterno del Santuario del Crocifisso, l'unica fonte di aria e di luce per l'ambiente rupestre.

Lo stato di conservazione delle pitture non è buono e durante le stagioni più calde esse sono continuamente sottoposte a un lavaggio forzato, dovuto al fenomeno di trasudo delle pareti rocciose; su alcuni di questi pannelli, soprattutto quelli della parete di fondo, una coltre verde di muschi ne rende ardua la lettura iconografica; ad alterare il microclima interno e peggiorare lo stato di conservazione precario dei dipinti si aggiungono il guano dei pipistrelli e l'esposizione agli agenti atmosferici. Si tratta di fenomeni di degrado diffusi negli ambienti rupestri e di difficile risoluzione [fig. 4.6].

⁷ Romano 1992, p. 177.

4.1.2. Il ciclo rupestre: l'iconografia

Le pitture si presentano come un insieme di pannelli che accolgono figure singole o in gruppi, posti uno accanto all'altro, apparentemente senza comporre una narrazione, ma con uno stile sostanzialmente omogeneo. Certamente la grotta è stata oggetto di almeno due campagne decorative: l'una, la più recente, è quella che verrà analizzata nel presente capitolo e che riguarda tutto il ciclo oggi visibile, con l'eccezione di un san Michele Arcangelo che come si vedrà probabilmente ha una datazione più tarda [fig. 4.7], l'altra, più antica, è rintracciabile in una piccola lacuna dello strato di intonaco degli affreschi trecenteschi, al di sotto del suppedaneo della croce nel pannello con la Crocifissione e i due san Giovanni, che lascia intravedere uno strato di intonaco dipinto precedente, troppo piccolo per proporre un'analisi iconografica e stilistica che avrebbe permesso di circoscriverne la cronologia d'esecuzione [fig. 4.8].

4.1.2.1. La parete destra

Quella che può essere considerata la parete laterale destra dell'edificio culturale accoglie tre pannelli realizzati su un solo strato di intonaco, pertanto tutti ascrivibili ad un unico intervento decorativo [fig. 4.9]. I tre riquadri sono di forma irregolare a causa delle rocce che emergono aggettanti dal livello delle pitture. La prima scena a destra è un'*Annunciazione*: l'arcangelo Gabriele appena giunto in volo da sinistra, ancora ad ali spiegate, si inginocchia – adattandosi così allo spazio disponibile nel pannello a causa di un grosso sperone di roccia che obbliga la cornice superiore del riquadro a un'ardita curvatura – e reca un giglio alla Vergine, simbolo di castità e purezza, mentre indica una piccola colomba che scende dal cielo; Maria è seduta su un trono con una spalliera a copertura architettonica scorciata ed è intenta a leggere un libro posto su un leggio⁸ perché così come precisavano i Padri della Chiesa, nel momento dell'*Annunciazione*, Maria non era intenta a svolgere lavori manuali, ma a riflettere sul passo della Bibbia che prefigurava il concepimento del Messia⁹ [figg. 4.10. 4.11]. Al centro della parete il pannello più grande accoglie una Crocifissione di

⁸ Sul volume aperto campeggia l'iscrizione ECCE · / VIR / GO CŌ / CIPI / ET · E / T PARI / ET FIL / IVM / ET VO / CABIT, suddivisa in due pagine. Il passo è tratto dal libro di Isaia: *Ecce virgo concipiet et pariet filium et vocabitur nomen eius Emmanuel* (Is 7, 14).

⁹ L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, t. II: *Iconographie de la Bible*, v. 2: *Nouveau Testament*, Paris 1957, p. 180.

Cristo tra i santi Giovanni Battista vestito di pelliccia e recante un cartiglio¹⁰ e Giovanni Evangelista dolente, in alto a destra e a sinistra, poco al di sopra dei bracci della croce, si intravedono i due globi del sole e della luna, simboli rispettivamente della Sinagoga e della Chiesa¹¹ [figg. 4.12. 4.13]. Infine, a sinistra, si scorge un'inconsueta scena, campita in uno spazio triangolare ricavato quasi a forza tra le rocce della grotta, in cui un frate francescano che ascende su una scala a pioli verso l'Empireo viene colpito da una freccia scagliata da una figura sulla sinistra – di cui si vedono appena alcuni tratti di pittura nera – e si salva dalla caduta grazie all'intervento salvifico di un angelo; più in basso si staglia un palmizio [figg. 4.14. 4.15]. I tre pannelli sono inquadrati con una cornice a banda rossa; mentre i pannelli centrale e destro presentano uno sfondo campito con riquadri giallo, verde e blu, il pannello triangolare di sinistra si distingue dagli altri per il suo fondo bianco compatto; al di sotto corre un elegante velario bianco, conservato parzialmente, decorato con motivi geometrici a quadri intrecciati sulle pieghe e losanghe lungo i bordi [fig. 4.16]. Si noti che accanto alla figura del Dolente è stata incisa, in tempi più recenti, una figurina di devoto fortemente stilizzata [fig. 4.17].

4.1.2.2. *La parete di fondo*

La parete di fondo [fig. 4.18] è dominata dal pannello centrale che accoglie il Cristo seduto su un trono decorato con motivi geometrici a tarsia marmorea, affiancato da quattro santi, due per parte: a sinistra san Leonardo con la caratteristica tonsura, vestito da diacono e recante i ceppi, insieme a san Giacomo Maggiore con lunghi capelli scuri e vestito con tunica e pallio marroni; a destra san Francesco vestito con il caratteristico saio stretto in vita con il cingolo e un santo pontefice, recante una croce astile in mano e la tiara in testa, vestito con una pianeta rossa sopra la tunica riccamente decorata e un pallio vescovile¹² [fig. 4.19]. La presenza del santo di Assisi a destra di Cristo è un chiaro indizio che allude agli abitanti dell'eremo. Al di sotto corre una banda

¹⁰ L'iscrizione è: ECCE / A(G)N[VS] / D[E]I · / QVI / TOL[LI] / T · PEC / CATA / MUN / DI · MI[SERERE] NOBIS]. Essa è tratta dal passo del Vangelo di Giovanni in cui è Giovanni Battista a riconoscere in Gesù l'Agnello di Dio: *Ecce Agnus Dei, ecce qui tollit peccata mundi* (Gv 1, 29); a questo si aggiunge l'invocazione tratta dal Vangelo di Matteo: *Miserere nobis, fili David* (Mt 9, 27).

¹¹ La presenza del sole e della luna nelle Crocifissioni allude al momento di oscurità improvvisa che cadde sulla terra al momento della morte di Cristo come riporta il Vangelo di Matteo: «Subito dopo la tribolazione di quei giorni, il sole si oscurerà, la luna non darà più la sua luce, le stelle cadranno dal cielo e le potenze dei cieli saranno sconvolte» (Mt, 24, 29) (Réau 1957, pp. 486-488).

¹² I personaggi sono accompagnati da iscrizioni dipinte vicino i volti: \bar{S} · LE[ON]A[RD]V[S], \bar{S} · IACOBV[S], \bar{S} · FRANCISCV[S], \bar{S} . [...] NE · \bar{P} ·.

a motivo geometrico a nastro pieghettato che separa il pannello con le figure dalla sottostante campitura oca a losanghe, in parte perduta e in parte nascosta dalla coltre di muschio [fig. 4.20].

A destra del pannello principale c'è una scena di difficile interpretazione in cui si intravedono cinque buoi che escono da una grotta e un personaggio stante sulla sinistra. Lo stato di conservazione precario e l'estesa formazione di muschi non consente una lettura iconografica precisa, pertanto è possibile avanzare solo delle ipotesi: il pannello potrebbe accogliere una scena bucolica a carattere locale¹³, in cui i buoi che vivono in una grotta alludono ai fraticelli stessi, oppure potrebbe riferirsi a una delle mitologiche fatiche di Ercole, quella che vede il figlio di Zeus impegnato nel portare l'armento di buoi rossi di Gerione al re Euristeo nell'Argolide. Il mito racconta che a metà del suo viaggio, giunto nel Lazio, egli trovò ristoro presso il re Evandro della città di Pallanteo e procurò un rifugio alla piccola mandria in una grotta. Lì vicino viveva il gigante Caco che tentò di rubare alcuni dei buoi di Ercole facendoli camminare a ritroso per confondere il divino pastore e nascondendoli in una spelunca del colle Aventino. Nel caso in cui la lettura in chiave mitologica si dimostrasse corretta, si potrebbe supporre che la scena avesse un significato allegorico: i Fraticelli rappresentati come dei buoi, animali mansueti e instancabili lavoratori, al seguito di Francesco – novello Ercole – e rifugiati nella grotta bassianese, subivano le tentazioni o gli attaccati da parte dei nemici della Regola¹⁴. In alto, sotto una decorazione fitomorfa a girali di foglie di quercia intrecciati, si dispiega una cornice a finte mensoline formate da parallelepipedi senza alcuna decorazione, scorciate prospetticamente e convergenti verso il centro [figg. 4.21. 4.22].

A sinistra del pannello centrale una figura tonsurata si arrampica sopra un albero; poco altro si può affermare su questa parte della decorazione a causa delle perdite che la pellicola pittorica ha subito [fig. 4.23].

¹³ Già in ZACCHEO L - ZACCHEO F 1999, pp. 31-32 gli autori ritengono che essi siano molto simili ai buoi che vivono sui Monti Lepini.

¹⁴ La figura di Caco potrebbe alludere a papa Giovanni XXII o al Generale dell'Ordine francescano? Finché non sarà attuato un restauro del ciclo pittorico che permetta di comprendere cosa sia rappresentato sul lato sinistro del pannello e in mancanza di iscrizioni che chiariscano il significato della composizione sarà possibile avanzare solo ipotesi. La lettura in chiave mitologica ha un suo fascino poiché eleverebbe gli Spirituali bassianesi da semplici fraticelli di campagna a committenti consapevoli della letteratura e della cultura classiche. Il mito di Ercole è narrato, tra gli altri, da Ovidio nei *Fasti* (lib. I, cap. IV, 34-46) e la leggendaria ferocia di Caco è presente anche nell'*Eneide* di Virgilio (VIII, 193-197). L'episodio del furto dell'armento di Ercole da parte del centauro Caco è citato nella *Commedia* (*Inferno* XXXV, 25-33) allorché Dante e Virgilio si trovano ad affrontare i ladri, nella settima bolgia.

4.1.2.3. *La parete sinistra*

I primi pannelli sulla destra risultano gravemente danneggiati a causa della caduta di parte della parete rocciosa che accoglieva il ciclo pittorico a seguito dei lavori di eliminazione del piano di calpestio originario¹⁵, inoltre l'umidità e improvvidi interventi di ridipintura hanno alterato gli affreschi e limitano le possibilità di analisi iconografica e stilistica [fig. 4.24].

A destra, quasi ad angolo con la parete di fondo, si intravede una figura di maiale o cinghiale nero circondata da cuccioli della stesa specie [fig. 4.25]; il pannello successivo accoglieva un santo di cui resta solo parte del panneggio [fig. 4.26]; più avanti due pannelli ospitano san Leonardo con i ceppi e quattro piccole figurine di carcerati: essi sono rappresentati in differenti posizioni, in atto di chiedere l'intercessione, mentre si liberano dalle catene o nel momento dell'offerta dei ceppi al santo [figg. 4.27. 4.28]. Leonardo di Noblat era un nobile francese che nel VI secolo fu convertito al cristianesimo da san Remigio, vescovo di Reims, e come lui aveva il potere di liberare i prigionieri che richiedessero il suo intervento; per questa ragione il santo è sempre ben riconoscibile dai ceppi o le catene che tiene in mano. Secondo la leggenda egli aiutò la moglie del re Clodoveo a partorire e ricevette in cambio un grande bosco dove costruì un suo monastero. Il culto del santo si diffuse in Italia intorno all'XI secolo e soprattutto nel Meridione con i Normanni. Solitamente i santuari e le cappelle dedicate a san Leonardo si trovano in luoghi impervi, sono prossimi a fonti d'acqua e, come nel caso bassianese, sono mete di pellegrinaggi¹⁶.

Più oltre un pannello accoglie la figura di sant'Anna velata con la Vergine Bambina su un trono senza spalliera; la sant'Anna regge nella mano sinistra un ramoscello con nove ramificazioni e sei uccellini che lo abitano, già in passato correttamente identificato come simbolo dell'Albero di Jesse, la rappresentazione schematica dell'albero genealogico di Cristo¹⁷. Di particolare interesse,

¹⁵ Di questo argomento si dirà nel paragrafo 4.5.

¹⁶ Sebbene nella provincia di Latina al giorno d'oggi non sia attestato il culto di san Leonardo, nei territori della provincia di Frosinone che un tempo costituivano la cosiddetta *Campagna* esso sopravvive in due centri urbani, Boville Ernica e Sgurgola; quest'ultimo piccolo comune sul versante nord delle alture dei Lepini venera ancora oggi il santo come suo patrono. L'immagine di san Leonardo è, però, alquanto diffusa nel territorio come testimonia il catalogo dei dipinti medievali ancora presenti nelle chiese della diocesi in esame e ciò testimonia una capillare conoscenza e devozione verso questo santo di origini francesi in tutto il territorio del basso Lazio. Si ricordi, a titolo d'esempio, che all'inizio del XIII secolo presso il lago di Fondi, nel cosiddetto territorio del Salto, il vescovo Simeone aveva fatto realizzare un ospedale e una chiesa dedicati al santo (San Leonardo *de Barchis*) ed esisteva già da tempo una chiesa di San Leonardo *de Strata* più vicina al confine nord della diocesi, presso Sermoneta (CACIORGNA 2008, p. 236). Per l'agiografia e il culto si vedano *Acta Sanctorum, Novembris*, t. III, Bruxellis 1910, pp. 139-209 e B. Cignitti, C. Colafranceschi, s.v. *Leonardo di Nobiliacum (o di Limoges)*, in *Bibliotheca Sanctorum*, v. VII, Roma 1966, coll. 1198-1208.

¹⁷ ZACCHEO L - ZACCHEO F 1999, p. 53. Sull'iconografia dell'Albero di Jesse, la sua interpretazione in chiave simbolica sia come scala di Giacobbe sia come albero della conoscenza del bene e del male e di come esso sia stato inteso secondo il continuum storico nella visione gioachimita del mondo si vedano gli studi della Reeves, massima esperta

oltre al disegno della crocchia intrecciata della fanciulla, è l'inquadratura architettonica attorno alle due figure: un arco decorato con motivi cosmateschi sorretto da due colonne con capitelli composti da un ricco cespo fitomorfo. Gran parte della sezione inferiore del pannello è andata perduta insieme al supporto, lasciando aperta una cavità [fig. 4.29].

Più a sinistra, su un tratto di intonaco steso su un livello diverso dal precedente, un ulteriore pannello accoglie una scena di *Incredulità di san Tommaso* affiancata da un santo nimbo stante, in posizione ieratica, con il libro in mano e vestito in tunica e pallio; sulla cornice verticale a destra corre l'iscrizione¹⁸ che, insieme alla tipologia fisiognomica, ne consente l'individuazione come l'Apostolo Andrea. San Tommaso è a sinistra e avvicina il dito al costato di Cristo con il nimbo crucisignato che si pone al centro del pannello e alza il braccio destro mentre con il sinistro regge una lunga croce astile. Sebbene il pannello accolga le tre figure, il rapporto di sguardi e la posizione di Cristo e di san Tommaso sembra escludere qualsiasi rapporto con il sant'Andrea. Una piccola porzione di intonaco affrescato in basso è andata perduta. Sopra il pannello si intravedono stelle rosse su fondo bianco, probabilmente realizzate allo scopo di decorare con pittura anche quelle parti irregolari intonacate non interessate dalla serie di pannelli [fig. 4.30].

4.1.2.4. Dipinti isolati

I primi due pannelli che si scorgono isolati a destra, vicino il cunicolo d'accesso che collega la Grotta alla chiesina di Santa Maria delle Palme, accolgono una Madonna in Trono con Bambino e una santa stante accompagnata da un piccolo donatore inginocchiato in preghiera. Il pannello con la Vergine presenta la Madre di Dio vestita di una tunica porpora coperta dal *maphorion* blu, tiene il figlioletto con il braccio sinistro e con la destra poggiata sul ginocchio reca una palma dattilifera, come allusione al futuro martirio di Cristo. Il Bambino tiene un rotulo nella mano sinistra e con la destra benedice. La Vergine è seduta su un trono marmoreo, con suppedaneo e cuscino decorato con motivi a losanghe; al posto della spalliera, il trono è dotato di un pannello oca, leggermente piegato al centro sotto il peso del tessuto, animato da motivi decorativi quadrati che accolgono

dell'argomento; per comodità e snellezza si citano qui i principali e si rimanda alla loro bibliografia per un ulteriore approfondimento: M. Reeves, *The Arboreal of Joachim of Fiore*, in «Papers of the British School at Rome», 24 (1956), pp. 124-136, in part. pp. 125-131 e M. Reeves, s.v. *Gioacchino da Fiore*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, v. VI, Roma 1995, pp. 626-628.

¹⁸ S / AN / D / R / E / A / S.

pietre rosse circondate da perle bianche a formare un motivo floreale stilizzato, usato anche per decorare l'orlo dorato delle vesti della Madonna [fig. 4.31].

La santa del secondo pannello è vestita con una tunica e un mantello che le cinge il corpo e si appoggia sul braccio sinistro, tiene in mano un cofanetto con gli unguenti e ha una corona formata da un diadema da cui si sviluppano tre ampie foglie lobate e dietro i capelli raccolti scende un velo rosso decorato con il medesimo motivo a perline già impiegato per le vesti. In basso a sinistra un piccolo donatore in abiti laicali è in *proskynesis*¹⁹ [fig. 4.32]. In passato la figura nimbata è stata riconosciuta come Maria Maddalena, probabilmente per la presenza del piccolo scrigno degli unguenti che sovente la identifica²⁰; ma la ricca corona lobata, i capelli acconciati con una crocchia e il mantello porterebbero a rifiutare quest'interpretazione a vantaggio di altre sante regine²¹. Più verosimilmente la santa va riconosciuta come sant'Elisabetta d'Ungheria, langravia di Turingia, morta nel 1231 e canonizzata nel 1235 da Gregorio IX. Durante la sua breve vita ebbe solidi legami con il nascente mondo francescano e, sebbene non ne fece mai parte ufficialmente, aderì spiritualmente alle idee di profondo rinnovamento propugate da san Francesco facendo voto di estrema povertà, tanto che scelse di impiegare il denaro della sua dote per costruire un ospedale, dedicato al poverello di Assisi, dove accolse i malati più poveri e dove ella stessa si impegnava nei lavori più umili. Durante gli anni del processo di canonizzazione, infatti, Corrado di Marburgo la ricordò come “consolatrice dei poveri” e “ristoratrice degli affamati”. Sovente è rappresentata con un cesto di fiori, ma non è raro vederla rappresentata nell'atto di curare un malato, di dare da bere a un assetato o di donare del cibo a un affamato²². Il caso bassianese sarebbe da intendere come un *ex voto* di un anonimo donatore che aveva ricevuto conforto dalla santa durante la malattia; il vasetto per gli unguenti potrebbe essere un riferimento ai medicinali usati per la cura dei malati.

¹⁹ Serena Romano lo riconobbe come committente, senza specificare se egli fosse responsabile dell'intero ciclo o al contrario solo del pannello con la santa (Romano 1992, p. 177). Sicuro della seconda ipotesi è invece lo Scozzarella che propone di interpretare il pannello come *ex voto* per la nascita di un figlio dopo una gravidanza difficile riconoscendo la santa come protettrice del parto (Scozzarella 2003, pp. 79-80).

²⁰ Questa interpretazione trova concordi tutti gli autori che si sono occupati delle pitture: ZACCHEO L 1975, p. 15; ROMANO 1992, p. 177; PACILLI 1993, p. 187; ZACCHEO L - ZACCHEO F 1999, p. 27.

²¹ Santa Margherita di Scozia, sant'Orsola o santa Caterina sono sovente riconoscibili dalla corona, mentre è improbabile che questo attributo sia stato scelto per la Maddalena

²² Per la vita e l'iconografia di sant'Elisabetta si veda: A. Blasucci, F. Negri Arnoldi, s.v. *Elisabetta d'Ungheria, langravia di Turingia*, in *Bibliotheca Sanctorum*, v. IV, Roma 1964, coll. 1110-1123. Per una rapida panoramica delle immagini della santa nel patrimonio pittorico italiano si vedano: G. Kaftal, *Iconography of the saints in tuscan painting*, Florence 1952, coll. 337-344; G. Kaftal, *Iconography of the saints in central and south italian school of painting*, Florence 1965, coll. 379-397; G. Kaftal, *Iconography of the saints in the painting of north east Italy*, Florence 1978, coll. 283-286; G. Kaftal, *Iconography of the saints in the painting of the north west Italy*, Florence 1985, coll. 256-257.

Sul lato sinistro della grotta, poco oltre il pannello con l'*Incredulità di san Tommaso*, si conserva una nicchia di forma rettangolare – frutto della regolarizzazione di una rientranza della roccia – che accoglie un san Giorgio a cavallo che uccide il drago e gli sganci laterali sono decorati con affreschi di difficile comprensione dato lo stato di conservazione pessimo²³; ai lati della nicchietta due figure di santi sono rappresentate stanti, entro pannelli singoli: un sant'Antonio abate, riconoscibile per via dell'iscrizione sulla cornice rossa in basso²⁴, e un santo vescovo con mitria. Al di sotto corre la medesima decorazione presente sulla parete di fondo formata da una banda a nastro pieghettato e un pannello dorato con motivi a losanghe [fig. 4.33].

La parete rocciosa a copertura dell'antro accoglie due dipinti, realizzati livellando altrettanti spazi tra gli speroni di roccia: senza tenere conto dell'effettivo asse del luogo di culto, i pannelli sono stati disposti in relazione all'irregolarità delle superfici. Il primo pannello è in uno stato di conservazione pessimo e la pellicola pittorica è quasi completamente perduta: una cornice rossa rettangolare accoglie tredici righe segnate con lo stesso colore su uno sfondo bianco su cui erano state tracciate delle lettere, ad oggi pressoché illeggibili, fatta eccezione per pochi erratici caratteri probabilmente facenti parte di un'iscrizione dedicatoria del ciclo pittorico, la cui analisi avrebbe potuto chiarire non pochi dubbi circa i committenti degli affreschi e la loro datazione²⁵ [fig. 4.34].

Non molto distante da questo pannello un riquadro a cornice di losanghe accoglie un san Michele Arcangelo rappresentato con una lancia e in atto di schiacciare un drago sotto i suoi piedi [fig. 4.7].

²³ Solo a destra si intravede parte di una figura inginocchiata, forse uno dei donatori.

²⁴ [S] ANTONIV[S].

²⁵ Questo pannello è inedito, poiché né gli studiosi locali, né Serena Romano, né le schede OA della Soprintendenza ne riportano l'esistenza. L'iscrizione leggibile è: [...] / [...] / [IT]A [...] O [...] SE / [...] T [...S...] / EP(I)S(COPUS) [...] / [E]MS [...] S [...] / [RT...VI...] / [...O...] / [...] AS [...] V [...] / V [...N]T [...] MA / VIT [NO...] / DICTO [...] T [...] / DETV [...]. I caratteri ancora visibili sono insufficienti per avanzare un'ipotesi di completamento delle lacune.

4.2. I francescani Spirituali

4.2.1. Angelo Clareno e i frati de paupere vita

Pietro da Fossombrone (c. 1255-1337), più noto con il nome di Angelo Clareno, fu uno dei francescani Spirituali che perseguì per tutta la sua vita una linea rigorista del dettato francescano, molto radicata e diffusa principalmente in Provenza e nell'Italia centrale. Gli Spirituali erano contrari alla possibilità che gli Ordini mendicanti possedessero beni e denaro nel rispetto più assoluto del principio di povertà predicato da san Francesco, in opposizione a quanto ritenuto dai generali dell'Ordine e dagli stessi pontefici²⁶. Il tema era emerso sin dai primissimi anni di vita del francescanesimo e fu affrontato nel Concilio di Lione del 1274: i francescani e i domenicani dovevano destreggiarsi tra le spinte pauperiste che animavano dall'interno i nuovi Ordini mendicanti, la gestione delle donazioni e dei lasciti che ricevevano, le pressioni interne alla Chiesa – decisamente lontana dagli orizzonti degli Spirituali – e la quotidianità con i problemi legati alla pratica della vita cenobitica. La linea maggioritaria all'interno dell'Ordine era contraria alla visione pauperistica come si evince dalla condanna che fu definita nel Capitolo generale di Strasburgo del 1282 contro gli Spirituali e le loro «non sanas opinionones» espresse in particolare nelle opere di Pietro di Giovanni Olivi, piene di errori e in odore di eresia²⁷. Pietro di Fossombrone partecipò ai moti di ribellione in seno all'Ordine che furono repressi anche con l'incarcerazione di alcuni frati. Per evitare gli scontri e placare i dissidi interni, il generale dell'Ordine Ramon de

²⁶ Per la vita di Angelo Clareno e per le vicende storiche legate agli Spirituali presentate nel paragrafo l'elenco dei testi di riferimento è di ingenti proporzioni, pertanto, per ragioni di snellezza, in questo contesto si rimanda alla sola bibliografia essenziale allo scopo di fornire un inquadramento generale delle loro vicende storiche: F. Ehrle, *Die Spirituellen, ihr Verhältniss zum Franciscanerorden und zu del Fraticellen*, in «Archiv für Literatur und Kirchen Geschichte des Mittelalters», I (1885), pp. 509-569, II (1886), pp. 106-164, III (1887), pp. 294-336, IV (1888), pp. 1-200; A. Frugoni, *Subiaco francescana*, in «Bollettino dell'Istituto Storico Italiano per il Medio Evo e Archivio Muratoriano», LXV, (1953), pp. 116-119; A. Frugoni, s.v. *Angelo Clareno*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, v. III, Roma 1961, pp. 223-225; MOSTI 1965, pp. 45-59; L. Pellegrini, s.v. *Francescani*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, v. VI, Roma 1995, p. 336; POTESTÀ 1990; G. L. Potestà, *La duplice redazione della Historia septem tribulationum di Angelo Clareno*, in «Rivista di Storia e Letteratura Religiosa», XXXVIII, 1(2002), pp. 1-38; S. Simoncini, *Fra Michele da Calci tra Angelo Clareno e Michele da Cesena. Modelli e funzioni della perfezione nella dissidenza minoritica del Trecento*, in «Franciscana. Bollettino della Società internazionale di studi francescani», VIII (2006), pp. 119-185. Più avanti nel capitolo saranno citati anche altri articoli, più mirati e specifici.

²⁷ Su questo argomento si veda R. Rusconi, *La tradizione manoscritta delle opere degli Spirituali nelle biblioteche dei predicatori e dei conventi dell'Osservanza*, in «Picenum Seraphicum», 12 (1975), pp. 63-137, in part. pp. 65-66.

Godefroy (1289-1295), sensibilmente vicino alla corrente pauperistica e favorevole alla linea degli Spirituali, si adoperò per la scarcerazione di Pietro dalle prigioni anconetane (1289) e, per evitare di riaccendere gli scontri, lo invitò a recarsi in Cilicia dove, insieme ad altri quattro Fraticelli, ebbe modo di studiare i testi dei Padri della Chiesa Orientale e tradurne alcuni dal greco in latino. Ritornato in Italia ottenne da Celestino V (1294) l'indipendenza dall'Ordine francescano ed entrò a far parte della neonata congregazione celestiniana dei *pauperes eremitae domini Celestini*, sottoposta alla protezione del cardinale Napoleone Orsini e con la possibilità di seguire la propria vocazione nei monasteri istituiti dal pontefice: in questa occasione Pietro scelse di assumere il nuovo nome di Angelo Clareno, dal nome della città natale Chiarino. Con la rinuncia al soglio pontificio di Celestino e la successiva elezione di Bonifacio VIII (1294-1303), tutte le concessioni del vecchio pontefice abruzzese furono ritirate con la proclamazione della Bolla *Olim Celestinus* (8 aprile 1295); inoltre il papa anagnino spinse per la nomina di un nuovo generale dell'Ordine francescano, Giovanni Mincio da Morrovalle, particolarmente ostile alle istanze rigoriste. Durante gli anni burrascosi degli scontri tra il papa e i Colonna che portarono anche all'incarcerazione di Iacopone da Todi, molti dei frati Spirituali furono costretti a fuggire e Angelo Clareno riparò nuovamente in Grecia, prima in Acaia e successivamente in Tessaglia, dove fu raggiunto dalla condanna dal papa Caetani. Nel frattempo egli assumeva sempre più chiaramente i caratteri di guida del movimento pauperistico – come dichiararono gli stessi Spirituali – sebbene rifiutasse sempre di essere considerato un generale dell'Ordine o di avocare a sé un qualunque ruolo di comando, poiché egli riconosceva il movimento spirituale perfettamente in seno al francescanesimo. Tornò in Italia solo dopo la morte di Bonifacio VIII e tra il 1311 e il 1318 visse in Francia al seguito del suo protettore, il cardinale Giacomo Colonna, per perorare la causa degli Spirituali presso la Curia papale trasferita ad Avignone, facendo forza sul sentimento antibonifaciano diffuso in terra francese, sul primitivo riconoscimento delle istanze pauperistiche da parte di Celestino V – canonizzato nel 1313 – e sulla mancanza di un atto ufficiale di scioglimento. Con il pontificato di Giovanni XXII (1316-1334), però, si aprì la stagione più difficile per i *pauperes eremitae* che subirono due colpi durissimi: nel 1317 con la Bolla *Sancta Romana Ecclesia* i gruppi francescani dissidenti – i *fratres de paupere vita aut Bizochi sive Beghini vel aliis nominibus nuncupantur*²⁸ – furono ufficialmente aboliti e nel 1323 la Bolla *Cum inter nonnullos* stabilì l'infondatezza della tesi, cara al Clareno, secondo cui né Cristo né gli Apostoli avessero posseduto alcunché. Con questi due atti ufficiali Giovanni XXII eliminava i presupposti ideologici

²⁸ Così vengono definiti da Giovanni XXII che volutamente operò una *reductio ad unum* di tutti i movimenti francescani non allineati alle direttive dell'Ordine e del papato (SIMONCINI 2006, p. 121).

fondamentali per i gruppi pauperistici. A queste due Bolle se ne aggiunse una terza, *Ad conditorem canonum* (1322), con la quale il pontefice rinunciava alla proprietà dei beni dell'Ordine e ne restituiva il pieno controllo ai francescani, sancendo ufficialmente la fine del principio di povertà dei Minori. Angelo Clareno dovette fuggire nuovamente e si rifugiò nel monastero benedettino del Sacro Speco di Subiaco dove rimase per un lungo periodo sotto la protezione dell'amico abate Bartolomeo II, del quale divenne fidato consigliere: in questi anni, forse anche per la presenza – o l'influenza? – di Angelo Clareno, il monastero di Subiaco visse una stagione di maggiore responsabilità e austerità nell'uso del posseduto e si elevò a centro culturale tra i più attivi per la diffusione delle istanze francescane spirituali. Angelo fu ospite nel monastero, a volte nascosto e isolato per il rischio di una cattura da parte delle gerarchie ecclesiastiche, e da lì guidò le altre comunità di Spirituali nell'Italia centrale fino al 1334 quando scelse di spostarsi in Basilicata dopo che Giovanni XXII riprese con forza il progetto di estirpare completamente l'eresia spirituale chiedendo all'inquisitore Simone di Spoleto e al guardiano del convento dell'Ara Coeli a Roma di arrestarlo. Riparando a sud, verso i territori sottoposti al dominio degli Angioini, egli sperava di poter sfruttare a suo vantaggio la profonda vicinanza verso il suo movimento precedentemente espressa da Filippo di Maiorca – che egli conobbe tra il 1311 e il 1312 e con il quale intratteneva un regolare scambio epistolare – e dalla regina Sancia. Morì tre anni dopo, il 15 giugno 1337, nel monastero di Santa Maria dell'Aspro, a Marsicovetere. Dopo alterne vicende che li portarono ad essere uniti prima ai Frati Minori e poi agli Osservanti, i frati Spirituali seguaci della linea pauperistica di Angelo Clareno, detti "clareni", furono definitivamente soppressi nel 1586.

Durante tutta la sua vita Angelo Clareno non tentò mai di soverchiare le istituzioni ecclesiastiche né di scontrarsi con le alte sfere dell'Ordine, ma – come sottolineato da Gian Luca Potestà – egli si sforzò «di costruire uno spazio insieme istituzionale, dottrinale e ascetico entro il quale fosse possibile [...] essere integralmente fedeli alla Regola di Francesco ponendosi fuori dall'Ordine francescano (o meglio: porsi fuori dall'Ordine per poter restare autenticamente fedeli a Francesco)»²⁹. Angelo Clareno visse, pertanto, in un perenne stato di contraddizione tra l'intima necessità di rispettare in modo ferreo la Regola di Francesco e la solida osservanza delle leggi imposte dal pontefice³⁰.

²⁹ POTESTÀ 1990, pp. 125-126, nota 8.

³⁰ G. L. Potestà, *Gli studi su Angelo Clareno. Dal ritrovamento della raccolta epistolare alle recenti edizioni*, in «Rivista di Storia e Letteratura Religiosa», XXV, 1 (1989), pp 127-128.

Se agli occhi di un lettore contemporaneo lo status di poveri eremiti, difeso e perorato dai fraticelli, convinti assertori del rifiuto delle proprietà, appare chiaro e determinato nelle parole di Angelo Clareno, all'atto pratico risultò alquanto fluido, non regolato in modo certo, suscettibile di deroghe e di frequenti eccezioni, come dimostrano alcuni casi di gruppi di eremiti francescani che ricevevano lasciti in denaro, compravano e vendevano beni, erano proprietari di immobili regolarmente registrati al catasto e vivevano in una sorta di quieta convivenza con l'Ordine, almeno fino all'applicazione della Bolla *Sancta Romana Ecclesia*, che comunque pare non avvenne con risoluta prontezza e con catoniano rigore³¹. Il problema dunque era tutt'altro che di ordine meramente teologico poiché la vita quotidiana dei gruppi di frati francescani Spirituali si scontrava con l'impossibilità di detenere beni e di usare il denaro. In una delle numerose lettere dell'*Epistolario* di Angelo Clareno, egli rispose alle domande di una non ben identificata comunità di Spirituali che chiedeva al frate di Fossombrone come procurarsi il tessuto per realizzare i loro abiti; egli sconsigliò categoricamente di usare il denaro per pagarlo e invitò i confratelli ad accontentarsi della generosità delle comunità di laici che vivevano nei territori limitrofi o della benevolenza dei devoti, addirittura si spinse a proporre di rinunciare al tessuto marrone, tipico del saio francescano, preferendo il colore bianco, di gran lunga più economico e di facile reperimento, fissando come modello di riferimento Cristo e gli Apostoli che vissero in uno stato di strettissima povertà, facendo un uso parsimonioso persino dell'aria che respiravano e della luce che guardavano³².

³¹ TOGNETTI 1982-1983, pp. 90-92, 96-97.

³² Queste informazioni si ricavano dalle lettere n° 29 e n° 44 dell'*Epistolario* di Angelo Clareno, pubblicato interamente nel volume Angelo Clareno, *Epistole*, a cura di L. von Auw, Roma 1980. Sull'argomento si veda in particolare l'analisi di POTESTÀ 1990, pp. 240-247 a cui si aggiunge M. F. Cusato, *Where are the poor in the writings of Angelo Clareno and the spiritual franciscans?*, in *Angelo Clareno francescano*, Atti del XXXIV Convegno Internazionale della Società internazionale di studi francescani e del Centro Interuniversitario di studi francescani (Assisi, 5-7 ottobre 2006), Spoleto 2007, pp. 140-141. La questione è cruciale non solo per comprendere la filosofia di vita degli Spirituali, ma anche per l'analisi delle pitture dell'eremo bassianese, quando saranno analizzate le figure del committente e del donatore. Sul problema della povertà in ambito francescano si veda anche C. Leonardi, *Il francescanesimo tra mistica, escatologia e potere*, in *I francescani nel Trecento*, Atti del XIV Convegno Internazionale della Società Internazionale di Studi Francescani (Assisi, 16-18 ottobre 1986), Napoli 1988, pp. 33-35.

4.2.2. *La produzione letteraria di Angelo Clareno*

L'intensa attività letteraria del Clareno sembra concentrarsi nella seconda parte della sua vita, durante il periodo di più grave crisi con la gerarchia dell'Ordine e con le alte sfere ecclesiastiche. Le sue opere erano destinate principalmente ai gruppi di Spirituali e ai pochi laici che sostenevano una posizione piuttosto critica nei confronti della Chiesa e si sentivano in linea con una lettura più rigida del dettato francescano. Le sue opere più celebri sono l'*Expositio super regulam fratrum minorum*, un testo composto tra il 1321 e il 1323 e imperniato sulla centralità della povertà nel francescanesimo, e il *Chronicon* o *Historia septem tribulationum Ordinis Minorum*, un corposo volume che è risultato di fondamentale importanza per la comprensione delle pitture bassanesi e sul quale si tornerà, nello specifico, più avanti³³; a queste si aggiunge un nutrito numero di lettere che costituiscono un prezioso epistolario utile a comprendere i rapporti che il Clareno intesseva con le numerose comunità di fraticelli e le tesi su cui gli Spirituali facevano leva per perorare la loro causa, sempre accompagnate da un profondo spirito di obbedienza e di rassegnazione alle tribolazioni della vita terrena.

Un ulteriore elemento che si deve necessariamente tenere nella giusta considerazione quando si analizza il mondo francescano spirituale è la tangenza di alcune loro istanze con la cultura gioachimita, almeno nella fase iniziale del loro movimento, come ad esempio la forte connotazione escatologica che emerge negli scritti del Clareno, sebbene non sia stata acclarata la sua piena accettazione della visione storico-apocalittica proposta dal Gioachimismo, che sosteneva sarebbe arrivato «un tempo storico di radicale mutamento della vita della Chiesa e del mondo ad opera dello Spirito Santo» precedente al Giudizio finale, in contrapposizione alla visione storica di sant'Agostino di una coesistenza di buoni e cattivi nel mondo che si risolverà solo con il Giudizio³⁴.

Durante i lunghi soggiorni in Grecia, Angelo Clareno ebbe l'occasione di conoscere da vicino il monachesimo greco, di studiare il greco antico e, già tra il 1300 e il 1305, di cimentarsi nel lavoro di traduzione di alcuni testi dei Padri della Chiesa quali lo Pseudo-Macario, san Giovanni

³³ Si noti che le due opere citate, le più importanti da un punto di vista teologico, furono composte (o completate) negli anni in cui Angelo Clareno era ospite nel monastero del Sacro Speco a Subiaco (FRUGONI A 1953, p. 118).

³⁴ Si tratta di un argomento che in questo contesto non può essere analizzato in modo adeguato, pertanto si rimanda agli studi specifici per un approfondimento: POTESTÀ 1989, pp. 120-122, 129, 135-136; POTESTÀ 1990, pp. 12-13; C. Riggi, *Il Climaco latino nel medioevo e la tradizione manoscritta della versione e degli scolii di Angelo Clareno: ambiente francescano e climacheo in Europa, codici ed edizioni a stampa*, in «Schede medievali», 20-21 (1991), p. 25; REEVES 1995, pp. 626-628. Peraltro sembra che nella lettera 25 Angelo Clareno abbia voluto sconfessare le tesi gioachimite, evitando di citare apertamente il nome del monaco calabrese (POTESTÀ 1990, pp. 97-101).

Crisostomo, san Basilio di Cesarea e san Giovanni Climaco, del quale probabilmente conobbe la *Scala Paradisi* solo in una versione ridotta, costituita dai primi dieci capitoli³⁵. Questi autori greci più di altri insistevano su due aspetti particolarmente in sintonia con le istanze degli Spirituali: da un lato il monachesimo greco delle origini predicava il principio della rinuncia dei beni terreni con inflessibile fermezza e dall'altro rifiutava le gerarchie, accogliendo anche le scelte di vita eremitiche più rigorose³⁶.

Il celebre testo di Giovanni Climaco fu conosciuto in Occidente nella lingua originale forse già ai tempi della Riforma, ma non risulta abbia avuto una capillare diffusione fino a tutto il XIII secolo; è difficile reperire ulteriori informazioni su questa versione precedente alla traduzione di Angelo Clareno essendo perduta. In ambito benedettino il testo climacheo era impiegato soprattutto per esortare i monaci ad evitare i contatti con il mondo esterno e come aiuto per la battaglia contro i demoni, ma solo con gli Spirituali si registrò la più profonda comprensione della sua accezione ascetica. Si deve affermare, pertanto, che il testo trovò la sua più ampia diffusione con la fortunata versione latina di Angelo Clareno, sebbene essa non fosse editata prima del 1487 e solo nella versione volgarizzata di Gentile da Foligno; l'originale latino fu pubblicato nel XVI secolo³⁷.

Il *Liber Chronicarum* o *Historia septem tribulationum Ordinis Minorum* (o più semplicemente *Chronicon*) è un libro scritto da Angelo Clareno per narrare i fatti avvenuti nel corso di circa cento anni, dal tempo di san Francesco fino ai giorni di più intensa lotta in difesa delle istanze pauperistiche sotto il pontificato di Giovanni XXII, costruito seguendo una scansione molto precisa in sette età secondo una prospettiva escatologica³⁸. Probabilmente il testo fu redatto – o meglio completato nella forma oggi conosciuta – negli anni tra il 1323 e il 1326, quando Angelo era a Subiaco³⁹.

³⁵ FRUGONI A 1961, p. 226; POTESTÀ 1989, pp. 141-142; POTESTÀ 1990, pp. 8, 22-25; B. Gain, *Ange Clareno et les Pères grecs*, in *Angelo Clareno francescano*, Atti del XXXIV Convegno Internazionale della Società internazionale di studi francescani e del Centro Interuniversitario di studi francescani (Assisi, 5-7 ottobre 2006), Spoleto 2007, pp. 395-400. La leggenda vuole che Angelo imparò il greco antico miracolosamente la notte di Natale del 1300, durante il suo secondo viaggio in Grecia (RIGGI 1991, p. 27).

³⁶ J. Gribomont, *La scala Paradisi, Jean de Raithou et Ange Clareno*, in «*Studia monastica*», 2 (1960), pp. 345-358; POTESTÀ 1989, p. 134.

³⁷ POTESTÀ 1990, pp. 23-25; RIGGI 1991, pp. 23-25; Giovanni Climaco, *La Scala del Paradiso*, Introduzione, traduzione e note di R. M. Parrinello, Milano 2007, pp. 52-53, 178-179.

³⁸ Per usare le parole di Gian Luca Potestà: «in Clareno vibra un messianismo francescano che si alimenta di tensione profetica e di vocazione ascetica» (POTESTÀ 2002, p. 37).

³⁹ La datazione del testo è stata avanzata da Gian Luca Potestà nel corso dei suoi studi attraverso un'attenta disamina delle informazioni dirette fornite dal volume e dei dati storici forniti dall'autore nelle sue lettere. Lo studioso ritiene che il *Chronicon* sia frutto di una redazione in due tempi; infatti in un primo momento il testo era improntato su uno schema a sei tribolazioni, probabilmente in linea con la letteratura gioachimita (sei età e sei tribolazioni della vita presente a cui si aggiunge la settima tribolazione che corrisponde al Giudizio Universale) con la quale Angelo Clareno entrò in contatto mediante gli scritti di Arnaldo da Villanova e sul modello del passo biblico del libro di Giobbe: «da sei tribolazioni ti libererà e alla settima il male non ti toccherà» (Gb 5, 19). Il capitolo 5 del libro di Giobbe illustra

Il testo non era indirizzato al cardinale Giacomo Colonna, che conosceva bene le tribolazioni dei fraticelli e le vicende che li avevano portati ad essere considerati eretici; non si tratta neppure di un vero e proprio dossier redatto per un pubblico di persone esterne al mondo degli Spirituali, poiché essi difficilmente avrebbero compreso le tesi o le minuziose citazioni dell'autore; dunque i destinatari dell'opera erano coloro che appartenevano alla ristretta cerchia dei conoscenti del Clareno, le comunità degli Spirituali stessi, e lo scopo della sua redazione era quello di mantenere alto il morale dei compagni in un momento difficile della loro vita comunitaria⁴⁰.

L'impianto dell'opera prevede una scansione del tempo storico in sette età, corrispondenti a fasi alternate di lotta e di quiete, di sofferenza e di pace, nel mondo francescano; ogni età termina con una tribolazione, una difficoltà che i Fraticelli devono affrontare, sebbene il passaggio non avvenga sempre in modo netto. Più si avvanza lungo la linea del tempo più le tribolazioni si fanno incalzanti e complesse, secondo uno schema graduale e con un'evidente prospettiva escatologico-apocalittica. La prima età ha inizio con san Francesco ancora vivente, in partenza per la crociata del 1216; la seconda inizia con la morte del fraticello, avvenuta nel 1226, e continua per tutto il periodo del generalato di Elia (fino al 1239); la terza si conclude sotto il generalato di Crescenzo da Jesi, con l'avvio del processo di clericalizzazione dell'Ordine; la quarta comprende gli anni di Bonaventura da Bagnoregio e si conclude con il processo intentato contro il predecessore, Giovanni da Parma, perché troppo vicino alle istanze rigoriste; la quinta età è aperta dal secondo concilio di Lione

l'origine del male: «non esce certo dal suolo la sventura né germoglia dalla terra il dolore, ma è l'uomo che genera pene, come le scintille volano in alto» (Gb 5, 6-7); solo a Dio si può chiedere aiuto, solo lui può fare grandi cose. Secondo Gian Luca Potestà, quindi, la prima redazione si concludeva con la sesta tribolazione – che infatti presenta una formula di commiato a conclusione del testo – e raccontava i fatti antecedenti all'elezione di Giovanni XXII (quindi *ante* 1316). Successivamente Angelo decise di ripensare tutta la struttura dell'opera a sette tribolazioni, pertanto rimaneggiò il testo della quinta e della sesta età, integrandolo con un settimo capitolo, stilisticamente meno curato rispetto alla prima parte. Il riferimento all'incarcerazione di Bonagrazia da Bergamo, avvenuta nel 1323, ci permette di fissare questa data come sicuro *terminus post quem* per la redazione definitiva dell'opera. A tal proposito si veda POTESTÀ 1990, p. 195; POTESTÀ 2002, pp. 1-38, in part. pp. 6-14, 35; F. Accrocca, «*Filii carnis – filii spiritus*»: *il Liber Chronicarum sive tribulationum Ordinis Minorum*, Atti del XXXIV Convegno Internazionale della Società internazionale di studi francescani e del Centro Interuniversitario di studi francescani (Assisi, 5-7 ottobre 2006), Spoleto 2007, p. 56.

⁴⁰ ACCROCCA 2007, pp. 87-89. A tal proposito è doveroso ricordare l'acuta osservazione di Gian Luca Potestà in merito al committente dell'opera. Nel testo Angelo Clareno fa riferimento espressamente a un committente che lo studioso ipotizza essere il cardinale Giacomo Colonna. Infatti, tenendo conto della sua tesi sulla duplice redazione del *Chronicon* così come riassunta nella nota precedente, egli ritiene che la prima parte del testo fosse stata scritta come memoriale delle vicende francescane, voluto dal cardinale protettore nella speranza che l'elezione del successore del defunto Clemente V fosse più incline ad accettare le istanze pauperistiche degli Spirituali; il testo doveva pertanto perorare la loro causa all'interno del consesso dei cardinali, tra i quali c'era il futuro pontefice. La rielaborazione e quindi l'aggiunta della settima tribolazione avvenne in conseguenza della morte del cardinale Giacomo Colonna (1318) e della promulgazione di Bolle che mostravano apertamente l'ostilità di Giovanni XXII al mondo pauperistico. In questo contesto di mutate condizioni politiche e religiose, Angelo Clareno non solo rielaborò il testo del suo prezioso trattato, ma modificò anche i destinatari e lo scopo, trasformando un memoriale per i cardinali elettori in un trattato per il conforto delle comunità di fraticelli (POTESTÀ 2002, pp. 15-25).

(1274) e con il generalato di Gerolamo da Ascoli e si conclude con la rinuncia al soglio pontificio di Celestino V e i primi anni di pontificato di Bonifacio VIII (all'incirca gli anni tra il 1294 e il 1298); la sesta età si interseca con la quinta e dura ventotto anni; la settima età procede a partire dall'inizio degli anni venti del Trecento e non è dato sapere quanto durerà, ma il Clareno avverte i suoi compagni di prepararsi a vivere le più grandi tribolazioni e la massima sofferenza proprio in questa età, quella in cui egli scrive⁴¹. Il *Chronicon* è profondamente legato alla *Scala Paradisi*, ma la sua novità rispetto al modello greco sta proprio nell'incardinare il percorso di perfezionamento all'interno di uno schema storico che invece non era previsto da Giovanni Climaco.

⁴¹ Il complesso calcolo delle età mediante il quale Angelo Clareno suddivise la vita dei francescani è stato ricostruito in POTESTÀ 1990, pp. 199-213 e in POTESTÀ 2002, pp. 1-38.

4.2.3. *Papa Celestino V*

Come si è visto nel primo paragrafo, il pannello centrale della parete di fondo della grotta accoglie quattro figure di santi che affiancano Cristo in trono, due per parte. Il pontefice all'estrema destra è stato variamente identificato come Gregorio I Magno (590-604), Leone IX (1049-1054) oppure Celestino V (1294) [fig. 4.19. 4.35].

Il Pacilli riconobbe i santi come protettori dei pellegrini pertanto identificò la figura con croce astile, pallio e tiara con san Leone IX⁴², un pontefice di origini alsaziane particolarmente tenace nel contrastare le eresie e uno strenuo moralizzatore contro la simonia. Da un punto di vista storico si segnala, in particolare, che durante il suo papato avvenne lo Scisma d'Oriente (1054) e una dura sconfitta militare per mano dei Normanni che lo tennero prigioniero a Benevento⁴³. È doveroso sottolineare che le immagini di questo santo pontefice non vantano una consolidata tradizione – almeno non in Italia – e che non esiste alcun rapporto tra papa Leone IX e i francescani Spirituali abitanti dell'eremo, anche per ovvie ragioni cronologiche, inoltre il suo culto non è diffuso in Marittima. Probabilmente questa ipotesi fu avanzata nel tentativo di dare un senso alle poche lettere che si riconoscono sulla destra del volto del santo (S̄. [...] NE ·P̄P̄·), che lo identificano, insieme alla tiara, come *pastor pastorum*, ma la proposta appare quanto mai forzata giacché l'iscrizione è lacunosa e quindi insufficiente da sola a supportare questa interpretazione⁴⁴. Per le stesse ragioni non è possibile dare credito all'ipotesi di Zaccheo che riteneva si trattasse di papa Gregorio I Magno, solitamente accompagnato dalla colomba ispiratrice⁴⁵.

Al contrario Serena Romano credette di potervi riconoscere la figura di Celestino V, il papa del “gran rifiuto” dantesco, proveniente dal mondo dell'eremitismo e capo della Chiesa di Roma per un brevissimo pontificato passato alla storia per essersi concluso con uno dei rari casi di “rinuncia

⁴² PACILLI 1993, p. 187. L'identificazione con papa Leone IX è anche nella scheda OA 12/00102138 redatta da P. Cannata nel 1971 e revisionata da E. Campolongo nel 2000.

⁴³ J. Choux, C. Mocchegiani Carpano, s.v. *Leone IX, papa, santo*, in *Bibliotheca Sanctorum*, v. VII, Roma 1966, coll. 1293-1302; M. Parisse, s.v. *Leone IX, papa, santo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, v. LXIV, Roma 2005, pp. 507-513.

⁴⁴ Si noti che nel caso si fosse trattato di san Leone IX, l'iscrizione avrebbe riportato il nominativo singolare S. LEO, quindi la presenza delle lettere NE non consente di dare credito all'ipotesi proposta dal Pacilli.

⁴⁵ Si veda, a titolo esemplificativo, l'immagine del santo dell'affresco duecentesco della celebre quarta navata della basilica di San Saba a Roma. Peraltro Zaccheo propose, come alternativa, di riconoscervi san Nicola di Mira, confondendo la tiara con diadema e rubino rappresentata sulla testa del santo con una semplice mitria vescovile (ZACCHEO L - ZACCHEO F 1999, pp. 49-50). La stessa ipotesi è riportata in SCOZZARELLA 2003, p. 84.

dell'ufficio romano di pontefice⁴⁶. Stefania Paone si è recentemente occupata di studiare l'immagine del santo attraverso un'attenta analisi dello scarso e oltremodo disomogeneo repertorio iconografico a disposizione, soprattutto nell'Italia centrale, costituito da miniature, dipinti e statue⁴⁷. È emersa così una sconcertante scarsità di esempi dovuta certamente alle vicende connesse alla rinuncia del trono papale, al breve pontificato durato solo pochi mesi – dal 5 luglio al 13 dicembre del 1294 – e alla sua provenienza dal mondo dell'eremitismo. Come committente il pontefice rinunciatario incise pochissimo nel panorama artistico romano e la diffusione della sua immagine fu estremamente limitata, confinata in contesti marginali, quasi del tutto esclusa dai grandi cicli o dalle committenze ufficiali, con la sola eccezione del celebre Polittico Stefaneschi di Giotto nel cui scomparto centrale, sul *recto* del grande *retablo*, Pietro Celestino compare inginocchiato *en pendant* del committente, il cardinale Jacopo Stefaneschi, in atto di donare un volume a san Pietro, ma senza la tiara e gli altri attributi del potere temporale papale⁴⁸ [fig. 4.36].

È evidente che per le ragioni storiche e affettive già analizzate precedentemente, il mondo spirituale accolse con gioia la canonizzazione del papa morronese, sancita nel 1313 da Clemente V. Egli fu santificato con il nome di Pietro confessore (e non di Celestino V) circa diciassette anni dopo la sua morte, avvenuta in uno stato di prigionia nel castello di Fumone, ma salì agli onori degli altari della Chiesa universale solo nel 1668⁴⁹. Nel corso del Trecento la sua immagine non rispose ad un'iconografia fissata e ben riconoscibile: sebbene non manchino casi di dipinti che lo rappresentino come un anziano barbuto vestito con un saio scuro⁵⁰, più spesso lo vediamo raffigurato come anziano glabro ed emaciato, vestito con un saio marrone coperto da una tunica bianca, con la tiara e il piviale,

⁴⁶ ROMANO 1992, pp. 177, 179. Non potendo qui soffermarsi sull'analisi della vita di Celestino V, sulle vicende legate al suo pontificato e alla rinuncia si rimanda agli studi di riferimento (P. Herde, s.v. *Celestino V, papa*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, v. XXIII, Roma 1979, pp. 402-415; G. Marchetti Longhi, M. C. Celletti, M. L. Casanova, s.v. *Celestino V (Pietro da Morrone), papa, santo*, in *Bibliotheca Sanctorum*, v. III, Roma 1963, coll. 1100-1109) con le fonti e una ricchissima bibliografia.

⁴⁷ S. Paone, *Iconografie mutanti. Il caso di Pietro del Morrone (e Celestino V)*, in «Rivista d'arte», II (2012), pp. 1-38 e KAFTAL 1965, coll. 893-897.

⁴⁸ PAONE 2012, pp. 16, 19, 32. Francesco Gandolfo ha evidenziato come nel caso del Polittico per l'altare maggiore di San Pietro in Vaticano si fece ricorso ad una soluzione figurativa squisitamente romana, già impiegata con successo nelle decorazioni absidali altomedievali della basilica di Sant'Agnesa fuori le Mura e dell'oratorio di San Venanzio al Laterano, dove si dovette trovare una soluzione alla necessità di rappresentare due personaggi donatori, l'uno committente e l'altro esecutore del progetto decorativo, o ancora dell'arco absidale del Triclinio lateranense, dove san Pietro offriva il pallio a Leone III e il vessillo al re Carlo Magno, o infine nella cappella dei Santi Quirico e Giulitta nella basilica di Santa Maria Antiqua con il primicerio Teodoto e papa Zaccaria (F. Gandolfo, *Il ritratto di committenza nella Roma medievale*, Roma 2004, pp. 17-19).

⁴⁹ MARCHETTI LONGHI - CELLETTI - CASANOVA 1963, col. 1106; PAONE 2012, p. 1. Si ricordi che la cerimonia di canonizzazione riconobbe la santità di Pietro del Morrone ma non quella di Celestino V (HERDE 1979, p. 412).

⁵⁰ Si veda a tal proposito la miniatura sul f. 129r del Codice di San Giorgio (Città del Vaticano, Archivio San Pietro, C. 129; MARCHETTI LONGHI - CELLETTI - CASANOVA 1963, coll. 1103-1104; PAONE 2012, p. 4, fig. 3).

a volte tenuti in mano, oppure raffigurati vicino ai piedi, in altri casi indossati⁵¹. La tiara di Celestino V si presenta nelle tre varianti: con una sola corona, come nel caso del dipinto tardo trecentesco della chiesa dell'eremo di Sant'Onofrio a Sulmona [fig. 4.37], con due corone come nella lunetta esterna della basilica di Santa Maria di Collemaggio a l'Aquila oppure nell'affresco conservato nella chiesa di Sant'Antonio abate di Ferentino [figg. 4.38. 4.39], la prima sede delle spoglie terrene del pontefice, o infine con tre corone come fosse un vero e proprio triregno come nel dipinto della chiesa di San Niccolò dei Celestini a Bergamo⁵². Il tipo di tiara indossata dal santo pontefice del pannello bassianese è formato da un diadema a fascia verde arricchito con pietre rosse circondate da un giro di perle e sormontato da una corona sulle cui cuspidi si nota lo stesso motivo decorativo, il corpo conico di colore ocra appare animato da un motivo ad intreccio e sulla sommità spicca il famoso *unum rubinum grossum* che le fonti ricordano dominare il cappello frigio del papa⁵³.

Ci si chiede, pertanto, se il pittore attivo sui ponteggi della grotta di Bassiano e i suoi committenti avessero avuto intenzione di rappresentare papa Celestino V con la tiara così come doveva apparire ai tempi del suo pontificato, prima che Bonifacio VIII introducesse la doppia corona sul corpo conico del copricapo, seguendo così una precisa scelta frutto di una straordinaria

⁵¹ Si segnala inoltre la presenza sporadica della palma del martirio.

⁵² Nella chiesa bergamasca sono presenti due immagini del santo: nel primo caso Celestino indossa il triregno ed è seduto su un trono, mentre nell'altro dipinto si vedono i vestimenti papali e la tiara ai suoi piedi (KAFTAL 1985, coll. 547-548).

⁵³ Alla fine del XIII secolo la tiara papale era un cappello frigio, di forma conica, particolarmente ricco di perle e pietre preziose, con una fascia decorata in basso – una sorta di diadema – e sulla cuspide un grosso rubino (*I Fasti della Chiesa nelle vite de' santi in ciascun giorno dell'anno: opera compilata da una pia società di ecclesiastici e secolari*, v. VI, Milano 1827, pp. 80-82). La più antica rappresentazione di un pontefice con il *phrygium*, il berretto frigio a punta considerato l'antenato della tiara vera e propria, è il busto a mosaico di Innocenzo III (1198-1216) proveniente dall'abside vaticana medievale e oggi conservato al Museo Barracco di Roma: in perfetta sintonia con le istanze teocratiche espresse durante il suo pontificato, Innocenzo si presenta alla cristianità dotato dell'insegna del potere e come *sponsus* dell'*Ecclesia*. Il suo successore, Onorio III (1216-1227) si presenta con il medesimo copricapo nel mosaico del fregio del portico della basilica di San Lorenzo al Verano, mentre ne è sprovvisto nel mosaico absidale della basilica ostiense di San Paolo poiché era già defunto all'epoca del suo completamento e quindi non poteva più essere rappresentato con il simbolo del potere terreno. Il *phrygium* è anche sulla testa di Gregorio IX (1227-1242) nel mosaico proveniente dalla facciata della basilica di San Pietro, ed è rappresentato nella scena della Donazione di Costantino del ciclo con le Storie di san Silvestro che si dispiega sulle pareti dell'omonimo Oratorio presso la basilica dei Santi Quattro Coronati. Più avanti la tiara si conferma come attributo dei pontefici nei grandi cicli decorativi: essa è indossata da Niccolò III (1277-1280) nel ciclo pittorico del Sancta Sanctorum e da Niccolò IV (1288-1292) nei mosaici absidali delle basiliche di San Giovanni in Laterano e di Santa Maria Maggiore. Nel 1298 Bonifacio VIII dotò la tiara di due corone, trasformandola nel vero e proprio *Regnum* che incarnava la *plenitudo potestatis*, il potere spirituale e il potere temporale del papa. Soltanto negli anni '30 del Trecento, durante la cattività avignonese, il diadema si trasformò in un'ulteriore corona dando vita al triregno vero e proprio, usato senza sostanziali modifiche fino al tempo di papa Paolo VI (1963-1978). Per un'ampia e approfondita ricostruzione della storia del copricapo papale lungo il secolo XIII si rimanda a GANDOLFO 2004, in part. pp. 34-40; PARAVICINI BAGLIANI 2005, *passim*; A. Paravicini Bagliani, *Il potere del papa. Corporeità, autorappresentazione, simboli*, Firenze 2009, in part. pp. 138-144. Per quanto concerne i cicli pittorici e musivi citati si rimanda alle singole schede del volume di S. Romano, *La pittura medievale a Roma, 312-1431. Il Duecento e la cultura gotica: 1198-1287 ca.*, Corpus: v. V, Milano 2012, e alla ricca bibliografia.

attenzione filologica, ma sfortunatamente i confronti proposti non permettono di rispondere affermativamente poiché, come è emerso dagli studi, le rare immagini di papa Celestino V non hanno iconografie omogenee⁵⁴.

Come si è visto, ai lati del nimbo del santo è presente l'iscrizione con il nome del pontefice: sono ancora visibili le lettere S [...] NE PP, ma la perdita della porzione centrale del nome rende arduo il compito di identificare il personaggio. Nel caso in cui sia corretta l'ipotesi di Serena Romano, si potrebbe supporre che fosse riportato il nome di Pietro del Morrone, con cui egli salì agli onori degli altari, piuttosto che Celestino, così come Clemente V sancì negli atti di canonizzazione, sottolineando maggiormente la sua storia di santo eremita piuttosto che la breve parentesi sul trono papale. Sebbene sia una congettura suggestiva non abbiamo elementi adeguati per sostenerla: si noti, infatti, che lo spazio tra la S di *sanctus* e la sommità della tiara non è sufficiente per scrivere un nome così lungo, a meno che non vi fossero delle abbreviazioni e non fosse scritto su più registri⁵⁵. Si tratta, evidentemente, di speculazioni più che di ipotesi vere e proprie: la questione resta aperta e tutta da verificare alla luce di una più attenta analisi ravvicinata del dipinto al termine degli imminenti lavori di restauro che potrebbero consentire una migliore lettura del tessuto pittorico in quell'area, lacunoso e molto rimaneggiato, benché al momento la tesi del papa-eremita sia da preferire alle altre per le ragioni esposte.

⁵⁴ Anche Stefania Paone nota questa singolare schizofrenia iconografica (PAONE 2012, p. 22).

⁵⁵ Si potrebbe proporre di ricostruire l'iscrizione come $\bar{S} [\bar{P}VS / \bar{M}RO] / NE \cdot \bar{P}P$, giustificando così la presenza delle lettere NE alla fine, poco prima del titolo di *pastor pastorum*.

4.3. La parete destra: una nuova ipotesi

La parete destra della Grotta del Selvascura si differenzia da quella opposta a sinistra sia per stato di conservazione delle pitture – nel complesso migliore, pur nel generale stato di degrado dell’ambiente rupestre – sia per una globale uniformità compositiva dei pannelli [figg. 4.9. 4.24]. La parete sinistra, oltre ad essere stata gravemente danneggiata per la caduta del supporto roccioso degli affreschi, si presenta fortemente frammentaria, caratterizzata com’è da una sequenza di pannelli con santi o scene di ambientazione bucolica o di impronta votiva. Apparentemente i tre pannelli della parete destra non si legano secondo una lettura puramente sequenziale e narrativa. Sebbene l’*Annunciazione* e la *Crocifissione* siano riferibili a un ipotetico ciclo cristologico, questa lettura appare troppo semplicistica e non estendibile al terzo pannello con il francescano sulla scala, il quale invece gioca un ruolo decisivo per la comprensione del ciclo e per l’analisi iconologica. Già Serena Romano aveva inteso l’importanza della scena dichiarando che il suo significato «pur intuibile in termini di tentazione o peccato, e di aiuto divino, non è limpido, e probabilmente fa riferimento a leggende o racconti cari al gruppo religioso cui pertineva il santuario»⁵⁶. Su questa traccia e a partire dall’immagine della scala a pioli sarà possibile costruire una nuova proposta interpretativa che chiami in causa sia i francescani Spirituali, abitanti dell’eremo e probabilmente committenti di gran parte della decorazione pittorica, sia la produzione letteraria a loro vicina.

Nel Medioevo cristiano l’immagine della scala⁵⁷ si è diffusa, a Oriente come a Occidente, a partire dal passo biblico del sogno di Giacobbe presso Betel:

Giacobbe partì da Betsabea e si diresse verso Carran. Capì così in un luogo, dove passò la notte, perché il sole era tramontato; prese là una pietra, se la pose come guancia e si coricò in quel luogo. Fece un sogno: una scala poggiava sulla terra, mentre la sua cima raggiungeva il cielo; ed ecco, gli angeli di Dio salivano e scendevano su di essa. Ecco, il Signore gli stava davanti e disse: «Io sono il Signore, il Dio di Abramo, tuo padre, e il Dio di Isacco. A te e alla tua discendenza darò la terra sulla quale sei coricato. La tua discendenza sarà innumerevole come la polvere della terra; perciò ti espanderai a occidente e a oriente, a settentrione e a mezzogiorno. E si diranno benedette, in te e nella tua discendenza, tutte

⁵⁶ ROMANO 1992, p. 177.

⁵⁷ Indubbiamente lo studio più importante e completo circa l’immagine della scala in letteratura e nella produzione artistica a partire dall’età Tardo Antica e lungo tutto il Medioevo è C. Heck, *L’échelle céleste dans l’art du Moyen Âge. Une image de la quête du ciel*, Paris 1997.

le famiglie della terra. Ecco, io sono con te e ti proteggerò dovunque tu andrai; poi ti farò ritornare in questa terra, perché non ti abbandonerò senza aver fatto tutto quello che ti ho detto». Giacobbe si svegliò dal sonno e disse: «Certo, il Signore è in questo luogo e io non lo sapevo». Ebbe timore e disse: «Quanto è terribile questo luogo! Questa è proprio la casa di Dio, questa è la porta del cielo». La mattina Giacobbe si alzò, prese la pietra che si era posta come guancia, la eresse come una stele e versò olio sulla sua sommità. E chiamò quel luogo Betel, mentre prima di allora la città si chiamava Luz. Giacobbe fece questo voto: «Se Dio sarà con me e mi proteggerà in questo viaggio che sto facendo e mi darà pane da mangiare e vesti per coprirmi, se ritornerò sano e salvo alla casa di mio padre, il Signore sarà il mio Dio. Questa pietra, che io ho eretto come stele, sarà una casa di Dio; di quanto mi darai, io ti offrirò la decima» (Gn 28, 10-22)⁵⁸.

Il grande successo del passo della Genesi, registrato soprattutto nel mondo monastico, si basa sull'interpretazione della scala come metafora di un percorso salvifico in salita, suddiviso per livelli corrispondenti ai gradi di virtù in progressione, uno per ogni piolo della scala che conduce all'Empireo, dove l'uomo si ricongiungerà a Dio e conoscerà la Salvezza. Nel mondo occidentale si fa espressamente riferimento ai versetti della Genesi nella Regola di san Benedetto (VI, 5-8) allorquando si rammenta che l'unico modo per raggiungere Dio è quello di percorrere la scala di Giacobbe in salita verso il cielo, compiendo un percorso di umiltà. Sebbene sia ampia la diffusione del tema, nella letteratura medievale occidentale l'aspetto escatologico del passo biblico sembra rimanere confinato su un piano secondario di poca importanza: la scala della virtù è costituita da una serie di scalini dell'umiltà che, sull'esempio degli angeli nel sogno di Giacobbe, può essere percorsa in salita, verso la perfezione, o in discesa, verso l'orgoglio e la perdizione⁵⁹.

Il testo greco di maggior fama incentrato sulla scala che ascende in cielo è la *Scala Paradisi* del santo asceta Giovanni del monastero di Santa Caterina sul Monte Sinai, che a seguito della stesura di questa opera composta a cavallo tra il VI e il VII secolo prenderà l'appellativo di Climaco (dal greco “κλίμαξ”, cioè “scala”). Il testo è una sorta di guida spirituale suddivisa in trenta capitoli – tanti quanti sono gli anni di vita di Cristo prima della sua attività pubblica – a disposizione dei monaci che devono conoscere i vizi e le virtù dell'uomo e devono affrontare un percorso di

⁵⁸ Il testo riportato è tratto dalla Bibbia nella versione CEI 2008; “Betel” in ebraico significa “casa del Signore”.

⁵⁹ Il tema è affrontato dalla letteratura connessa al mondo monastico ma anche nella letteratura islamica, fino a entrare a pieno titolo, verso il XIII secolo, nella letteratura profana, caricandosi di significati didascalici e moralizzanti; persino la *Commedia* di Dante affronta il tema del viaggio e della penitenza attraverso un percorso di purificazione costruito a scale, in discesa e in salita. Sulle caratteristiche e la diffusione dell'immagine della scala in Occidente, a partire dal modello benedettino fino al XIV secolo, si veda l'analisi approfondita proposta in HECK 1997, pp. 70-136.

purificazione e perfezione ascetico, rappresentato appunto dalla scala a pioli, per giungere a uno status di ricongiungimento con il divino. Il concetto di perfezionamento spirituale secondo una successione a tappe trova con Giovanni Climaco la sua più articolata definizione, assumendo il ruolo di modello per i secoli a venire⁶⁰. L'opera ebbe una grande risonanza nel mondo greco, sia all'interno del mondo monastico sia nella cultura laica, mentre si dovrà attendere il 1294 per la prima traduzione in latino per mano di Angelo Clareno, sebbene la sua versione non fu mai data alle stampe e pertanto si suppone che rimase appannaggio della ristretta cerchia dei conoscenti del Clareno. La seconda traduzione latina fu composta solo due secoli più tardi, nel 1480 da un monaco camaldolese e poi data alle stampe a Venezia nel 1531; nella stessa città, qualche decennio più tardi, fu pubblicata anche la prima versione in lingua italiana⁶¹.

In Oriente l'episodio della Genesi è il fondamento biblico da cui prese forma la *Scala Paradisi* di san Giovanni Climaco. I manoscritti che riportano il testo del Climaco sono spesso accompagnati da illustrazioni che esplicitano in immagine il contenuto del volume; John Rupert Martin⁶² suddivise le immagini della scala di Climaco dei manoscritti in tre categorie a seconda che la scala sia rappresentata in verticale ai margini del foglio, quasi come uno schema a chiosa del testo vivacizzato dalla sporadica presenza dell'autore, in basso, e di Dio, sulla sommità; oppure la scala a pioli vera e propria cede il posto ad un articolato ciclo narrativo che illustra in modo didascalico il contenuto di ogni capitolo; infine l'immagine della scala del Paradiso può presentarsi isolata, su un foglio esclusivamente dedicato, sostanzialmente indipendente dal testo. Quest'ultimo caso è il più interessante poiché l'immagine assurge al ruolo di vera icona della scala del Paradiso: una composizione a pagina intera in cui vengono rappresentati i monaci in fila indiana su una scala trasversale – da sinistra in basso a destra in alto, come nel caso bassianese – verso Cristo che li attende nella lunetta dell'Empireo. Il loro percorso spirituale è insidiato da un gruppo di demonietti che con frecce e lunghe corde dotate di ganci tentano di arpionare i monaci. In basso, solitamente, si vedono un gruppo di monaci che assistono alla scena e un drago che inghiotte dalla bocca dell'inferno coloro i quali rovinosamente cadono dalla scala perché incapaci di proseguire nel percorso ascetico di purificazione e perfezionamento. Le varianti sono molteplici ma lo schema si ripete sempre all'incirca allo stesso modo con un esiguo numero di monaci che riescono a completare il percorso

⁶⁰ M. Della Valle, s.v. *Giovanni Climaco*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, v. VI, Roma 1995, p. 721; HECK 1997, pp. 39-40.

⁶¹ DELLA VALLE 1995, p. 721.

⁶² J. R. Martin, *The illustration of the Heavenly Ladder of John Climacus*, Princeton 1954, pp. 10-19.

di umiltà e raggiungere il divino, prostrandosi in segno di riconoscenza⁶³. Una delle opere più celebri della scala del Paradiso di Climaco, appartenente a quest'ultima categoria di immagini, è l'icona conservata nel monastero di Santa Caterina sul Monte Sinai, riferibile alla seconda metà del XII secolo [fig. 4.40].

In Occidente, anche il mondo benedettino utilizzava sovente l'immagine della scala per illustrare la Regola del fondatore con i suoi dodici scalini, ma nonostante l'ampia diffusione del messaggio benedettino e lo sviluppo del suo Ordine nel corso del Medioevo in tutta Europa, l'immagine della scala benedettina non ebbe grande fortuna. Inoltre Christian Heck ha giustamente sottolineato come nel pensiero benedettino la scala del sogno di Giacobbe non incarni le componenti escatologica e cosmologica che, al contrario, animano il pensiero orientale, soprattutto climacheo. La scala dell'umiltà occidentale non rappresentava l'aspirazione di un perfezionamento spirituale in vista della morte e in prospettiva del ricongiungimento con il divino, ma al contrario essa concretizzava il principio di progressione spirituale in terra formato da una sequenza di tappe del cammino interiore, personale di ogni monaco, in salita verso l'umiltà o in discesa verso l'orgoglio⁶⁴.

Christian Heck ha asserito che i testi miniati della *Scala Paradisi* di Giovanni Climaco non hanno avuto un ruolo chiave per la diffusione dell'immagine della scala celeste in Occidente e che quindi esisteva una sostanziale indipendenza di tradizioni tra il mondo monastico greco-bizantino e quello latino⁶⁵. Sebbene la tesi dello studioso sia sostanzialmente corretta, convalidata da un'attenta disamina delle fonti e corredata da un nutrito corpus iconografico, egli non ha tenuto conto dell'affresco rupestre bassianese con il fraticello montante sulla scala a pioli – probabilmente perché non lo conosceva, essendo stato oggetto di scarso interesse da parte della critica – per il quale si propone invece una diretta derivazione dal modello climacheo, secondo una variante squisitamente originale e di marca occidentale: si tratta quindi di un *hapax* iconografico a testimonianza dell'incontro culturale tra il mondo spirituale francescano e la letteratura patristica del mondo monastico greco, operato da Angelo Clareno mediante la sua attività di traduttore.

Il suo *Chronicon* è costruito secondo questa impostazione teologica: ogni fase del percorso storico di vita dei francescani è un momento di intensa prova per tutti i Fraticelli che con difficoltà

⁶³ Sulle immagini della scala climachea e la suddivisione in tre tipologie si veda, oltre alla tesi di Martin succitata, anche HECK 1997, pp. 40-41.

⁶⁴ Non potendo trattare questo tema con i dovuti approfondimenti, si rimanda alla puntuale analisi di HECK 1997, pp. 51-57. Si noti, soprattutto, che l'autore ha analizzato questo aspetto del testo benedettino non solo in contrapposizione con la tradizione del pensiero greco, ma anche con i più importanti testi unanimemente considerati modelli della Regola di san Benedetto, come ad esempio la *Regola Magistri*.

⁶⁵ HECK 1997, p. 42, passim.

affrontano delle tribolazioni e tentano di schivare gli attacchi del maligno, come nel modello climacheo. Il dipinto bassianese sembra pertanto essere la rappresentazione iconica del testo di Angelo Clareno esattamente come si è visto per il testo di Giovanni Climaco; sebbene esso sia in gran parte lacunoso, si intravedono ancora i pioli della scala su cui sale il piccolo francescano. Ipotizzando una loro omogenea distribuzione, secondo una proporzione ordinata, si deve ritenere che in origine essi fossero in numero di sette: sotto la figura del francescano si vedono distintamente cinque pioli e più su, verso l'Empireo, se ne scorge uno; quello mancante doveva essere verosimilmente nell'area più lacunosa del dipinto [fig. 4.15]. Si tratta di un chiaro riferimento al testo del Clareno, strutturato secondo sette fasi storiche successive, così come la scala climachea è di trenta gradini, tanti quanti sono gli anni di Cristo prima del suo impegno pubblico e i capitoli della sua opera. Dunque, ogni piolo della scala di Bassiano rappresenta una tribolazione del *Chronicon* ed essa è sia la tentazione subita dall'anima prima di salire al gradino successivo, sempre più vicino alla perfezione evangelica, sia la difficoltà che caratterizza ogni singola fase storica dell'Ordine francescano⁶⁶. Nel nostro caso, però, gli Spirituali possono anche giovare dell'aiuto divino proveniente dall'angelo che vola in soccorso del francescano per evitarne la caduta, al contrario di quanto avveniva nell'icona sinaitica dove gli angeli assistevano inermi alla salita o alla caduta dei monaci. La struttura della scala a pioli di Bassiano ha un forte carattere di unicità poiché, oltre a interpretare la tradizione climachea con la sua accezione escatologico-apocalittica, è rappresentazione schematica della storia dei francescani e della prospettiva di vita – e di morte, per martirio – degli Spirituali. La scena proietta così l'ideale francescano di povertà e sacrificio in un tempo storico reale.

Il richiamo al mondo greco si traduce, quindi, nella scelta di un'iconografia in cui si può chiaramente riconoscere la forte ispirazione alla *tapeinosis* (dal greco “ταπεινῶσις”, cioè “umiltà”) dei testi monastici bizantini, cioè il momento in cui il monaco che ha completato il suo percorso di perfezionamento morale, giunge di fronte a Dio e si inginocchia ai suoi piedi; in questo contesto, però, la *tapeinosis* va interpretata piuttosto come la “condizione umile, di povertà”, indica cioè una condizione di vita, non una virtù morale in sé; *tapeinosis* è l'abbandono fiducioso nelle braccia di Dio da parte di coloro che non ripongono alcuna fiducia in se stessi: si tratta pertanto della confessione di una profonda insufficienza di chi si considera radicalmente povero. In tal senso la povertà e l'umiltà sono situazioni di cui si prende coscienza e che ci pongono al pari degli altri; il concetto di “condivisione” assume così tutto un altro valore poiché esso non è un dono o una

⁶⁶ Sul termine *tribulatio* si veda POTESTÀ 1990, p. 69.

concessione proveniente dall'alto, ma il frutto più vero della comprensione dell'uguaglianza tra le persone: condividere la povertà significa riconoscersi poveri.

Nelle *Omellie* di Origene si ricordava che la vita dell'uomo consta di un viaggio costellato di stazioni e in ognuna di queste egli conquista una nuova virtù; l'anima procede così lungo un percorso di perfezionamento spirituale e di progresso. Nella letteratura esegetica orientale la scala del sogno di Betel era frequentemente assimilata alla Croce di Cristo, poiché essa si eleva verso il cielo e permette agli uomini di essere condotti in Paradiso. La scala e la Croce, dunque, sono gli elementi di congiunzione tra il mondo terreno e quello celeste⁶⁷.

Alla luce di questa lettura del pannello a sinistra, la presenza di una Crocifissione al centro della parete appare tutt'altro che casuale [fig. 4.12]. La Croce come la scala e la scala come la Croce: la scala del sogno di Betel è la prefigurazione della Croce del martirio di Cristo sul Golgota, entrambe sono sollevate in verticale verso l'alto ed entrambe rappresentano il percorso di sofferenza al quale tutti gli uomini sono chiamati per raggiungere la perfezione evangelica⁶⁸. Angelo Clareno, infatti, trovava nella croce e nella Passione, piuttosto che nella Resurrezione, la strada per raggiungere il Regno dei Cieli, secondo quanto stabilito nel messaggio francescano⁶⁹. Pertanto la scala incarna il concetto stesso di Salvezza e permette agli uomini di salire in Cielo come Cristo⁷⁰.

Come si è detto, con il *Chronicon* il Clareno intendeva supportare il morale dei suoi compagni, delusi dalla posizione avversa assunta da Giovanni XXII nei confronti delle spinte pauperistiche, attraverso una sistematica esaltazione delle tribolazioni che i fraticelli subivano in prospettiva di un destino connotato in senso martiriale, sul modello del più alto sacrificio della storia, quello di Cristo; tutto il *Chronicon* è pervaso da questa prospettiva, tralasciando la componente didascalica e concentrandosi esclusivamente sull'obiettivo del conforto dei fraticelli che vivevano situazioni difficili⁷¹. Frate Angelo ricordava a tutti gli Spirituali che essi dovevano vivere nel pieno spirito della Regola perché essa era «l'albero della vita, frutto di sapienza, sorgente del paradiso, arca della

⁶⁷ HECK 1997, pp. 29-37.

⁶⁸ HECK 1997, pp. 172-173, 181-183. Questo parallelismo è ben attestato anche nella letteratura esegetica, come dimostrato dall'autore. Egli segnala anche un interessantissimo caso di immagine miniata, opera di Pacino di Bonaguida, realizzata attorno al 1320 e conservata oggi alla Pierpont Morgan Library, in cui Cristo sale la scala del suo martirio appoggiata alla Croce e si prepara ad infliggersi il martirio in totale autonomia, come fosse una scelta consapevole (HECK 1997, fig. 122).

⁶⁹ POTESTÀ 1990, pp. 61-64; HECK 1997, pp. 50-51, 170-179. La croce come scala di Giacobbe è un parallelismo nella letteratura patristica, si riscontra in autori come lo Pseudo-Ippolito, san Girolamo e Zenone di Verona (HECK 1997, pp. 181-182). Si ricordi però che la scala è anche l'immagine degli anti-modelli, cioè di quegli esempi negativi di salita o discesa puniti da Dio, come ad esempio la scala-torre di Babele con la quale l'uomo intendeva raggiungere il Cielo rifiutando il percorso di umiltà e peccando di superbia, oppure la caduta degli angeli ribelli (HECK 1997, p. 206).

⁷⁰ HECK 1997, pp. 177-179.

⁷¹ ACCROCCA 2007, p. 55.

salvezza, scala che sale al cielo, patto di eterna alleanza, Vangelo del regno» e che attraverso di essa si poteva trovare la vera pace con il sacrificio della propria vita, sperimentando «la soave leggerezza del peso del giogo di Cristo [...] che porta in alto nel cielo»⁷².

La presenza dei due Giovanni, il Battista e l'Evangelista, ai lati della *Crocifissione* apre, invece, a un approfondimento di diverso indirizzo, poiché non si trova un riferimento puntuale nei testi del Clarenò⁷³. Si tratta, infatti, di una scelta iconografica piuttosto anomala che di certo non può vantare una nutrita attestazione di modelli precedenti o coevi⁷⁴. L'evidente incongruenza storica della presenza del Battista alla *Crocifissione* dimostra che il pannello in questione non ha alcuna valenza narrativa e pertanto non allude al momento della morte di Cristo in sé, quindi non è da considerarsi unitamente alla vicina *Annunciazione* come parte di un ciclo narrativo – per quanto limitato a sole due scene – sulla vita di Gesù⁷⁵ né evocativo del momento storico. La *Crocifissione* bassianese esprime piuttosto la sofferenza di Cristo morto sulla croce e, per la presenza dei due Giovanni, permette di riconoscere il suo sacrificio in quanto egli è l'*Agnus Dei*.

I modelli iconografici di questo pannello sono da ricercare nelle decorazioni a mosaico o ad affresco degli archi presenti nelle basiliche romane altomedievali e riferibili alla turbolenta fase finale della prima ondata di iconoclastia⁷⁶ intorno agli anni '70 e '80 dell'VIII secolo. In uno stretto giro di anni si diffuse a Roma il tema iconografico che vedeva il Battista nel piedritto a sinistra e l'Evangelista nel piedritto a destra di una composizione ad arco, indicanti l'*Agnus Dei* posto

⁷² Le due citazioni sono tratte da Angelo Clarenò, *Liber chronicarum: sive tribolationum ordinis minorum*, a cura di p. G. Boccali OFM, Assisi 1999, p. 165.

⁷³ Nel *Chronicon* non viene mai citato direttamente san Giovanni Evangelista né in coppia con il Battista.

⁷⁴ A tal proposito Louis Réau fa notare come in rarissimi casi, riferibili soprattutto alla produzione pittorica tedesca dell'inizio del XVI secolo, il Cristo crocifisso fosse accompagnato dal Battista, a volte accompagnato dal re David. Si tratta di opere molto particolari in cui i personaggi defunti che hanno riconosciuto la divinità di Cristo o ne hanno profetizzato la venuta, sono presenti al momento del martirio. I casi citati dallo studioso sono la *Crocifissione* (1508) di Hans Leonard Schäufelein, conservata al Museo Nazionale Germanico di Norimberga (Germania), e lo scomparto centrale del *politico di Isenheim* (1512-1516) di Matthias Grünewald, conservato a Colmar (Francia) nel Musée d'Unterlinden (Réau 1957, pp. 492-493). Il re David è presente solo nel primo dipinto, mentre nel secondo il Battista è a destra della Croce ed è accompagnato dall'*Agnus Dei*, dal cui petto esce sangue che si raccoglie in un calice, e da un'iscrizione tratta dal Vangelo di Giovanni: ILLVM OPORTET CRESCERE ME AVTEM MINVI: (Gv 3, 30: «Lui deve crescere; io, invece, diminuire»); sul lato sinistro la Vergine e la Maddalena sono accompagnate dal giovane Evangelista. Un altro caso di "anomala" coppia di santi ai lati del Crocifisso è quella dell'affresco nella chiesa di San Rocco a Castrocielo, ma proveniente da Santa Maria del Monacato, dove troviamo san Giovanni Evangelista e san Benedetto (OROFINO 2000, p. 112).

⁷⁵ A questo novero non si può aggiungere l'*Incredulità di san Tommaso* sulla parete sinistra, poiché la presenza del sant'Andrea nello stesso pannello permette di inquadrare la scena come immagine iconica, evocativa del santo, piuttosto che terza fase di una narrazione. Nel qual caso avremmo dovuto ipotizzare che il committente (o i committenti) avessero concepito il ciclo cristologico in maniera del tutto disordinata e bizzarra, con due scene sulla parete destra e una sola sulla parete sinistra, mescolate in modo confuso ad altri pannelli, e senza l'appropriata continuità.

⁷⁶ La prima fase dell'iconoclastia si aprì nel 726 quando l'imperatore d'Oriente Leone l'Armeno si dichiarò pubblicamente contrario al culto delle immagini e si concluse con il Secondo Concilio di Nicea nel 787 allorché venne ristabilita l'Ortodossia con l'imperatrice Irene e il patriarca Tarasio.

in un clipeo nella cuspide, accompagnato da teorie di santi e da una Vergine *Theotókos*; i due santi lo identificavano come il Verbo che toglie i peccati del mondo attraverso le parole tratte dal libro dell'Evangelista che sancivano il riconoscimento dell'Incarnazione del Messia⁷⁷. Gli esempi, conservati o documentati, oggi noti sono: il frammentario affresco sull'arco dell'ambiente M nei sotterranei dell'antico *titulus* della basilica esquilina dei Santi Martino e Silvestro ai Monti (778-779 circa) [fig. 4.41] l'affresco della basilica di Santa Susanna (779-780 circa) [fig. 4.42], conservatosi per oltre un millennio all'interno di un sarcofago posto nell'anno 800 nelle fondamenta della riedificata chiesa al tempo di papa Leone III (795-816), e la perduta decorazione pittorica sull'arco cuspidato della nicchia meridionale della basilica pelagiana in San Lorenzo fuori le Mura⁷⁸ [fig. 4.43]. È stato notato come in tutti questi casi la composizione dei due Giovanni e dell'Agnello/Cristo inquadri – o sia affiancato, come nel caso dell'affresco della basilica esquilina – l'immagine della *Theotókos* o di Maria Regina e presenti una stretta relazione con il testo dell'Apocalisse per la presenza del *rotulo* con i sette sigilli⁷⁹. Si differenzia dai precedenti esempi il successivo mosaico sull'arco absidale della basilica di Santa Maria in Domnica [fig. 4.44], riferibile al pontificato di papa Pasquale I (817-824), poiché i due Giovanni che campeggiano nei piedritti indicano il Cristo rappresentato questa volta in figura umana, al vertice dell'arco tra due angeli e la schiera degli Apostoli⁸⁰. Non mi sembra

⁷⁷ «*Ecce Agnus Dei qui tollis peccata mundi*» (tratto da Gv 1, 29) e «*In principio erat verbum*» (tratto da Gv 1, 1). Sullo scambio tra la terza persona e la seconda persona singolare (*tollit-tollis*) e il riferimento al cambiamento nella liturgia romana operato da papa Sergio I, si veda M. Andaloro, *I papi e l'immagine prima e dopo Nicea*, in *Medioevo: immagini e ideologie*, Atti del Convegno Internazionale di studi (Parma, 23-27 settembre 2002), a cura di A. C. Quintavalle, Parma-Milano 2005, p. 533; probabilmente per ragioni di distanza cronologica la questione non sembra interessare il dipinto bassianese, dove il termine è stato coniugato correttamente alla terza persona singolare (*tollit*).

⁷⁸ Quest'ultimo è noto solo attraverso un disegno acquerellato della Raccolta Lanciani (Biasa, Roma.XI.45. III, f. 33 e pubblicato in M. Andaloro, *Atlante, percorsi visivi*, in *La pittura medievale a Roma, 312-1431*, v. I: *Suburbio, Vaticano, Rione Monti*, Milano 2006, p. 89.

⁷⁹ Sulla questione della rappresentazione dell'*Agnus Dei* accompagnato dai due san Giovanni sorta a seguito del canone 82 del Concilio Trullano e le vicende relative allo scontro tra iconoduli e iconoclasti al tempo di papa Adriano I, si vedano ANDALORO 2005, pp. 525-540 e A. Ballardini, *Fare immagine tra Occidente e Oriente: Claudio di Torino, Pasquale I e Leone V l'Armeno*, in *Medioevo mediterraneo: l'Occidente, Bisanzio e l'Islam*, Atti del Convegno Internazionale di studi (Parma, 21-25 settembre 2004), a cura di A. C. Quintavalle, Parma-Milano 2007, pp. 194-214, in part. p. 203.

⁸⁰ Sebbene in un primo momento essi siano stati identificati come Elia e Mosè, i patriarchi del soggetto teofanico della *Trasfigurazione* in connessione con il Cristo nella mandorla (G. Matthiae, *Mosaici medioevali delle chiese di Roma*, Roma 1967, p. 237), più recentemente si è proposto di riconoscerli i due san Giovanni, il Battista a sinistra e l'Evangelista a destra (H. Toubert, *Un'arte orientata. Riforma gregoriana e iconografia*, a cura di L. Speciale, Milano 2001, p. 222, nota 194; E. Thunø, *Materializing the Invisible in Early Medieval Art: The Mosaic of Santa Maria in Domnica in Rome*, in *Seeing the Invisible in Late Antiquity and the Early Middle Ages*, Papers from "Verbal and Pictorial Imaging: Representing and Accessing Experience of the Invisible, 400-1000" (Utrecht, 11-13 December 2003), ed. by G. de Nie, K. F. Morrison, M. Mostert, Turnhout 2005, p. 266; BALLARDINI 2007, p. 202); quest'ultima interpretazione appare più convincente ed è pertanto da preferire alla prima. Probabilmente l'assenza di cartigli e di iscrizioni ha posto le basi per una iniziale difficoltà nella lettura iconografica. In particolare la Toubert sostenne che il modello compositivo di riferimento per la triangolazione dei due santi nei piedritti con il Cristo nel clipeo al vertice di un arco fosse da individuare nel mosaico di V secolo dell'arco trionfale della basilica ostiense, dove un san Pietro e un san Paolo campeggiavano nei piedritti e indicavano il clipeo con il busto di Cristo posto nella cuspide (TOUBERT H 2001, p. 222, nota 194).

sia stato sufficientemente sottolineato come la scelta compositiva della triangolazione dei due san Giovanni nei piedritti, invocanti il Cristo sotto forma di Agnello nella sommità del relativo arco, un'iconografica riferibile ad una puntuale presa di posizione a Roma in direzione dell'iconodulia e in contrasto con le coeve imposizioni dogmatiche dell'Oriente bizantino, sopravvivesse nei secoli e riemergesse dapprima nel santuario micaelico sul Monte Tancia, dove è riproposta la medesima iconografia dei due Giovanni indicanti l'Agnello a cornice di una *Theotókos* affiancata da altri santi databile alla metà dell'XI secolo⁸¹, successivamente nella decorazione pittorica dell'arco sopra l'altare del Santissimo Salvatore nella cripta della chiesa di Santa Maria a Vescovio [fig. 4.45], riferibile all'inizio del XII secolo⁸², poi nel corso del XIII secolo in tre cicli ad affresco di particolare importanza nel panorama della produzione pittorica del basso Lazio: mi riferisco alle pitture dell'abside della chiesa di San Silvestro a Tivoli, al ciclo della Cripta di San Magno del duomo di Anagni e alle storie di san Benedetto della chiesa inferiore al Sacro Speco di Subiaco⁸³.

Nell'abside della chiesa tiburtina campeggia una decorazione pittorica che ripercorre alcuni dei temi più cari alla tradizione figurativa romana: una *Traditio Legis* al di sopra di un fascione che accoglie i dodici agnelli, simboli degli Apostoli, convergenti verso il clipeo centrale dell'*Agnus Dei*; più in basso si dispiega una teoria di profeti capeggiati da san Giovanni Battista e san Giovanni Evangelista ai due lati di un trono gemmato che accoglie una Vergine con Bambino; l'ultimo registro presenta quattro scene delle storie di Costantino e papa Silvestro. Sebbene in questo caso i due san Giovanni non si trovino nei piedritti di un arco, la composizione dell'emiciclo absidale richiama da vicino la tipologia appena illustrata, con i due santi a testimoniare l'Incarnazione e del Cristo, mentre indicano l'Agnello di Dio e inquadrano la figura della *Theotókos*⁸⁴ [fig. 4.46].

L'arco absidale dell'absidiola sinistra nella cripta anagnina è interrotto dall'attacco dell'arco trasversale che separa due delle ventuno volte dell'ambiente; la decorazione pittorica pertanto si adattò alla configurazione architettonica dell'ambiente che costrinse ad una anomala suddivisione

⁸¹ Nel XIII secolo su questo dipinto murale fu steso un secondo strato di intonaco e si provvide a replicare la stessa iconografia appena obliterata (PIAZZA 2006, pp. 83-86).

⁸² Sulla cripta di santa Maria a Vescovio si vedano P. Aebischer, *S. Maria in Vescovio: la cripta dell'“antiqua ecclesia cathedralis sabinorum”*, in «Palladio», 16 (1995), pp. 17-20 e PARLATO - ROMANO 2001, p. 278.

⁸³ La Toubert accenna alla presenza dei due Giovanni nell'absidiola anagnina in un veloce riferimento in nota (TOUBERT H 2001, p. 222). Più precisa è l'analisi di Martina Bagnoli che descrive accuratamente il nesso iconografico dei san Giovanni con l'Agnello e della Vergine con Bambino tra le due sante della Cripta di Anagni, proponendo dei confronti con la chiesa di San Silvestro a Tivoli, senza spingersi però a considerare anche il Sacro Speco sublacense né le possibili derivazioni di questa iconografia dalla tradizione figurativa romana di età carolingia (M. Bagnoli, *The Medieval Frescoes in the Crypt of the Duomo of Anagni*, 2 voll., Baltimore 1998, pp. 198-199, 203). È possibile che a questa serie di opere si debbano aggiungere altri casi simili purtroppo perduti e non attestati dalle fonti grafiche a nostra disposizione.

⁸⁴ Sull'abside di San Silvestro a Tivoli si vedano BAGNOLI 1998, p. 203 e PARLATO - ROMANO 2001, pp. 227-231.

dell'arco in due pseudo-pennacchi: su quello sinistro, più ampio, il Battista indica il clipeo che accoglie l'Agnello mentre sul più piccolo pennacchio a destra, oltre l'arco trasversale suddetto, si staglia la figura dell'Evangelista [figg. 4.47. 4.48]; entrambi recano un grande cartiglio che, come è logico ritenere, in origine doveva accogliere i versi tratti dalle Sacre Scritture, sebbene ad oggi risultino privi di iscrizioni per la perdita della pellicola pittorica. La loro identificazione, oltre che fondata sul riconoscimento della tipologia iconografica a quel tempo ormai consolidata, è affidata alle iscrizioni che accompagnano le due figure sulla cornice inferiore.

Sulla parete a sud-ovest della chiesa inferiore del Sacro Speco di Subiaco si apre l'accesso alla Scala Santa attraverso un arco a sesto acuto, sui cui piedritti Giovanni Battista e Giovanni Evangelista si protendono, quasi in *proskynesis*, verso il clipeo apicale che accoglie l'Agnello di Dio, lo indicano con l'indice delle loro mani destre e con le sinistre reggono un cartiglio su cui si leggono: *Ecce Agnus Dei ecce qui tollit* e *In principio erat Verbum*⁸⁵ [fig. 4.49]. Si noti che sia nel caso anagnino sia in quello sublacense l'Agnello di Dio non ha il rotulo apocalittico chiuso dai sette sigilli, ma tiene con una delle zampe anteriori una lunga croce astile, in entrambi i dipinti quasi completamente perduta per la caduta del colore probabilmente steso a secco, ma ancora individuabile in corrispondenza del corpo bianco dell'animale sacro; solo nel caso anagnino la composizione ad arco inquadra la figura di una Vergine con il Bambino seduta in trono e affiancata da due sante – come avviene nei dipinti romani di Santa Susanna e di San Lorenzo al Verano – mentre l'arco di Subiaco va a decorare un passaggio da un ambiente ad un altro – come nel caso della basilica dei Santi Martino e Silvestro ai Monti. Il caso dell'abside di San Silvestro a Tivoli, invece, vede un *Agnus Dei* privo di qualunque attributo al di fuori del nimbo crocesignato, mentre sembra rispettata la tradizionale composizione dei due Giovanni che inquadrano la Vergine con il Bambino, seppur con le anomalie iconografiche di cui si è detto.

A Bassiano la composizione presenta ulteriori elementi di differenziazione rispetto alla tradizione romana altomedievale: l'Evangelista non reca alcun cartiglio e si presenta nella tipologia del dolente, più in linea con le scelte iconografiche duecentesche e rispondente al sentimento di pathos che comunicano le croci lignee dipinte, dove sovente la Vergine e il giovane discepolo campeggiano ai lati del Cristo patente, esprimendo un sentimento di contrizione. Il passo del Vangelo giovanneo riportato sul cartiglio di san Giovanni Battista non presenta il fenomeno del betacismo, cioè quel processo fonetico che prevede la sostituzione della lettera *v* con la *b* e che si riscontra nei

⁸⁵ ECCE AGN' DEI ECCE Q' TOLLIT e ĪPRINCIPIO ERAT VERBV.

modelli altomedievali suddetti, e inoltre Cristo non è in forma di agnello né a figura intera, ma rappresentato nel momento del suo martirio. Ciò detto sembra che a Bassiano sia avvenuta una sorta di contaminazione di un'iconografia antica, ben attestata in ambito romano tra l'VIII e il IX secolo e più tardi riproposta con alcune varianti in una serie di cicli pittorici laziali, con l'immagine del *Christus patiens* delle croci dipinte, tanto care alla tradizione francescana. I Fraticelli potrebbero aver desiderato di tradurre una composizione iconografica tradizionale secondo un linguaggio nuovo e più vicino alla loro visione del martirio di Cristo, la cui Croce è al contempo estrema sofferenza e massima gioia; nel Francescanesimo la natura umana di Cristo non è sopraffatta dalla natura divina: egli, al pari di san Francesco, è l'uomo in cui ognuno può riconoscersi, anche nel suo stato di povertà e di malattia⁸⁶. È invece da escludere che essi avessero voluto in qualche modo riaprire la questione della liceità della rappresentazione di Cristo sotto forma di Agnello mistico e dell'iconodulia attorno a cui ruotavano tutte le rappresentazioni dei san Giovanni altomedievali suddette. La nuova "versione" bassianese dell'Agnello-Cristo tra i due san Giovanni non fu replicata al di fuori del mondo spirituale e non generò una nuova tipologia iconografica, restando relegata in un eremo difficile da raggiungere nelle montagne laziali, le cui pitture probabilmente non rimasero visibili molto a lungo.

L'ultimo pannello della parete destra della grotta, quello che accoglie l'*Annunciazione*, si pone perfettamente in linea con la lettura proposta finora [fig. 4.10]. Come si è detto, infatti, la scala è la metafora della storia di Cristo non solo perché essa rappresenta la risalita in Cielo attraverso il martirio della Croce, ma anche perché allude al momento della sua discesa sulla terra: l'Annunciazione e la Crocifissione sono dunque i momenti della vita di Cristo che possono essere indicati simbolicamente mediante una scala a pioli⁸⁷. Seguendo questo ragionamento la Vergine è identificata come la porta del cielo e nel momento in cui Maria riceve la notizia dall'Arcangelo Gabriele si mette in scena la discesa del divino mediante la scala dell'umiltà⁸⁸. La nascita e la morte di Cristo sono episodi fondamentali per i francescani, utili come esempi sin nel prologo del *Chronicon*

⁸⁶ LEONARDI 1988, p. 32. L'esegesi dei testi di san Pier Damiani sembra confermare questa proposta. Secondo la *Theologia Crucis*, la Croce di Cristo, simbolo di Passione e Redenzione, domina sia l'Antico sia il Nuovo Testamento: essa è la via per la salvezza e il vessillo per la lotta contro il male, inoltre è la porta che unisce il cielo e la terra. Per essere intimamente simili a Cristo, tutti sono chiamati a soffrire il suo stesso Calvario, a patire la Croce per giungere nel Regno dei Cieli. Il sangue dell'agnello immolato dagli Ebrei alla vigilia della partenza dall'Egitto e cosperso sugli stipiti delle porte è prefigurazione della Croce, poiché entrambi sono segni di salvezza (P. Palazzini, *La Cristologia della «devotio crucis» di S. Pier Damiani*, in *Bessarione. Academia Cardinalis Bessarionis. Cultus et Lectura Patrum. La Cristologia dei Padri della Chiesa: Convegno di Formia, quaderno 3*, Roma 1982, pp. 59-90).

⁸⁷ HECK 1997, p. 170.

⁸⁸ Questa similitudine è chiaramente espressa anche da sant'Agostino e da san Giovanni Damasceno (HECK 1997, pp. 184-185). È interessante notare come nonostante i rimandi biblici a Giacobbe e a fonti patristiche quali

per esortare i confratelli Spirituali a vivere e morire sulle orme di Cristo e di Francesco, sempre pienamente fedeli alla Regola⁸⁹.

Pertanto l'intera parete destra si configura non tanto come una casuale giustapposizione di pannelli indipendenti da un punto di vista tematico o come una serie di scene in sequenza secondo un ordine strettamente narrativo, ma al contrario essa è la traduzione in immagini della discesa e della salita dalla scala del Paradiso, seguendo un ordine di lettura da destra a sinistra: dapprima Cristo discese dal Cielo e si fece carne nell'utero della Vergine – scala in discesa – quindi ritornò in Cielo attraverso la sofferenza del martirio – scala in salita – infine a chiusura del “ciclo” è la visione del frate francescano in salita sulla scala verso Cristo, seguendo l'esempio della Regola francescana, affrontando le difficoltà e gli ostacoli che porteranno al martirio prima di raggiungere la vetta, come rivelato dalla presenza di una palma dattilifera in basso a destra [fig. 4.50].

A conclusione di questa analisi che permette di affermare con certezza la presenza di frati francescani Spirituali nell'eremo di Bassiano, almeno attorno agli anni '20 e '30 del Trecento, committenti di un ciclo pittorico che allude in maniera incontrovertibile ai testi di Angelo Clareno, si pone una domanda: come si concilia la vasta decorazione pittorica della grotta da parte di pittori – come si vedrà più avanti – certamente non improvvisati con l'assoluto divieto di usare denaro in ogni forma⁹⁰? Si può ritenere che, in questo caso, la committenza e la donazione provenissero da due istanze diverse, la prima strettamente legata al mondo spirituale e la seconda riferibile ai soli devoti pellegrini che contribuivano con donazioni per il sostentamento della comunità eremitica, sebbene in qualche caso i laici devoti possono aver contribuito non poco alla scelta del santo da rappresentare nei pannelli isolati o sulla parete sinistra. La parete di fondo e quella destra rimasero certamente appannaggio esclusivo dei soli fraticelli abitanti dell'eremo, mentre tutti quei pannelli che presentano un donatore inginocchiato in preghiera dovrebbero ascrivere a una committenza privata. Allo stato attuale delle nostre conoscenze non sappiamo se questa particolare forma di finanziamento, seppur indiretta, contravvenisse al dettame pauperistico del Clareno o se invece

Gregorio Nazianzeno e pseudo-Dionigi l'Aeropagita, Giovanni Climaco non cita mai la Vergine in rapporto con la scala del Paradiso, al contrario Angelo Clareno usa l'episodio biblico dell'Annunciazione come elemento simbolico di discesa di Cristo (DELLA VALLE 1995, p. 721).

⁸⁹ « [...] per mantenere l'umile povertà e il vincolo dei precetti dell'amore di Cristo, la Religione intera è stata particolarmente consacrata al culto della carità e della croce, ed è eletta spiritualmente ad accogliere e partorire Cristo Gesù nel caravanserraglio della Chiesa alla fine dei giorni, come, in spirito, un'altra Vergine Maria, ed a promettere, amare conservare sulla terra la virtù del non aver nulla che, quanti l'amano ed osservano, portano in sé pienamente e umilmente Cristo Gesù ed il suo spirito, perseverando sino alla fine, escono da questa vita tranquilli e certi del Regno dei cieli» (ANGELO CLARENO 1999 B, p. 163).

⁹⁰ Si ricordi che su questo aspetto, come si è visto, la letteratura è molto ricca; si veda anche CUSATO 2007, pp. 140-141.

fosse un'eccezione riconosciuta e unanimemente accettata nel mondo spirituale; inoltre non è noto se si trattasse di un caso isolato oppure di uno dei tanti esempi di eremi decorati con cicli ad affresco con temi cari al mondo spirituale.

Il problema è stato recentemente sottoposto all'attenzione della comunità scientifica da Jill Farquhar in occasione di uno studio su alcune pitture su tavola di artisti riminesi⁹¹; la studiosa ricorda come la tipologia di scelta pauperistica degli Spirituali mal si addice alla committenza di oggetti di un certo valore economico, men che meno alla produzione di immagini. Eppure i casi romagnoli indagati unitamente al ciclo rupestre bassianese obbligano a porsi delle domande circa la committenza artistica degli Spirituali nel tentativo di comprendere meglio quali dinamiche venissero a costituirsi tra il mondo pauperistico, i donatori laici e gli artisti che per essi lavoravano, ma soprattutto come si potesse sanare il conflitto tra ricchezza materiale della produzione artistica e povertà estrema nelle scelte di vita.

⁹¹ J. Farquhar, *Patronising Poverty: Devotional Imagery and the Franciscan Spirituels in Romagna and the Marche*, in *A Wider Trecento. Studies in 13th- and 14th- Century European Art Presented to Julian Gardner*, Leiden-Boston 2012, pp. 110, 115-116.

4.4. Osservazioni stilistiche

Il primo ad avere avuto il merito di rendere pubbliche le pitture dell'ereмо bassianese è Luigi Zaccheo nel 1975, ma all'epoca versavano in un pessimo stato di conservazione tanto che egli non riconobbe alcune scene, confondendo, ad esempio, il fraticello sulla scala con una figura femminile accompagnata da una devota. Zaccheo ritenne di poter fissare l'epoca della realizzazione delle pitture intorno alla metà del XV secolo e di identificare nei fraticelli abitanti dell'ereмо gli stessi autori del ciclo, i quali si sarebbero ispirati a modelli circolanti nel territorio, imitando «la maniera tardo trecentesca», ma non esiste alcun dato, né documentario né stilistico, che possa confermare queste ipotesi⁹². Il suo giudizio è stato confermato in una seconda pubblicazione data alle stampe in occasione del Giubileo del 2000⁹³. Più aleatorio e parimenti privo di fondamento è il giudizio espresso più tardi dal Pacilli che datò le pitture a un arco cronologico tanto ampio quanto generico, tra la fine del XIII e il XV secolo, riconoscendo non ben precisati elementi arcaizzanti⁹⁴.

Sebbene i dipinti rupestri non fossero inediti, dunque, e avessero suscitato qualche interesse tra gli eruditi locali, trovarono una corretta collocazione cronologica e stilistica solo nella scheda ad essi dedicata da Serena Romano nel volume *Eclissi di Roma*. L'analisi della studiosa risultò decisamente più articolata e precisa nel delineare il contesto culturale entro il quale inserire il ciclo ad affresco dell'ereмо bassianese: ella ritenne che le pitture fossero state realizzate in uno stretto giro di anni, difficilmente prima del 1330 circa; il piccolo gruppo di artisti, sostanzialmente omogeneo, che lavorò sui ponteggi dell'ereмо sembra avere i suoi nessi più stringenti con il *Magister Conxolus*, autore di una parte del ciclo con le storie di san Benedetto nella cosiddetta chiesa inferiore del monastero del Sacro Speco di Subiaco [fig. 4.51], e Lello *de Urbe*, attivo ad Anagni intorno alla metà del terzo decennio del secolo. È ancora la Romano a ritenere che alcuni pannelli delle pitture rupestri rivelino un fare più incerto, mediocre, dal sapore «provinciale», mentre altri esempi dimostrino una qualità e uno stile superiori: è il caso del pannello centrale con Cristo in trono affiancato dai santi, giudicato dalla studiosa «di non scarso interesse». Il ciclo potrebbe essere inserito a pieno titolo nel

⁹² ZACCHEO L 1975, *passim*.

⁹³ ZACCHEO L - ZACCHEO F 1999, *passim*. Segue questa linea interpretativa anche SCOZZARELLA 2003, pp. 67-89, senza aggiungere molto di più all'analisi di Zaccheo.

⁹⁴ PACILLI 1993, p. 189.

novero di quelle opere che testimoniano la capillare diffusione del linguaggio cavalliniano nel basso Lazio nel corso dei primi decenni del Trecento⁹⁵.

Un sintetico riferimento alle pitture è stato pubblicato in anni più recenti anche da Pio Pistilli che giudicò il ciclo come uno «slegato palinsesto di riquadri votivi dal sapore quasi *naïf*», realizzato secondo la sua opinione da artisti locali e in tempi diversi, ma comunque nei primi decenni del Trecento, una delle «poche iniziative autonome» al margine delle committenze baronali dei territori soggetti ai Caetani⁹⁶.

L'analisi stilistica del ciclo non ha come scopo quello di riconoscere le diverse mani di artisti che pur devono essersi alternate sui ponteggi come testimoniato dall'altalenante qualità, quanto piuttosto delineare attentamente i caratteri del linguaggio delle pitture nel loro insieme e trovare i più stringenti confronti stilistici e compositivi. Il tentativo di identificare distinte personalità all'interno della medesima bottega e nello stesso ciclo decorativo, sebbene possa sembrare argomento di vitale importanza, in realtà si dimostra quanto mai trascurabile nel caso in esame. La qualità delle pitture e lo stato di conservazione non consentono, comunque, di spingersi tanto in profondità, al contrario permettono di circoscrivere i brani di maggior qualità, isolandoli dal contesto di un linguaggio di chiara ascendenza cavalliniana che vivacemente venne riproposto da un maestro e dalla sua bottega, cresciuti nell'alveo della lezione appresa dal *Magister Conxolus* e attivi anche nell'absidiola della chiesa bassianese di Santa Maria della Piazza⁹⁷. È possibile proporre una serie di confronti che permettono di confermare questa proposta.

Senza dubbio il san Giacomo alla sinistra di Cristo del pannello principale sulla parete di fondo è uno dei brani di più alta qualità dell'intero ciclo e pertanto si può supporre a buon diritto sia frutto della mano del pittore principale della bottega [figg. 4.19. 4.52]: il corpo si pone

⁹⁵ ROMANO 1992, pp. 177-179. Sul tema della diffusione del linguaggio cavalliniano si veda il capitolo 2. Si segnala che anche le schede OA di Soprintendenza, conservate presso l'archivio del Centro Regionale della Documentazione, riportano datazioni diverse per i vari pannelli, tra la seconda metà del XIII secolo e il XV secolo, registrando la schizofrenia dei seppur pochi studi pubblicati, ma senza apportare un contributo determinante alla questione.

⁹⁶ PISTILLI 2004, p. 90.

⁹⁷ Sulle pitture di questa chiesina di Bassiano si veda la relativa scheda di catalogo. La bibliografia sul *Magister Conxolus* è molto ricca: P. Egidi, G. Giovannoni, F. Hermanin, *I monasteri di Subiaco*, Roma 1904, pp. 461-485; G. Salvi, *Documenti sul pittore Consolo*, in «Bollettino d'Arte», 45 (1960), pp. 366-367; A. Burchi, *Gli affreschi di Magister Conxolus e della sua scuola nella chiesa inferiore del Monastero di San Benedetto presso il Sacro Speco di Subiaco*, tesi di laurea non pubblicata, Università degli Studi di Roma «Sapienza», AA 1976/1977; M. L. Cristiani Testi, *Consolo: il Maestro del busto di Innocenzo III e i collaboratori negli affreschi del S. Speco di Subiaco*, in *Roma Anno 1300*, Atti della IV Settimana di Studi di Storia dell'Arte Medievale dell'Università di Roma «La Sapienza» (19-24 maggio 1980), cura di A. M. Romanini, Roma 1983, pp. 403-407; G. Matthiae, *Pittura romana del Medioevo*, v. 2: sec. XI-XIV, Aggiornamento scientifico e bibliografia di F. Gandolfo, Roma 1988, pp. 219-224, 357-359; ROMANO 1992, pp. 103-105, 127-133, 179-192; ROSSINI - TOMEI 2000, pp. 30-32; CRISTIANI TESTI 2002, pp. 105-108, 120-132 (quest'ultimo testo citato è la ristampa integrale dell'edizione del 1982); PIAZZA 2006, p. 124.

leggermente di tre quarti e dolcemente si flette sul fianco, il volto è costruito seguendo un preciso e regolare disegno ellittico, con effetti di carnosa rotondità e solida volumetria, poggiato stabilmente su un collo conico la cui linea di contorno, a sinistra, segue idealmente l'orecchio coperto dalla chioma di capelli castani e si ricongiunge con la curva dell'ovale. Linee nette disegnano il grande bulbo oculare: la mandorla centrale è incorniciata in un ovale che sottolinea la palpebra superiore, con un colore rosso scuro, e quella inferiore, con un segno più leggero, mentre l'arco sopraccigliare prosegue lungo la canna del naso, con esiti di espressività forse non di particolare pregio, ma certamente non così comuni in contesti pittorici tanto lontani dai centri artistici maggiori. La bocca è nettamente divisa in due metà: quella superiore è sostenuta dalla linea di taglio, mentre quella inferiore si articola con una mezzaluna piccola e turgida. L'incarnato dolce non è caratterizzato dagli arcaici pomelli rossi, ma da morbidi trapassi chiaroscurali costruiti con sottili velature di cavalliniano ricordo, sebbene non si giunga mai ai livelli del pittore romano; le volumetrie sono arricchite da lueggiate delicate in contrasto con le linee di contorno che segnano nettamente le forme. Anche la Vergine dell'*Annunciazione* [fig. 4.53] e la sant'Anna del pannello sulla parete opposta [fig. 4.54] sono di non poco interesse da un punto di vista qualitativo; in altri casi invece certi arcaismi nelle pose bloccate convivono non sempre felicemente con accenni di dinamismo che si concretizzano in timide rotazioni dei corpi, come nella scena dell'*Incredulità di san Tommaso* [fig. 4.30], sebbene il volto del Cristo sia tutt'altro che mediocre. Per usare le parole di Serena Romano questi dipinti sono «“popolari” quanto basta e ingenui»⁹⁸, ma di sicuro esprimono una corposa vitalità e permettono al ciclo bassianese di elevarsi dalla generale mediocrità della produzione pittorica locale, ponendosi sulla scia della diffusione del linguaggio cavalliniano tra Roma e Napoli nel corso dei primi decenni del secolo XIV, attraverso l'attività di pittori di più alto spessore, come Lello *de Urbe*, ma anche mediante una ricchissima rete di seguaci provinciali e artisti minori che declinano le varie componenti secondo gusti ed esigenze, anche culturali, sempre nuove.

Il confronto con il Cavallini attivo a Santa Cecilia e a Santa Maria in Trastevere potrebbe apparentemente sembrare sproporzionato e palesemente impari da un punto di vista stilistico, eppure risulta fruttuoso sotto altri aspetti⁹⁹. Da un punto di vista compositivo la scena dell'*Annunciazione* bassianese [fig. 4.10] mi sembra derivi dall'omologa scena dei mosaici trasteverini [fig. 4.55]: si

⁹⁸ ROMANO 1992, p. 179.

⁹⁹ In questo contesto risulta quanto mai impossibile ricostruire l'intera vicenda critica relativa a questo pittore, per la vastità delle proporzioni e la complessità degli argomenti affrontati; pertanto, in attesa della pubblicazione del VI volume del corpus *La pittura medievale a Roma*, in fase di stesura al momento della redazione del presente capitolo, si rimanda alle due pubblicazioni più recenti e complete sull'argomento e alla loro relativa bibliografia: A. Tomei, *Pietro*

può tracciare una sorta di evoluzione a partire dal modello aulico e qualitativamente superiore di Pietro Cavallini dove l'arcangelo plana su una superficie rocciosa, indica la Vergine e tiene in mano una lunga asta, Maria è seduta su un ricco trono con un'inedita coerenza spaziale, tiene un libro chiuso con la mano sinistra e porta la destra al petto, poco più su dall'Empireo si affaccia la figura dell'Eterno e scende una colomba. Nel pannello del ciclo neotestamentario della chiesa di Santa Maria a Vescovio¹⁰⁰ [fig. 4.56], databile agli anni tra il 1293 e il 1295, vediamo una composizione simile in cui si aggiungono dettagli nuovi, come il leggio con il libro aperto – e che è logico pensare si trovasse anche nella medesima scena del ciclo narrativo sulla parete sinistra della basilica di Santa Cecilia in Trastevere [fig. 4.57], come dimostra la colonnina tortile ancora in buona parte visibile, molto simile a quella del dipinto bassianese – e un trono architettonico dal disegno più semplificato e sormontato da una struttura a capanna ad imitazione di un protiro; elementi questi che si ritrovano anche a Bassiano. La posizione inginocchiata dell'angelo e la diversa inclinazione dell'ala sinistra sono dovute, come già detto, al tentativo di porre rimedio in modo creativo ai problemi spaziali derivati dalle complicate condizioni del supporto roccioso che costrinse a rivedere la figura dell'annunciante. Mi sembra si possa avanzare un confronto di tipo morelliano tra la mano sinistra della Vergine annunciata di Bassiano [fig. 4.58] e la stessa mano, purtroppo non perfettamente conservata, della scena di *Isacco ed Esaù* sulla parete destra della basilica di Santa Cecilia in Trastevere [fig. 4.59]: la posizione della mano e la leggera piega delle ultime dita a coprire delicatamente le altre appaiono come una coltissima citazione, con un risultato tridimensionale tutt'altro che trascurabile. Un elemento che si ritrova anche nel pannello dell'*Isacco che respinge Esaù* del ciclo veterotestamentario sulla parete nord della basilica superiore di San Francesco ad Assisi, opera del cosiddetto Maestro d'Isacco [fig. 2.235]; più tardi anche nel sottostante ciclo francescano di Giotto se ne fa un largo uso (ad esempio nella *Visione del carro di fuoco*, nell'*Estasi di san Francesco* e nella *Predica agli uccelli*).

Mi sembra che il viso dell'arcangelo Gabriele [fig. 4.60] trovi il suo più illustre modello in quel brano di rara bellezza qual è il volto di uno degli angeli sul lato destro della mandorla

Cavallini, Cinisello Balsamo 2000 e M. Schmitz, *Pietro Cavallini in Santa Cecilia in Trastevere. Ein Beitrag zur römischen Malerei des Due- und Trecento*, München 2013. A questi si aggiunga P. Leone de Castris, *Pietro Cavallini. Napoli prima di Giotto*, Napoli 2013, con relativa bibliografia, per uno sguardo all'attività napoletana. Su Lello de Urbe si vedano il volume di Leone de Castris unitamente a C. D'Alberto, *Roma al tempo di Avignone. Sculture nel contesto*, Roma 2013, in part. 59-61, entrambi con ricca bibliografia.

¹⁰⁰ Su questo ciclo, sulla sua derivazione e dipendenza tipologica dai mosaici cavalliniani trasteverini e sulla sua datazione agli anni tra il 1293 e 1295 si veda A. Tomei, *Il ciclo vetero e neotestamentario a S. Maria a Vescovio*, in *Roma Anno 1300*, Atti della IV Settimana di Studi di Storia dell'Arte Medievale dell'Università di Roma «La Sapienza» (19-24 maggio 1980), cura di A. M. Romanini, Roma 1983, pp. 355-378, in part. pp. 356-358.

del *Giudizio Universale* della controfacciata a Santa Cecilia in Trastevere [fig. 4.61]: la simile costruzione dei due volti si scontra, però, con un'inequivocabile distanza stilistica, in parte dovuta al pessimo stato di conservazione degli affreschi nella grotta. I boccoli pieni dell'angelo romano, la voluminosa acconciatura disegnata con grande naturalezza e il delicato trapasso chiaroscurale reso dalla sottilissima trama delle pennellate infinite di Cavallini paiono come un lontano ricordo nell'opera del pittore attivo a Bassiano. È possibile che, in qualche modo, i patroni o i disegni dell'opera di Pietro Cavallini siano giunti anche nelle mani degli artisti attivi nell'eremo e usati per realizzare alcune figure.

I personaggi rappresentati nel ciclo bassianese hanno tutti mani ben disegnate con dita affusolate e dolcemente costruite, sebbene risultino a volte rigide nei loro gesti. Fanno eccezione le mani del san Giovanni dolente [fig. 4.62], abilmente intrecciate e giunte, o quelle del già citato san Giacomo.

Oltre a una gestualità forse giudicabile “volgare” ma certamente non banale, nella scena dell'*Annunciazione* si riscontra una più evidente rotondità dei profili, ben nascosti da ampi panneggi lanosi, mossi da corpose pieghe [fig. 4.10]. Un senso volumetrico e plastico che convive nello stesso contesto monumentale con effetti raggelati da certi linearismi e arcaismi, riscontrabili soprattutto nelle pose dei santi stanti dei pannelli sulla parete di fondo e a sinistra. In questi casi, per la verità, si deve tener conto di un fattore non secondario: in mancanza di un intento dichiaratamente narrativo – che invece anima le pitture sublacensi di Consolo, per esempio – l'effetto di bidimensionale ieraticità non va imputato solamente all'incapacità del pittore o alla “provincialità” dello stile. Nel caso in esame molti dei pannelli con i santi sono da intendere al pari di icone da venerare, presenza stessa del divino. In questo senso i piccoli donatori laici inginocchiati vicino o all'interno di alcuni pannelli assumono un significato più preciso; si tratta dell'evidenza di una progettualità mista nella definizione della decorazione di questo singolare ambiente culturale: da un lato la committenza principale, riferibile ai francescani Spirituali abitanti dell'eremo, dall'altro la committenza privata, riconducibile ai singoli pellegrini o ai benefattori locali, in linea con un fenomeno molto diffuso nel secolo XIV, di matrice popolare e privata, meglio noto come “svolta votiva e devozionale” che vide il singolo devoto sempre più marcatamente protagonista nelle vicende artistiche dei luoghi di culto¹⁰¹.

Si noti inoltre che il nostro ciclo è totalmente privo di sfondi naturalistici o architettonici: i personaggi si stagliano su sfondi colorati compatti, formati da riquadri sovrapposti e incorniciati

¹⁰¹ Un tema di cui si è detto nel capitolo 2.

da bande rosse, oppure, in qualche caso, il campo è bianco. Solo pochi casi esulano da questo che sembra essere un elemento caratteristico della bottega attiva sui ponteggi e che la allontanano dall'esempio sublacense, dove invece le scene sono arricchite da edifici (come nelle scene del *Viaggio verso la chiesa di Affile* e della *Vestizione*) e gli aspri sfondi orografici alludono persino alle reali vedute dei monti Simbruini¹⁰² [fig. 4.63]; solo nelle volte, animate da figure di santi e angeli stanti, si predilige lo sfondo blu che allude al cielo stellato. A Bassiano questa scelta compositiva potrebbe essere dettata dall'incapacità degli artisti all'opera, o più verosimilmente dalla volontà di elevare allo *status* di icona da venerare anche quelle che apparentemente potrebbero sembrare scene narrative.

Il Maestro della grotta di Bassiano pare riassumere e semplificare il *ductus* di Cavallini secondo un ragionamento geometrico-linearistico, traducendo lo sfumato morbidissimo dell'artista romano, presente anche nel modellato di Lello *de Urbe*, in un quadro di granitica volumetria, seguendo diligentemente l'esempio di Consolo. La convergenza stilistica si riscontra in particolare con quella parte del ciclo sublacense che Anna Burchi ritenne corretto ascrivere alla mano del più stretto collaboratore di Consolo [figg. 4.63, 4.64], un artista di grande qualità che lavorò, ad esempio, nelle scene del *Miracolo del Vaglio*, del *Viaggio verso la chiesa di Affile* e della *Vestizione*, e che riuscì a tradurre il fare un po' rigido e la pesante fissità dei personaggi della lunetta firmata dal pittore in una narrazione più sciolta, dotando le figure nelle vicine storie benedettine di una morbidezza più carnosa e terrena¹⁰³. Il livello qualitativo inferiore delle pitture dell'eremo rispetto al modello sublacense si evidenzia anche nel confronto delle capigliature, ancora volumetriche e tridimensionali quelle dei dipinti di Subiaco, costruite secondo masse formalmente convenzionali e scriminature illogiche quelle del Maestro di Bassiano. Si veda, oltre alla pur bella figura del san Giacomo suddetta, anche il Cristo del pannello centrale, sicuramente ascrivibile ad un artista meno capace dell'*entourage* attivo nella grotta [figg. 4.52. 4.65].

Peraltro il rapporto con il mondo monastico sublacense non si limita alla sola derivazione stilistica, ma, come si è visto, esso si declina anche in uno stretto legame culturale tessuto da Angelo Clareno; non è troppo azzardato ipotizzare che la presenza di un ciclo pittorico di tale qualità nello sperduto eremo bassianese sia da legare al lungo soggiorno di Angelo Clareno presso il Sacro Speco, da cui forse provennero gli artisti chiamati dagli Spirituali di Bassiano.

Ulteriori confronti permettono di confermare le affinità così delineate con la cultura figurativa squisitamente romana del tardo XIII secolo le cui propaggini furono ancora feconde nel basso Lazio

¹⁰² Questa ipotesi è stata avanzata da BURCHI 1976/1977, p. 237.

¹⁰³ BURCHI 1976/1977, p. 264.

nei primi decenni del secolo successivo. Le stelle su fondo bianco sopra la scena dell'*Incredulità di san Tommaso* [fig. 4.66] trovano palmari congruenze tipologiche e stilistiche con la decorazione delle volte nella cripta del duomo di Velletri [fig. 4.67], con gli affreschi sull'arco che separa l'ultima campata del braccio ovest dal braccio nord del chiostro cosmatesco del monastero di Santa Scolastica a Subiaco [fig. 4.68]; i dipinti bassianesi condividono con gli affreschi di quest'ala del più antico chiostro nell'abbazia anche la scelta del motivo a mensoline parallelepipedi scorciate, che chiudono in basso le lunette dipinte e seguono l'articolazione architettonica delle volte a crociera e degli arconi tra le campate [fig. 4.69]. Il partito decorativo ad effetto tridimensionale è un *must* della produzione pittorica della regione sullo scorcio del XIII e i primi decenni del Trecento, come testimoniano le vicine pitture della bottega di Consolo al Sacro Speco [figg. 4.49. 4.63] e la lunetta in controfacciata sul portale centrale di ingresso alla cattedrale di Anagni, sebbene nel ciclo di Selvascura il disegno sembri più incerto e l'intento prospettico si riduca a una mera decorazione utile a separare due pseudo-registri [figg. 4.18. 4.21], mentre negli altri esempi laziali esse seguono la scansione architettonica degli ambienti, ne esaltano le nervature e costruiscono un solido spazio per le scene o le figure.

La medesima conclusione si può addurre anche per quanto concerne il motivo geometrico a nastro pieghettato che nella grotta francescana di Bassiano si incontra sotto il pannello con il Cristo fra santi della parete di fondo e sotto la figura del San Giorgio a cavallo [figg. 4.18. 4.19. 4.20. 4.33]; esso si inserisce in una lunga e articolata tradizione che interessa numerosi cicli decorativi e monumenti che tra Duecento e Trecento costellano il Lazio e l'Umbria; l'elemento esornativo a pieghe si trova sugli archi della volta X della cripta di San Magno ad Anagni [fig. 4.70] e nella cappella di San Gregorio del Sacro Speco [fig. 4.71], opere della bottega del cosiddetto Terzo Maestro, sulla parete a sud-ovest dell'oratorio di Onorio III *ad Catacumbas* presso la basilica di San Sebastiano sulla via Appia a Roma [fig. 2.231], a coronamento della decorazione parietale nella Sala delle Scacchiere del palazzo di Pietro II Caetani ad Anagni [fig. 4.72] e nella *camera picta* della Torre Annibaldi nel Castello di Sermoneta [fig. 2.225], nel ciclo francescano della Basilica Inferiore ad Assisi, realizzata dal Maestro di San Francesco, sul grande arco che separa le due campate della chiesa della Badia di San Sebastiano ad Alatri [fig. 4.73], di nuovo sulle volte del suddetto portico del monastero di Santa Scolastica [fig. 4.74] e, infine, sopra la figura del gigantesco san Cristoforo sulla parete destra della navata centrale nella chiesa di San Giovanni a Priverno [fig. 2.132].

Al contrario le pieghe sinuose del velario della parete destra sono squisitamente originali, mosse come da una leggera brezza verso destra evitando effetti di rigidità e ripetitività così tipici

di questo motivo decorativo nello zoccolo [fig. 4.16]. In generale si può affermare che i pittori dell'ereмо seguirono una pianificazione della scenotecnica piuttosto blanda e semplice, suggerita più dall'irregolarità dell'ambiente rupestre che non da un proposito coerente.

Serena Romano propose di riconoscere nella Crocifissione bassianese i medesimi stilemi di provincialismo derivanti da una tarda lezione cavalliniana che si riscontrano nella Crocifissione, probabilmente coeva, del coro nella chiesa di San Pietro *in Vineis* ad Anagni [fig. 4.75]. Sebbene il confronto sia perfettamente calzante, la composizione e le proporzioni delle figure denuncino una simile radice culturale, da un punto di vista stilistico mi sembra che la Crocifissione anagnina sia più impacciata e secca rispetto a quella bassianese che, seppur di poco, è di qualità superiore [fig. 4.12]. Un confronto tra i due santi dolenti a destra della croce dimostra che il pittore attivo sui ponteggi di San Pietro *in Vineis* è partecipe della medesima cultura figurativa del pittore della grotta a Bassiano, ma rivela un disegno più rigido con risultati di maggior linearismo¹⁰⁴.

In conclusione si può asserire che lo stato di conservazione dei dipinti sulla parete sinistra, a parte qualche eccezione, come ad esempio la sant'Anna con la Vergine bambina, rendono molto difficile una puntuale analisi stilistica, sebbene appare logico intendere tutta la campagna decorativa come frutto di un unitario intervento di una bottega latrice di un linguaggio armonico, di cavalliniana memoria, prossimo allo stile del pittore che la Burchi ha identificato come il migliore dei collaboratori di Consolo. La campagna decorativa è stilisticamente riferibile al terzo-quarto decennio del secolo XIV, ipoteticamente dopo il completamento del *Chronicon* di Angelo Clareno (1323-26) e prima della sua fuga da Subiaco (1334), dal momento in cui dobbiamo ritenere che i rapporti culturali tra il Sacro Speco e le vicine comunità di Spirituali si affievolirono rapidamente. È evidente, invece, che l'angelo sulla volta [fig. 4.7] sia ascrivibile a un intervento molto più distante per cronologia e stile: esso si può datare alla fine del secolo, vuoi per l'incertezza formale, vuoi per la posizione, così incoerente con il resto della decorazione, ma anche per l'esito stilistico non omogeneo con il ciclo analizzato. Mi sembra che il risultato rudimentale, la bidimensionalità, la chiara sproporzione formale lo allontanino dal linguaggio delle pitture dell'ereмо e lo rendano prossimo a certi episodi tardi e più meridionali come la santa Margherita d'Antiochia della chiesa di Santa Maria Maggiore a Sant'Elia Fiumerapido, nel Cassinate [fig. 4.76].

¹⁰⁴ Romano 1992, p. 164.

4.5. La storia conservativa

La documentazione utile a ricostruire la storia conservativa delle pitture dell'ereмо bassianese degli ultimi cinquant'anni è quanto mai difficile da reperire poiché, per ragioni cronologiche, non è ancora confluita nei versamenti consultabili presso l'Archivio Centrale dello Stato ed è suddivisa in parte nell'archivio dell'Ufficio di Soprintendenza e in parte in un archivio situato presso le strutture di competenza del Polo Museale di Palazzo Venezia il cui accesso è al momento precluso¹⁰⁵.

La più antica fotografia¹⁰⁶ che immortalava le pitture del romitorio bassianese risale al 28 settembre 1971 e inquadra l'Annunciazione dipinta sul lato destro della grotta [fig. 4.77]. Essa fu inviata dall'allora sindaco di Bassiano, prof. Giuseppe Porcelli, al Ministero della Pubblica Istruzione in allegato ad una lettera in cui informò della presenza di interessanti pitture databili al XIV secolo nel santuario, meta di molti pellegrini e turisti. Il sindaco intendeva rendere carrabile il sentiero che collegava il paesello con il santuario in vista di un'importante cerimonia in occasione del 3° centenario (1973) della realizzazione del pregevole crocifisso ligneo di Pietrosanti alla quale avrebbe preso parte anche papa Paolo VI. Segnalando, quindi, la necessità del restauro del crocifisso, egli chiese che fosse deliberato nel contempo un intervento di restauro per gli affreschi della grotta.

Sembra che i lavori per la realizzazione della strada carrabile non siano stati ultimati prima del 1975, poiché da una lettera del sindaco inviata il 10 novembre di quell'anno alla Soprintendenza alle Gallerie del Lazio si apprende che i lavori erano in fase di ultimazione quando Luigi Zaccheo, allora soprintendente onorario alle Antichità e Belle Arti, compì un sopralluogo presso il santuario e scoprì che erano in corso improvvisi interventi edilizi non autorizzati: il piano di calpestio dell'antro roccioso in terra battuta era stato ribassato di poco più di un metro ed erano state portate alla luce anche delle antiche sepolture, probabilmente dei fraticelli che vivevano nell'ereмо. Conseguentemente la percezione dei dipinti risultava gravemente alterata poiché il

¹⁰⁵ In questa occasione mi preme ringraziare Mariella Nuzzo che mi ha permesso di consultare i documenti conservati nell'archivio del suo ufficio presso la Soprintendenza per i Beni Storici Artistici ed Etnoantropologici del Lazio e di poter ricavare le informazioni utili a delineare la storia conservativa di queste pitture dagli anni '60 del secolo scorso fino ad oggi, sebbene non in modo esauriente. Anche gli altri capitoli si giovano di alcune notizie inedite tratte dalle carte suddette. Nei medesimi fascicoli sono conservati importanti documenti circa gli interventi di restauro operati nelle chiese di Sant'Erasmus e di San Nicola, ma anche quelli del crocifisso ligneo di Pietrosanti.

¹⁰⁶ La fotografia è conservata nell'archivio citato nella nota precedente.

punto di osservazione era stato spostato più in basso rispetto allo *status* originale¹⁰⁷. Il sindaco richiese pertanto un rapido intervento per bloccare tempestivamente i lavori.

Verificato che i lavori venivano eseguiti senza un progetto e senza l'autorizzazione della Soprintendenza ai Monumenti del Lazio, il 14 gennaio 1976 il soprintendente ing. Giovanni di Geso stabilì che i lavori fossero sospesi e che fosse nominato un tecnico qualificato per stilare un progetto da sottoporre agli uffici di soprintendenza con l'obiettivo di realizzare un nuovo pavimento, in pietra locale, che rispettasse la quota di calpestio originale, approfittando dello scavo abusivo già effettuato per creare un'intercapedine praticabile. Quest'intervento edilizio non si concretizzò mai e ancora oggi il piano di calpestio risulta ribassato.

Non è stato possibile accedere alla documentazione relativa alle perizie e all'intervento di restauro che Pizzinelli eseguì sulle pitture alla fine degli anni '70 ma sappiamo che il parroco don Angelo Lambiasi scrisse il 3 gennaio del 1979 all'Assessorato ai Beni Culturali della Regione e alla Soprintendenza chiedendo di intervenire per restaurare e consolidare tutti gli edifici annessi alla grotta e dichiarando che il restauro dei dipinti dell'eremo era terminato da poco. Per conoscere lo stato di conservazione delle pitture precedenti a quell'intervento risulta di particolare utilità il volume pubblicato da Zaccheo nel 1975, corredato di un nutrito apparato fotografico in bianco e nero¹⁰⁸.

Non abbiamo informazioni ulteriori sulle pitture della grotta fino agli anni '90. Il 3 aprile 1991 la Soprintendenza consigliò di disboscare completamente l'area di proprietà comunale al di sopra della grotta poiché le piante e la terra che erano state aggiunte di recente aumentavano l'umidità dell'ambiente rupestre e conseguentemente peggiorava il già precario stato di conservazione delle pitture trecentesche. I problemi non furono risolti e il 16 novembre 1993 Claudio Strinati, in qualità di Soprintendente per i Beni Artistici e Storici di Roma, scrisse al parroco, al sindaco di Bassiano e all'arcivescovo della diocesi mons. Pecile in merito alle condizioni dell'eremo che destavano non poche preoccupazioni. Il documento è utile per diversi aspetti: in primis egli ne riconobbe la cultura figurativa di ambito cavalliniano confermando la lettura proposta nel volume di Serena Romano – pubblicato poco tempo prima – e comprese la necessità di coinvolgere l'allora Istituto Centrale per il Restauro di Roma per trovare una soluzione all'infiltrazione dell'acqua nella

¹⁰⁷ La differente percezione delle pitture è stata evidenziata anche in una delle sue pubblicazioni (Zaccheo 2000, pp. 24-25).

¹⁰⁸ L'autore segnalò che alcuni pannelli erano di difficile interpretazione a causa del pessimo stato di conservazione: il fratellino sulla scala fu confuso con una figura femminile stante e le figure di santi affiancate al Cristo della parete di fondo erano irricognoscibili eccetto il san Francesco. Anche altri personaggi e altre scene furono male interpretate a causa dello stato delle pitture: la sant'Anna fu scambiata per la Madonna della Palma e la Crocifissione con i due san Giovanni interpretata come Adorazione della Croce (ZACCHEO L 1975, in part. pp. 19, 22, 26, 30-33).

grotta. Strinati fu il primo a comprendere che era necessario un accurato studio idrogeologico per poter avere tutti i dati necessari a stilare un corretto piano di intervento sulle pitture e impostare una strategia d'azione risolutiva delle cause del degrado¹⁰⁹.

¹⁰⁹ A tal proposito e alla luce delle vicende conservative che hanno caratterizzato la storia degli ultimi sessant'anni dell'intero complesso monumentale, sembrano quanto mai profetiche le parole di Simone Piazza allorquando si accinge a illustrare lo stato di degrado e le problematiche riscontrate durante lo studio delle emergenze pittoriche rupestri tra Lazio e Campania, scrivendo che: «Trovandosi quasi sempre in ambienti privi di idonei sistemi di chiusura e lontani dai centri abitati, la pittura rupestre è di frequente esposta a un irreversibile processo di degrado, che negli ultimi decenni ha purtroppo subito una forte accelerazione. Ai danni causati da fenomeni naturali, come l'esposizione agli agenti atmosferici e l'erosione della roccia, sono infatti subentrati sempre in maggior numero casi di furto e atti di vandalismo» (PIAZZA 2006, p. 243).

4.6. Le altre pitture del Santuario

Al termine della scala di accesso al complesso architettonico del santuario, sulla parete destra, è riemerso un pannello dipinto con la Vergine con Bambino sul trono affiancata da sant'Onofrio, santo eremita il cui corpo nudo è coperto come di consueto dalla sola barba e dai capelli bianchi, lasciati crescere fino ai piedi [fig. 4.78]. Il Bambino è benedicente e regge un rotulo mentre la madre è intenta a giocare con il suo piedino, un espediente iconografico che sottolinea la dolcezza e la naturale spontaneità del rapporto madre-figlio. Lo status di conservazione del dipinto è oltremodo pessimo: la pellicola pittorica sembra aver perduto la corposità dei colori delle pitture nella grotta e l'effetto finale slavato non permette un'analisi approfondita del dipinto, sebbene sia possibile affermare con certezza che la paternità dell'opera vada ascritta ai medesimi frescanti dell'antro roccioso e pertanto ne consegue una medesima datazione. Il dipinto fu reso noto per la prima volta dal Pacilli, che però non seppe identificare il santo accolito della Vergine, e pubblicato più avanti anche da Zaccheo, nell'aggiornamento del suo primo libro sul santuario¹¹⁰. Il dipinto esterno con la Vergine e sant'Onofrio, infatti, fu scoperto più tardi rispetto alle altre pitture, durante una campagna di lavori alla fine degli anni '80 del secolo scorso.

Superando la porta di accesso all'eremo, situata appena sotto il pannello suddetto, si scorge il portico antistante la chiesina della Madonna delle Palme, sulla cui parete est si scorge un dipinto murale medievale lacunoso, interrotto dall'attacco della volta a crociera e segnato da picchettature: quel poco che resta della pittura permette di riconoscervi un personaggio con una veste rosso scuro decorata a losanghe, ma appare quanto mai arduo procedere oltre con la lettura iconografica o stilistica [fig. 4.79]. Si può però dedurre che il santuario dovesse essere caratterizzato da un più ampio apparato pittorico che, in epoche più felici per i francescani abitanti, interessava anche le pareti esterne del complesso.

La chiesa della Madonna delle Palme conserva, invece, due dipinti murali che emergono dalla generale scialbatura recente delle pareti. In controfacciata l'attuale porta di ingresso alla navata principale ha tagliato la parte destra di un pannello quattrocentesco con una Madonna con Bambino [fig. 4.80]; sulla parete sinistra dello spazio presbiteriale restano le sezioni inferiori di due pannelli

¹¹⁰ PACILLI 1993, p. 185; ZACCHEO L - ZACCHEO F 1999, pp. 13-16.

che accoglievano due santi stanti, sulle cui cornici ancora si leggono le iscrizioni che ci permettono di individuare san Barnaba e san Simeone il vecchio e di riconoscere uno stile coerente con le pitture della vicina grotta, nonostante le figure siano in gran parte perdute a causa dell'apertura del grande riquadro che mette in collegamento la navata principale con la laterale sinistra [fig. 4.81]. Questo elemento ci permette di ipotizzare che più o meno negli stessi anni in cui furono affrescate le pareti della grotta, la chiesina avesse una sola navata e che avesse la parete sinistra decorata con una serie di pannelli con santi; successivamente, forse a causa di mutate esigenze culturali, si aprì una seconda navatella ricavandola nella roccia e, avendo in parte distrutto le pitture della navata principale, si procedette con uno scialbo dell'intero ambiente.

Oltre ai due dipinti medievali, nella chiesa sono conservati altresì due affreschi staccati e fissati alle pareti mediante grappe metalliche a L. Il primo è un affresco cinquecentesco di un san Giacomo Maggiore collocato sulla parete sinistra della navata laterale e proveniente dalla parete d'altare del vicino ambiente circolare. Al momento del distacco riemersero le pitture con la *Crocifissione* e i due santi di cui si dirà più avanti. Il 25 febbraio 1975 furono stanziati 9 milioni di lire per il distacco di affreschi e per il restauro di una tela seicentesca raffigurante la Madonna delle Palme, ma il 26 aprile 1977 don Angelo Lambiasi, rettore del santuario, denunciò ai carabinieri il furto della tela¹¹¹ e di numerosi altri oggetti non catalogati: alcuni candelieri in legno laminati d'ottone, due crocifissi e numerosi *ex voto* in argento. Sappiamo che per proteggere i due affreschi staccati e il crocifisso ligneo di Pietrosanti, si provvide al loro spostamento nella collegiata di Sant'Erasmus; il 1 aprile 1980 il soprintendente Bernini scrisse al rettore per impedire che le tre opere fossero ricollocate nel santuario per motivi di sicurezza, trovandosi lontano dal centro abitato e non essendo dotato di adeguati sistemi di protezione dei beni ivi conservati. La ricollocazione fu autorizzata dalla Soprintendenza solo molto più tardi, il 3 aprile 1991, a condizione che le opere¹¹² venissero assicurate alle pareti mediante grappe di metallo a L e che il santuario restasse un luogo frequentato e ben custodito¹¹³.

Al momento del distacco del grande affresco con il san Giacomo riemerse un affresco, riferibile a una fase successiva rispetto alle pitture analizzate in questo capitolo, probabilmente

¹¹¹ Una foto dell'opera trafugata è stata pubblicata in ZACCHEO L - ZACCHEO F 1999, pp. 16-17.

¹¹² Il crocifisso tornerà nel santuario insieme ai due affreschi staccati, ma nel 1994 fu nuovamente prelevato per esser portato a Roma presso lo studio della restauratrice Silvana Franchini.

¹¹³ Sebbene più tardi, il 16 novembre 1993, si ordinasse che l'affresco con la Madonna in trono e angeli fosse fissato alla parete della prima cappella a sinistra nella collegiata di Sant'Erasmus, ad un'altezza di non meno di due metri e mezzo da terra, per scongiurare il rischio di furti, alla fine si dovette preferire la collocazione nella originaria chiesetta del santuario.

collocabile agli inizi del XV secolo. Si tratta di tre pannelli di cui il maggiore, molto lacunoso, ospita una crocifissione con la Vergine¹¹⁴, il san Giovanni Evangelista dolenti e angeli che recano coppe dorate per raccogliere il sangue che sgorga dalle ferite di Cristo, quasi completamente perduto; i due pannelli a destra presentano un anonimo vescovo e un sant'Antonio Abate [fig. 4.3].

¹¹⁴ Zaccheo la riconobbe come Maddalena (ZACCHEO L - ZACCHEO F 1999, p. 21).

CAPITOLO 5

LA CULTURA FIGURATIVA DELLA DIOCESI E I SUOI RAPPORTI CON LA PRODUZIONE ARTISTICA DELL'ITALIA CENTRALE

5.1. *Conservato e perduto*¹

Lo studio della produzione artistica del passato, e non solo quella relativa ai secoli medievali, ci ha abituati a tenere sempre nella giusta considerazione il rapporto tra conservato e perduto. Il tema è cruciale per gli studi storico artistici poiché accanto al gruppo, peraltro molto esiguo, di opere d'arte giunte fino a noi, più o meno integre, esiste un consistente numero di opere perdute, solo a volte documentate o descritte o riprodotte prima della loro scomparsa, che appartengono a un determinato contesto culturale, alla storia di un territorio, a una geografia artistica né più né meno di ciò che si è preservato e concorre con quest'ultimo a costituire quel "tutto" che ci prefissiamo di indagare.² Nel caso in esame, come si è visto, troppo spesso lo stato lacunoso e le perdite non consentono di fornire interpretazioni certe.

Le cause che possono portare alla perdita dell'apparato pittorico di un edificio si suddividono in quattro tipologie: le catastrofi naturali (come gli incendi o i terremoti), i mutamenti politici (come le distruzioni causate da una guerra), i fenomeni legati alle trasformazioni religiose, i cambiamenti di gusto o, infine, il semplice deterioramento dovuto all'incuria. La maggior parte delle opere analizzate nella tesi rientra nelle ultime tre categorie, con qualche eccezione: ad esempio abbiamo notizia di un evento bellico e di un rovinoso incendio che nel 1159 avrebbero danneggiato

¹ In questo capitolo si farà menzione dei monumenti e dei confronti già proposti nel corso dell'elaborato ed è pertanto alle schede specifiche che si rimanda per un approfondimento bibliografico; in taluni casi sarà indicata ulteriore bibliografia.

² Lungi dal voler esaurire un tema così vasto e complesso in questa sede, si intende qui presentare il problema e predisporre alcune linee guida in merito alla situazione riscontrata nel territorio in esame, partendo dagli studi di Bruno Toscano – e di altri, che via via saranno citati in questo capitolo – i cui saggi possono essere considerati fondativi sull'argomento. A tal proposito, quindi, si vedano: L. Barroero, B. Toscano, *Conservato e perduto a Roma. Per una storia delle «assenze». Post scriptum*, in «Roma moderna e contemporanea», 1-2 (1998), pp. 11-14; B. Toscano, *Vademecum per una storia dell'arte che non c'è*, in «Roma moderna e contemporanea», 1-2 (1998), pp. 15-33; B. Toscano, *Conservato e perduto nelle chiese minoritiche di fondazione duecentesca, 1. Introduzione*, in *Il Cantiere pittorico della basilica superiore di San Francesco in Assisi*, a cura di G. Basile e P. Magro, Assisi 2001, pp. 329-335; B. Toscano, *Tre ricerche sul Quattrocento perduto*, in «Paragone», LXI, serie III, 92-93 (2010), pp. 50-57.

gravemente l'abbazia di Santa Maria delle Pezze nel territorio di Bassiano e l'intera città di Priverno, ma non possediamo nessuna informazione circa l'entità di questi fatti né alcuna menzione sui possibili danni agli apparati pittorici, o ancora si può desumere che l'evento accidentale del crollo del mosaico sul lato sinistro del portico del duomo di Terracina fosse dovuto probabilmente a problemi di infiltrazioni d'acqua.

I casi più comuni di perdita delle pitture medievali sono connessi alle trasformazioni dei luoghi di culto, da imputare spesso ai cambiamenti nella liturgia che richiedevano nuovi assetti interni e comportavano distruzioni e alterazioni degli apparati decorativi; a queste cause si sommano i lavori di restauro degli edifici che venivano attuati per le ragioni più diverse, come il pessimo stato di conservazione della struttura o l'aggiornamento stilistico delle pitture. In questa circostanza l'intonaco dipinto più antico veniva picchettato e si procedeva alla sovrapposizione di una nuova decorazione più aggiornata e rispondente ai mutati cambiamenti del gusto o all'esigenza di rappresentare iconografie diverse, come è avvenuto per la Madonna della Misericordia nella chiesa di San Benedetto a Priverno nel corso di pochi decenni. Se da un lato questo processo distruttivo deturpava le pitture murali, dall'altro lo scialbo o la ridipintura che andava a coprire quei dipinti ne ha consentito la conservazione in attesa che si procedesse all'eliminazione degli strati successivi di intonaco: si pensi alla chiesa di San Nicola a Bassiano, la cui decorazione medievale si è preservata, sebbene non sempre in buone condizioni, perché ha subito uno scialbo ed è tornata alla luce durante casuali lavori all'inizio del Novecento. Il caso delle chiese di Priverno è emblematico poiché, grazie allo scialbo, le pareti e i pilastri hanno conservato un patrimonio pittorico molto ricco, che doveva forse essere comune anche alle chiese delle altre città della diocesi.

Non è possibile stimare con precisione l'entità del rapporto tra le pitture conservate e quelle perdute della diocesi anche a causa delle "assenze" di documentazione a nostra disposizione: è mancato, infatti, quel corpus di incisioni, disegni, relazioni e descrizioni prodotte soprattutto dagli eruditi nel corso dei secoli dell'età moderna che consentono di conoscere le opere perdute e ricostruire la storia dei monumenti; talvolta, purtroppo, essi costituiscono il solo strumento che lo storico dell'arte possiede per analizzare le opere medievali. L'unica eccezione riguarda il portico del duomo terracinese: precedentemente le ipotesi circa l'iconografia del perduto mosaico si fondavano su due elementi, l'una è la breve descrizione fornita dal Contatore all'inizio del XVIII secolo e l'altra è l'iscrizione incisa sul listello superiore allo spazio di allettamento delle tessere, ma solo grazie al disegno dell'ingegnere Bartolomeo Giordani unitamente al commento contenuto nella lettera di

Giovanni Marangoni è stato possibile riaprire la questione e ridare voce a un capitolo della storia locale e della storia dell'arte che per troppo tempo è rimasto muto.

Un altro genere di “assenza” è quella relativa ai committenti e ai pittori: non abbiamo nessun caso di firme o iscrizioni che consentano di dare un nome agli autori o ai donatori di un'opera e, sebbene dobbiamo ritenere che in taluni casi – ad esempio il ciclo pittorico della navata destra e il portico del duomo terracinese – i committenti vadano riconosciuti negli stessi vescovi della diocesi, nella maggior parte dei casi dobbiamo ritenere che i dipinti sulle pareti delle chiese fossero l'espressione iconica di un'esigenza culturale popolare, di un singolo o di piccoli gruppi. Per tale ragione non è possibile riconoscere i committenti dei diversi riquadri ma si possono desumere alcuni dati interessanti sulla società del tempo: appare evidente che i culti di maggior successo fossero quelli legati ai santi ausiliatori, in grado di difendere dalle malattie più comuni e curare i malati. Si pensi alla straordinaria ed eccessiva ripetizione dell'immagine di sant'Antonio abate nell'omonima chiesa di Priverno, dove i malati ricoverati nel vicino ospedale o coloro i quali erano stati curati dalle infezioni davano corpo ai loro *ex voto* facendo realizzare l'immagine del santo protettore sulle pareti dell'edificio sacro; o ancora la capillare diffusione dell'immagine della Madonna in trono con Bambino, soprattutto nel corso del XIV secolo, certamente connessa a una devozione femminile intrisa di un sentimento profondo legato alla maternità. Un caso diverso è quello dell'eremo di Bassiano, dove i committenti sono sia i francescani abitanti del luogo sia i privati fedeli rappresentati ai piedi dei pannelli con i santi. Il restauro della lacunosa iscrizione dipinta sulla volta della grotta potrebbe consentire una migliore lettura del testo e, forse, l'identificazione di questi committenti.

Nel territorio in esame sono attestati anche casi di edifici di culto che hanno subito un lento processo di abbandono fino a giungere allo stato di rudere; essi non sono stati censiti in questo testo, ma sono esempi significativi che permettono di percepire l'entità delle perdite subite. Si pensi alla chiesa rurale di San Benedetto presso Monte Leano o alla chiesa di San Cesareo alle Prebende a Terracina, nelle quali, ai tempi del Lugli, sopravvivevano vaghe tracce di pittura.³ Alla metà dell'Ottocento Giuseppe Capponi segnalava la presenza di numerose edicole con immagini dipinte nella campagna di San Felice Circeo pressoché scomparse già ai suoi tempi, come la chiesina del Salvatore in cui si riconoscevano talune figure dipinte (Cristo, la Vergine e altri santi)

³ LUGLI 2006, col. 12. La chiesa di San Benedetto è stata analizzata da PARZIALE 2014, pp. 87- 89. Una panoramica sulle chiese terracinesi è offerta da CONTATORE 1706, pp. 325-357, in cui sono citate anche immagini dipinte e icone, ma raramente le informazioni fornite sono precise e circostanziate; a tal proposito si veda anche LONGO 1998, pp. 239-318.

ma in pessimo stato di conservazione e in procinto di perdersi completamente.⁴ Ancora oggi è possibile segnalare casi di edifici di culto che sono in fase di disfacimento a causa dell'incuria e che difficilmente potranno essere recuperati. Si tratta della chiesa di San Filippo e della chiesa di Santa Maria degli Angeli di Bassiano nelle quali è attestata la presenza di pannelli dipinti riferibili forse già ai primi anni del XV secolo, ma oggi impossibili da vedere a causa della vegetazione che ha selvaggiamente ricoperto all'interno e all'esterno le strutture murarie e impedisce di effettuare un sopralluogo per verificare lo stato di conservazione degli affreschi.⁵ Già il 16 novembre del 1993 la Soprintendenza denunciò alle autorità locali, al sindaco, al parroco e all'arcivescovo della diocesi, il precario status delle chiese, praticamente abbandonate e prive di copertura. Pertanto propose che il Comune procedesse a finanziare le operazioni di stacco degli affreschi che sarebbero stati sistemati momentaneamente presso la collegiata di Sant'Erasmus, in attesa del completamento dei lavori per trasformare la chiesa di Santa Maria della Piazza in spazio adibito a mostre ed esposizioni.⁶ Non esiste alcuna testimonianza che confermi l'avvenuto stacco e pertanto si deve ritenere che i dipinti siano ancora *in situ*, nelle rispettive chiese.

⁴ CAPPONI 1856, pp. 310-311.

⁵ Le schede OA redatte da P. Cannata nel 1971 e aggiornate da E. Campolongo nel 2000 (12/00841332 e 12/00102146) riportano le informazioni relative ai dipinti murali delle due chiese: sulla parete destra della chiesa di San Filippo è dipinta una Madonna in trono con Bambino tra i santi Lorenzo, Leonardo, Caterina e due devoti, mentre nella nicchia dietro l'altare della chiesa di Santa Maria degli Angeli è rappresentata una Madonna in trono con Bambino tra un santo vescovo e sant'Antonio abate. Per entrambi i dipinti le schede segnalano il pessimo stato di conservazione ed estese lacune dell'intonaco. Sulla chiesa di Santa Maria degli Angeli si veda ZACCHEO 1975, pp. 47-52.

⁶ Le informazioni qui riportate sono riportate nella documentazione conservata presso l'archivio interno dell'ufficio del funzionario di soprintendenza competente di questo territorio. Si veda a tal proposito il paragrafo 4.5.

5.2. Linee guida della pittura medievale nella diocesi tra la fine dell'XI e il XIV secolo

Il quadro generale così illustrato sembra essere costellato di vuoti piuttosto che di pieni e ciò scoraggia a delineare delle conclusioni in merito alla produzione pittorica medievale nella diocesi. Nondimeno è possibile tracciare delle linee guida che tengano conto di queste mancanze e che vadano quindi considerate come osservazioni sui monumenti conservati in relazione alla produzione pittorica coeva della regione e dei territori limitrofi. Inoltre la qualità delle pitture, in pochi casi interessante tanto da emergere dalla mediocrità generale, a volte non consente una chiara definizione della cronologia e dei confronti stilistici, ma è comunque importante far emergere tutti i casi di specie per la loro funzione nel contesto della storia locale, poiché costituiscono una finestra su una realtà sociale e religiosa che fornisce informazioni sulle mode, sulla tipologia dei committenti e sui culti diffusi nel territorio.

Il più antico contesto pittorico schedato è il frammentario ciclo agiografico conservato sulla parete nord della navata destra nel duomo di Terracina e recentemente restaurato. Esso è la testimonianza figurativa di una stagione storica di fondamentale importanza per la città e per l'intero territorio poiché nei pochi lacerti pittorici superstiti sono stati convincentemente riconosciuti i caratteri della pittura riformata, sul modello dei cicli delle principali chiese romane e laziali; l'opera si inserisce a pieno titolo nel novero di quelle pitture parietali con le storie vetero e neotestamentarie o con i cicli agiografici che si dispiegano sulla parete piatta delle chiese creando una complessa articolazione basata su una ritmica scansione di scene suddivise da colonne o da motivi decorativi geometrici e vegetali dal sapore eminentemente antico, con bande a ovoli e capitelli ad imitazione delle vere lastre marmoree di spoglio sovente reimpiegate negli edifici, sia di culto sia civili. Come si è visto il ciclo terracinese trova palmari somiglianze stilistiche e compositive con il ciclo di san Benedetto nella basilica inferiore di San Crisogono e con le storie dei santi Clemente e Alessio sui pilastri della basilica inferiore di San Clemente a Roma o con il ciclo dell'Antico Testamento sulla parete destra della navata centrale nella chiesa di Santa Maria Immacolata a Ceri o ancora con gli esempi della Tuscia, come i dipinti dei transetti in Sant'Anastasio a Castel Sant'Elia e in San Pietro a Tuscania. Anche Terracina si avvantaggiò della svolta politica e culturale che, a partire dalla seconda metà dell'XI secolo, vide nell'asse Roma-Montecassino una solida base su cui rifondare la forza del papato che si esplicò anche attraverso un rinnovato fervore edilizio e pittorico.

Nel corso del XII secolo dobbiamo immaginare che i rapporti culturali con Roma non cessarono e che altri edifici furono interessati da campagne di affresatura, sebbene non a un livello di raffinatezza pari al ciclo del duomo terracinese. Essi dimostrano la capillare diffusione del vocabolario figurativo romano anche nelle regioni più periferiche e nelle chiese più piccole. Si pensi alla figura di santa della chiesa di San Giovanni Evangelista a Priverno che probabilmente apparteneva a una decorazione ben più ampia, che forse interessava buona parte dell'edificio, ma soprattutto alla chiesa di Santa Maria Maddalena di Terracina, nella quale i lacerti pittorici ancora visibili rivelano un'articolata scansione dello spazio chiesastico in cui ricche bande colorate di giallo e di rosso, inframezzate da filari perlinati, seguono le forme architettoniche e creano riquadri atti ad accogliere teorie di santi e forse anche scene narrative, similmente a quanto si vede a Roma nel cosiddetto oratorio di San Giuliano a San Paolo fuori le Mura. Non si tratta di sporadici e irrazionali pannelli dipinti, ma di una decorazione pittorica frutto di una committenza coerente e unitaria, sicuramente di una certa rilevanza in un contesto provinciale e in una chiesa che era connessa ad un ospedale vicino al porto della città. In questa fase sembra che il clero detenesse ancora un ruolo fondamentale nella scelta degli artisti e promuovesse una decorazione ordinata degli spazi chiesastici, sebbene non mancassero le rappresentazioni dei donatori laici, forse finanziatori dell'impresa.

Sul finire del secolo e nel corso del successivo emersero i primi casi di una decorazione aniconica delle pareti, costituita da finte cortine murarie, sulla spinta delle scelte in campo architettonico e culturale dell'Ordine cistercense, stanziato in due abbazie nel territorio diocesano, Valvisciolo e Fossanova. I casi analizzati sono la cripta Madre della chiesa di San Michele Arcangelo a Sermoneta e le chiese privernati di San Giovanni, San Benedetto e Santi Cristoforo e Vito. Non è un fatto casuale che esse fossero collocate nei centri demici più prossimi alle abbazie e che avessero con esse più stretti rapporti, anche economici oltre che religiosi. Sebbene sia difficile stabilire un'esatta cronologia di questi interventi e un'evoluzione stilistica dei modelli che tenga conto delle diversità nella scelta dei colori e della forma delle commessure, i casi di Priverno mi sembrano più tardi rispetto a quello sermonetano; per una più vivace scelta cromatica e una più precisa scansione formale, essi si avvicinano di più ad esiti di miglior qualità come quelli anagnini della cappella del Salvatore nel duomo o di San Pietro *in Vineis*.

Un caso a sé è il mosaico del portico della cattedrale di Terracina, sia per l'eccezionalità del *medium* – si tratta dell'unico esempio di mosaico figurativo conservato nella diocesi non riferibile ad un arredo liturgico – sia in quanto esempio singolare di un originalissimo *merge* di culture diverse,

provenienti da più contesti. Come illustrato nel capitolo monografico, a livello architettonico il portico a trabeazione su colonne ioniche della cattedrale di Terracina si accorda bene con gli esempi romani e laziali più tardi, riferibili ai primi del XIII secolo, come quelli di San Lorenzo al Verano – con il quale condivide anche l'uso dei plinti alla base delle colonne – e del duomo di Civita Castellana; i capitelli ionici e le cornici superiori sono di fattura medievale, imitano i modelli illustri desunti dall'antico e mostrano una sapiente maestria nell'utilizzo del trapano; più meridionale, probabilmente campano, è il contesto culturale dal quale proviene il mosaicista attivo nel portico e i lapicidi autori dell'arredo liturgico fisso della chiesa. Sul *modus operandi* dei primi devono aver influito non poco anche le opere pavimentali di area adriatica con le loro figure disposte senza soluzione di continuità su fondi candidi; inoltre, si può cautamente ipotizzare che finanche i mosaici pavimentali romani a tessere nere su fondo bianco, di cui la città portuale poteva essere fornita ancora nel Medioevo, abbiano esercitato un certo fascino; non è chiaro, però, quali siano i termini di questo rapporto che andrà approfondito in futuro. Il mosaico terracinese è un *unicum* sia da un punto di vista formale sia iconografico; il suo autore (ovvero la bottega) ragionò in modo libero e dinamico, plasmò lo spazio a disposizione e lo dominò, piegandolo alle sue esigenze ed evitando che le cornici fossero una costrizione o si imponessero sulle forme; egli procedette secondo principi diversi rispetto i suoi omologhi attivi a Roma o in Campania – almeno per ciò che si è conservato – che lavoravano per campi ben delimitati dalle lastre marmoree tagliate a motivi geometrici. Infine il committente del portico – a mio avviso da riconoscere nel vescovo Simeone – dovette avere impresso nella sua mente un caso eccellente a cui ispirarsi: il portico di San Giovanni in Laterano che, per la sua importanza politica e monumentale, assunse il ruolo di modello imprescindibile per i successivi portici del XIII secolo. Il portico del duomo aprì idealmente il secolo e fu l'opera architettonica che più di ogni altra incarnò il nuovo corso storico e politico per la città portuale, più libera dal giogo dei Frangipane e rafforzata da una struttura sociale solida, da un'élite urbana ricca e potente e da una guida vescovile risoluta come quella di Tedelgario prima e di Simeone poi; durante il suo vescovado, Onorio III emanò la Bolla *Hortatur nos* (1217) con la quale confermò l'unificazione delle tre diocesi di Terracina, Sezze e Priverno *aeque principaliter*, le cui conseguenze politiche ebbero risonanza ancora nel Settecento nel contesto dei rapporti tra le tre sedi storiche.

Tutto il XIII secolo fu segnato da una forte influenza squisitamente romana, o meglio romano-laziale: il linguaggio delle pitture anagnine della cripta di San Magno e degli ambienti ad essa vicini, soprattutto quelle riferibili alle due botteghe del Terzo Maestro e del Maestro di San

Pietro *in Vineis*, giunse nel territorio diocesano secondo direttrici e modalità non ancora chiare e fu recepita in differenti declinazioni, con risultati a volte piuttosto scadenti, come dimostrano le pitture medio-duecentesche di San Giovanni e dei Santi Cristoforo e Vito a Priverno il cui substrato ancora pienamente romanico mostra un tentativo maldestro di aggiornarsi sulla spinta di questi nuovi modi, con risultati alquanto goffi. I casi sono troppo pochi e frammentari per poter comprendere i confini della diffusione di tale fenomeno, ma è certo che il linguaggio di quei pittori anagnini permase ancora per decenni come dimostrano le pitture della campagna decorativa più antica in San Benedetto a Priverno: si è visto il caso del pannello con la santa Maria Maddalena in cui le novità di gusto torritiano, arrivate a Priverno verosimilmente attorno agli ultimi due decenni del secolo, sembrano convivere con quei modi più tradizionali dalle pennellate corpose e dai segni di contorno spessi e neri, giungendo ad un risultato notevole per un contesto periferico, ma del quale purtroppo non possediamo altri esempi. Desto un particolare interesse anche il pannello con il santo che ho proposto di identificare con san Pietro, dipinto sul secondo pilastro a sinistra nella medesima chiesa, per il quale è stato possibile avanzare un puntale confronto stilistico con il trittico di Amaseno, tanto da suggerire che dietro alle due opere si celi il medesimo pittore, a riprova di una circolazione di artisti tra questi due centri laziali che meriterebbe un ulteriore approfondimento.

Nei primi decenni del secolo XIV i modi di Pietro Cavallini lasciarono il segno in numerosi contesti figurativi tra quelli analizzati, pur nelle forme più tarde desunte dall'ultima attività del Maestro e da quella dei suoi più stretti collaboratori e dei seguaci tra Roma e Napoli, soprattutto tra il secondo e il quarto decennio del secolo: oltre ai diversi casi in cui è possibile riconoscere un discreto successo della versione napoletana, per così dire "llesca", del vocabolario cavalliniano, si segnalano i modi ormai attardati e popolari di un pittore attivo a Bassiano che prolungarono la vitalità dello stile di Consolo ben oltre il ciclo firmato a Subiaco sul finire del XIII secolo. Mentre la sua presenza ad Anagni mette d'accordo gran parte della critica, non è possibile dimostrare con certezza il passaggio di Lello *de Urbe* nei centri della nostra diocesi, nondimeno la sua versione raffinata dei modi cavalliniani si ritrova nell'affresco staccato dal suo contesto originario e collocato in una delle cappelle del transetto sinistro dell'abbazia di Fossanova e in alcuni casi più incerti – e più tardi – nella chiesa di Sant'Antonio abate a Priverno; pertanto è ragionevole ritenere che una piccola bottega assai prossima allo stile di Cavallini dovette essere attiva nei cantieri del sud della Marittima, sicuramente a Fossanova, sebbene siano al momento troppo limitati i dati a

disposizione e troppo pochi i dipinti conservati per ricostruire i termini di questa impresa.⁷ Un caso particolare è il san Giacomo recentemente scoperto nella cappella dell'Addolorata del duomo di Terracina dove i debiti verso Cavallini sono evidenti soprattutto dalla tipologia facciale e dalla gamma cromatica. Più facilmente circoscrivibili, invece, sono i confini dell'attività di una bottega di evidente derivazione consulesca che tra terzo e quarto decennio del Trecento ripropose lo stile del Maestro attivo a Subiaco sui ponteggi della Grotta del Crocifisso e nell'absidiola della chiesa di Santa Maria della Piazza, secondo una versione forse più elementare ma non meno interessante da un punto di vista iconografico e iconologico, come ho delineato nel capitolo dedicato alle pitture dell'eremo francescano spirituale.

A partire dai primi decenni del Trecento il ruolo che Roma aveva ricoperto fino a quel momento come fucina di modelli stilistici, comincia a perdere la sua centralità, cedendo definitivamente il campo a Napoli attorno alla metà del secolo. Nel corso della seconda metà del XIV secolo, infatti, gli artisti attivi nei cantieri delle chiese censite appaiono legati ai modi raffinati e compassati dei pittori partenopei, come nel caso dei cicli narrativi di santa Caterina e san Nicola a San Giovanni di Priverno dove emerge un nuovo gusto per la narrazione e per le espressioni delle figure dagli accenti caricaturali in cui Serena Romano riconosceva anche influssi dei modi senesi.⁸

Lo stile predominante è di matrice giottesca, in una versione cortese e delicata tradotta dalla mano di Pietro d'Oderisio, un pittore la cui attività è di fondamentale importanza nel contesto napoletano. La sua giovanile adesione alle ultime propaggini della cultura giottesca a Napoli unita alle geometrie più articolate di Maso di Banco furono riproposte in modo molto originale e in chiave cavalleresca nei decenni centrali del XIV secolo riscuotendo un notevole successo. Gli studi più recenti sull'attività del pittore⁹ hanno dimostrato che le più lontane attestazioni dei suoi modi, o di quelli riferibili ad artisti provenienti dalla sua bottega, siano da rintracciarsi nei territori costieri del basso Lazio, a Itri, Terracina e – come si è proposto nelle schede – anche a Priverno. In taluni casi, come quello della chiesa di Sant'Antonio abate, le pitture manifestano una versione più popolare di

⁷ Sul pittore si vedano: BOLOGNA 1969, pp. 126-132; LEONE DE CASTRIS 1986, pp. 266-272; F. Bologna, *Un'aggiunta a Lello da Orvieto*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Raffaello Causa*, a cura di P. Leone de Castris, Napoli 1988, pp. 47-51; ROMANO 1992, *passim*, in part. pp. 113-118; V. Lucherini, *1313-1320: il cosiddetto Lello da Orvieto, mosaicista e pittore, a Napoli, tra committenza episcopale e committenza canonica*, in *El 'Trecento' en obres. Art de Catalunya i art d'Europa al segle XIV*, Barcelona 2009, pp. 185-215; D'ALBERTO 2013, in part. 59-61; LEONE DE CASTRIS 2013, pp. 155-186. La bibliografia indicata non è in alcun modo esaustiva dell'argomento e il corpus autografo del pittore si amplia e si restringe a seconda degli studi consultati.

⁸ ROMANO 1992, pp. 283-284.

⁹ BOLOGNA 1969, pp. 258-274, 293-305, 330-331; LEONE DE CASTRIS 1986, pp. 374-387; ROMANO 1992, pp. 284-285, 287-288, 371-372; LEONE DE CASTRIS 2009, pp. 35-60; ANGELELLI CDS.

certi modelli napoletani, realizzate da artisti forse meno capaci di Roberto d'Oderisio ma affini al suo linguaggio; essi seppero mescolare quello stile metropolitano sofisticato con le espressività rapide di un contesto culturale provinciale che non disdegnò le novità artistiche allogene e riuscì a tenersi aggiornato sulle mode del tempo. Se il risultato può sembrare a volte dozzinale e di risibile valore, in altri casi, come le sante Margherita e Caterina entro arcate trilobate della parete nord e est della campata d'ingresso nella suddetta chiesa di Sant'Antonio, rivelano una mano piuttosto consapevole di quei modi e tutt'altro che mediocre nel risultato formale dalle volumetrie corpose che convivono con le delicate pieghe dei panneggi e le minute decorazioni degli orli delle vesti e delle arcatelle; per questo è stato proposto un confronto con la tavola dell'Assunta del duomo di Terracina, anch'essa convincentemente inclusa nell'ambito della diffusione della maniera oderisiana.

Si tenga conto, però, che questi casi sono piuttosto rari e limitati ad alcune sparute committenze, mentre il resto della produzione pittorica si adagia su stanche ripetizioni di stilemi ormai attardati e di qualità assai scadente ad opera di maestranze più o meno capaci attive sul territorio, come si è visto per taluni pannelli con santi delle chiese privernati o per la parete sud-est della cripta Madre a San Michele di Sermoneta, segno di una manifesta vitalità artistica non sempre (o non obbligatoriamente) connessa con la nobiltà locale o con il clero, e pertanto definibile "popolare".

Una nuova corrente già tardogotica emerge da affreschi databili verso la fine del secolo e l'inizio del successivo, come la santa Brigida del duomo di Terracina e, oltre i limiti cronologici di questo studio, il Cristo in mandorla tra angeli nell'absidiola della chiesina di Santa Maria della Pietà a San Felice Circeo, dove il substrato culturale campano appare già vivificato e aggiornato sulla scorta di un gusto nuovo di provenienza marchigiana.

Uno dei fenomeni più interessanti che coinvolse la produzione pittorica della diocesi fu il lento, ma costante abbandono di una percezione organica dello spazio chiesastico in vista della realizzazione degli affreschi sulle pareti e i pilastri. Il ciclo narrativo, inteso come espressione massima di una visione ordinata e precisa, frutto di una coerente comprensione delle proporzioni degli spazi adibiti alla decorazione e dell'assetto architettonico dell'edificio, cedette piano piano terreno a un pannellatura disorganica, realizzata progressivamente nel tempo, con una modalità compulsiva e un atteggiamento quasi bulimico: i nuovi pannelli si sovrapposero ai precedenti a volte trascurando di obliterarli completamente e lasciandone a vista alcune parti; i cambi potevano avvenire anche in tempi brevi, come nel caso della Madonna della Misericordia in San Benedetto a Priverno,

sostituita da una sua omologa nell'arco di pochi decenni; le misure dei riquadri aggiunti quasi mai coincidevano con quelli che li affiancavano o li precedevano, tanto che Serena Romano usò il termine di «patchwork»¹⁰ per rendere l'idea di un disordinato e anarchico collage di pannelli in successione, dalle diverse proporzioni e collocazioni, spesso sovrapposti l'uno sull'altro; quasi sempre essi accoglieva santi stanti, con o senza donatori inginocchiati, e scene neotestamentarie elevate allo status di icone, come l'*Annunciazione* o la *Crocifissione*. Questo fenomeno apparve timidamente nel corso del XIII secolo, ma si diffuse e diventò quasi una costante nel secolo successivo.

Il processo descritto è la dimostrazione che nel XIV secolo si manifestarono nuove esigenze culturali, più intimistiche e popolari, che sollecitavano una committenza non più proveniente dalla nobiltà o dalla gerarchia ecclesiastica – o almeno non principalmente – ma piuttosto dal singolo, dall'individuo, o da piccoli gruppi appartenenti a confraternite. Potremmo forse definirlo, in senso lato, come la democratizzazione della committenza artistica che comportò, di contro, un'estrema irregolarità nei tempi e nei modi della produzione, almeno nella maggior parte dei casi, e un generale scadimento della qualità. Il privato committente sceglieva il santo da far raffigurare e concorrevano insieme ad altri al pagamento degli artisti attivi sui ponteggi per ottenere la “sua” personale immagine da venerare, con il risultato che spesso le pareti delle chiese risultavano affrescate con una serie dello stesso santo, pedissequamente ripetuto più volte, anche irrazionalmente nello stesso riquadro, come si è visto per la chiesa di Sant'Antonio abate di Priverno che di questo fenomeno rappresenta l'esempio più estremo. Nuove istanze estetiche e rinnovate esigenze culturali spesso davano origine a un bisogno di rinnovamento dell'apparato pittorico antico: il culto si rinvigoriva con il cambio delle decorazioni sulle pareti, si rafforzava e si esaltava mentre il passato veniva picchettato, obliterato e aggiornato per rispondere meglio al nuovo gusto e alle nuove committenze.¹¹

Ovviamente non dovettero mancare i committenti illustri, soprattutto in una città come Terracina dove emersero le famiglie dei Pironti, dei Cane o dei Rosa, che entrarono nello scacchiere politico della città e del territorio tra la fine del XII e il XIII secolo e il cui prestigio poteva ipoteticamente essere connesso anche alla pratica della committenza artistica nei luoghi di culto, per attestare la fede per uno o per l'altro santo o per l'affermazione politica, ma non abbiamo prove certe che lo attestino. Di questo fenomeno, oggi difficilmente recuperabile, resta una traccia nei lacunosi stemmi entro clipei della chiesa di San Francesco a Terracina e nelle pitture di ambito cavalliniano riemerse nella cappella dell'Addolorata del duomo della medesima città, nella realizzazione del

¹⁰ Oltre alla bibliografia delle schede si veda in particolare ROMANO 1988, p. 197.

¹¹ Su questo tema si veda quanto già sostenuto da OROFINO 2000, pp. 11-12 e ANGELELLI CDS.

palazzo addossato a destra della cattedrale e nel portico in facciata, la cui iscrizione è testimonianza del ruolo fondamentale che le famiglie dei *militēs* svolgevano in città.¹²

Nell'affrontare lo studio delle emergenze pittoriche del territorio, soprattutto per quanto concerne il Trecento, si è tenuto presente che in contesti provinciali come quello in esame, gli stilemi spesso tendevano a ripetersi per decenni, talvolta stancamente, in altri frangenti con caratteristiche più articolate e vivaci, ma pur sempre ripercorrendo strade già tracciate in altri contesti, quasi sempre riconoscibili nei due poli culturali maggiori di Roma e Napoli. Per questa ragione non è anomalo riconoscere retaggi della pittura del XII secolo mescolati con nuovi stilemi duecenteschi, come le pennellate corpose e le linee di contorno spesse e nere, o elementi più squisitamente cavalliniani ancora nel corso della prima metà del secolo XIV.¹³

Si pensi all'esempio dei modi del *Magister Conxolus*, riproposti in alcuni episodi locali ancora a decenni di distanza dai loro modelli, segno che questi stilemi di successo entrarono a far parte di un retaggio culturale di tradizione, che difficilmente riuscì a rinnovarsi così lontano dai centri culturali più attivi; più volentieri gli artisti si adattavano al gusto dei committenti locali, semplificavano i modelli e li rendevano più facilmente riproducibili e comprensibili ai più. È il caso delle pitture della grotta di Bassiano, dove il modello delle pitture di Consolo di matrice cavalliniana, appare ancora vivacissimo pur in una versione più "popolare", in passato giudicate forse anche troppo severamente se si tiene conto del luogo e del contesto dove esse furono prodotte: una grotta remota tra le montagne laziali, un ambiente disagiata, abitato da un gruppo di religiosi fortemente contrastato dalla gerarchia ecclesiastica, distante dai centri culturali di maggior prestigio e lontana dalle arterie stradali che li collegavano. Queste pitture andrebbero giudicate come caso piuttosto interessante nell'ambito provinciale invece che episodio scadente rispetto alle eccellenze contemporanee di altri contesti.¹⁴ Mi riferisco, infine, anche al linguaggio di Pietro d'Oderisio, così di successo e alla moda nella Napoli di metà Trecento, proposto probabilmente a partire dal settimo decennio del secolo nel basso Lazio, sicuramente a Itri e forse anche in altri centri minori di cui non siamo a conoscenza, e poi diffuso capillarmente in tutto il territorio circostante, in modalità sempre nuove, mescolandosi con culture popolari e tradizionali, molto spesso mediocri e altre volte più stimolanti.

¹² Si veda il capitolo 3 e la bibliografia lì indicata; in merito alle famiglie terracinesi si veda soprattutto lo studio di CACIORGNA 2008, pp. 198-273.

¹³ Sulla questione dei rapporti tra centro e periferia si veda E. Castelnuovo, C. Ginzburg, *Centro e periferia*, in *Storia dell'arte italiana, Materiali e problemi, v. I: Questioni e metodi*, a cura di G. Previtali, Torino 1979, pp. 285-352; più nello specifico il volume ROMANO 1992, *passim*.

¹⁴ Su questo si rimanda al capitolo 4 e in particolare ai giudizi espressi in ROMANO 1992, p. 185 e PISTILLI 2004, p. 90.

ABBREVIAZIONI

ACCS	=	Archivio Capitolare della Cattedrale di Sezze
ACS	=	Archivio Centrale dello Stato di Roma
AS	=	Acta Sanctorum
ASDT	=	Archivio Storico Diocesano - Terracina
ASL	=	Archivio di Stato di Latina
ASV	=	Archivio Segreto Vaticano
BAV	=	Biblioteca Apostolica Vaticana
CRD	=	Centro Regionale di Documentazione della Regione Lazio
FH	=	Fototeca della Bibliotheca Hertziana di Roma
ICCD	=	Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione
INASA	=	Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte
LP	=	Liber Pontificalis
MPI	=	Ministero della Pubblica Istruzione
UA	=	Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Fondo Architettura

FONTI D'ARCHIVIO

ACCS, Fondo *Capitolo dei Canonici*, fald. *Corrispondenza varia* – 1733.

ACCS, Fondo *Disegni e Mappe*, *Disegno del mosaico sinistro del portico della Cattedrale di San Cesareo a Terracina*.

ACCS, Fondo *Miscellanea*, [D. A. Contatore], *Terracina Sacra, e profana. Ricavata dalla prima Latina, e volgarizzata per comodo di quelli, che bramano sentire l'antichità di Terracina in lingua Italiana*.

ACCS, Fondo *Visite Pastorali*, *Sacra Visitatio* 1597, 1602, 1603, 1604 *localis*.

ACCS, Fondo *Visite Pastorali*, *Sacra Visitatio* 1600, 1606, 1609, 1610, 1612, 1613 *localis*.

ACCS, Fondo *Visite Pastorali*, *Sacra Visitatio* 1624, 1629, 1630, 1637, 1639 *localis*.

ACCS, Fondo *Visite Pastorali*, *Sacra Visitatio* 1668 *localis*.

ACCS, Fondo *Visite Pastorali*, *Sacra Visitatio* 1672, 1673, 1675, 1676 *localis*.

ACCS, Fondo *Visite Pastorali*, *Sacra Visitatio* 1693 *localis*.

ACCS, Fondo *Visite Pastorali*, *Sacra Visitatio* 1707-1708 *localis*.

ACCS, Fondo *Visite Pastorali*, *Sacra Visitatio* 1711 *localis*.

ACCS, Fondo *Visite Pastorali*, *Sacra Visitatio* 1743, 1744 *localis*.

ACCS, Fondo *Visite Pastorali*, *Sacra Visitatio* 1750 *localis*.

ACS, MPI, *Direzione Generale Antichità e Belle Arti, Divisione Monumenti e Oggetti d'Arte*, 1891-1897, II v. II s., b. 458 f. 5019.

ACS, MPI, *Direzione Generale Antichità e Belle Arti, Divisione Monumenti e Oggetti d'Arte*, 1891-1897, II v. II s., b. 461 f. 5062.

ACS, MPI, *Direzione Generale Antichità e Belle Arti, Divisione Monumenti e Oggetti d'Arte*, 1891-1897, II v. II s., b. 461 f. 5065.

ACS, MPI, *Direzione Generale Antichità e Belle Arti, Divisione Monumenti*, 1898-1907, III v. II p., b. 741 f. 1205-7.

- ACS, MPI, *Direzione Generale Antichità e Belle Arti, Divisione Monumenti*, 1898-1907, III v. II p., b. 753 f. 1230-4.
- ACS, MPI, *Direzione Generale Antichità e Belle Arti, Monumenti, Divisione I*, 1908-1924, b. 131 f. 3038.
- ACS, MPI, *Direzione Generale Antichità e Belle Arti, Monumenti, Divisione I*, 1908-1924, b. 570 f. 35.
- ACS, MPI, *Direzione Generale Antichità e Belle Arti, Monumenti, Divisione I*, 1908-1924, b. 1490 f. Piperno – Chiesa di S. Antonio 1922-1924.
- ACS, MPI, *Direzione Generale Antichità e Belle Arti, Monumenti, Divisione I*, 1908-1924, b. 1490 f. Piperno – Chiesa di S. Benedetto 1917-1921.
- ACS, MPI, *Direzione Generale Antichità e Belle Arti, Monumenti, Divisione II*, 1925-1928, b. 195 f. “Terracina – Duomo di S. Cesario – Restauri 1920-1928”.
- ACS, MPI, *Direzione Generale Antichità e Belle Arti, Monumenti, Divisione II*, 1934-1940, b. 241 f. “Terracina – Duomo – Lavori”.
- ASDT, Archivio storico della diocesi di Sezze, Fondo *Visite Pastorali, Visitatio Apostolica 1705 localis*.
- ASDT, Archivio storico della diocesi di Sezze, Fondo *Visite Pastorali, Visitatio Apostolica 1705 personalis*.
- ASV, *Congr. Concilio, Relat.Dioec.*, 791 A-B-C.
- ASV, *Congr. Concist., Visita Ap.*, 53, Terracina-Sezze-Piperno.
- ASV, *Congr. Vescovi e Regolari, Visita Ap.*, 94.
- ASV, *Congr. Vescovi e Regolari, Visita Ap.*, 95.
- BAV, Vat. lat. 9845.
- BAV, Vat. lat. 13479.

FONTI EDITE

AS FEB 1658

Acta Sanctorum, Februarii, t. II, Antverpiae 1658.

AS IUN 1695

Acta Sanctorum, Iunii, t. I, Antverpiae 1695.

AS SEP 1746

Acta Sanctorum, Septembris, t. I, Antverpiae 1746.

AS OCT 1845

Acta Sanctorum, Octobris, t. VIII, Bruxellis 1845.

AS NOV 1887

Acta Sanctorum, Novembris, t. I, Parisiis 1887.

AS NOV 1910

Acta Sanctorum, Novembris, t. III, Bruxellis 1910.

BULLARUM 1858

Bullarum diplomatum et privilegiorum sanctorum romanorum pontificum, tomus III: a Lucio III (an. MCLXXXI) ad Clementem IV (an. MCCLXVIII), a cura di A. Tomassetti, Augustae Taurinorum 1858.

BULLARUM 1871

Bullarum diplomatum et privilegiorum sanctorum romanorum pontificum, tomus XXII: Benedictus XIII (ab an. MDCCXXIV ad an. MDCCXXX), a cura di A. Tomassetti, Augustae Taurinorum 1871.

CIAMPINI 1693

G. G. Ciampini, *De sacris aedificiis a Costantino Magno constructis. Synopsis historica*, Romae 1693.

CONTATORE 1706

D. A. Contatore, *De historia Terracinensi libri quinque*, Romae 1706.

CORRADINI 1702

P. M. Corradini, *De civitate, et ecclesia Setina*, Romae 1702.

FRANCINO 1588

G. Francino, *Le cose maravigliose dell'alma città di Roma*, Venezia 1588.

GIORGI 1727

D. Giorgi, *Dissertatio historica de cathedra episcopali Setia civitatis in Latio. Cum appendice monumentorum, eamdem ecclesiam & civitatem illustrantium*, Romae 1727.

I FASTI 1827

I Fasti della Chiesa nelle vite de' santi in ciascun giorno dell'anno: opera compilata da una pia società di ecclesiastici e secolari, v. VI, Milano 1827.

LP

Le Liber Pontificalis. Texte, introduction et commentaire par l'abbé L. Duchesne, 3 tomi, Paris 1981.

VALLE 1646

T. Valle, *La città nova di Piperno, edificata nel Latio dall'istessi popoli Volsci della Regia, & Antica Città Privernate, Napoli 1646.*

BIBLIOGRAFIA

AAVITSLAND 2012

K. B. Aavitsland, *Imagining the Human Condition in Medieval Rome. The Cistercian fresco cycle at Abbazia delle Tre Fontane*, Farnham 2012.

ACCROCCA 2007

F. Accrocca, «*Filii carnis – filii spiritus*»: *il Liber Chronicarum sive tribulationum Ordinis Minorum*, Atti del XXXIV Convegno Internazionale della Società internazionale di studi francescani e del Centro Interuniversitario di studi francescani (Assisi, 5-7 ottobre 2006), Spoleto 2007, pp. 49-90.

ACETO 1998

F. Aceto, *Novità sull'Incontro dei tre vivi e tre morti' nella Cattedrale di Atri*, in «Prospettiva», 91-92 (1998), pp. 10-20.

ACOCELLA 2014/2015

A. Acocella, *L'iconografia della Madonna della Misericordia a Roma nel Medioevo*, tesi di laurea non pubblicata, Università degli Studi di Roma Tre, AA 2014/2015.

AEBISCHER 1995

P. Aebischer, *S. Maria in Vescovio: la cripta dell'“antiqua ecclesia cathedralis sabinorum”*, in «Palladio», 16 (1995), pp. 15-30.

AMBRASI 1968 A

D. Ambrasi, s.v. *Rosio*, in *Bibliotheca Sanctorum*, v. XI, Roma 1968, coll. 436-438.

AMBRASI 1968 B

D. Ambrasi, s.v. *Secondino*, in *Bibliotheca Sanctorum*, v. XI, Roma 1968, coll. 811-812.

AMBRASI 1968 C

D. Ambrasi, s.v. *Silvano (Silviano)*, in *Bibliotheca Sanctorum*, v. XI, Roma 1968, coll. 1066-1067.

AMBRASI 1969

D. Ambrasi, s.v. *Tammaro*, in *Bibliotheca Sanctorum*, v. XII, Roma 1969, coll. 114-116.

AMORE 1963

A. Amore, s.v. *Cesario e Giuliano*, in *Bibliotheca Sanctorum*, v. III, Roma 1963, coll. 1154-1155.

ANCIDEI 1975

G. Ancidei, *Documenti terracinesi nella Biblioteca Vaticana*, in «Archivio della Società Romana di Storia Patria», XCVIII (1975), pp. 221-235.

ANDALORO 2005

M. Andaloro, *I papi e l'immagine prima e dopo Nicea*, in *Medioevo: immagini e ideologie*, Atti del Convegno Internazionale di studi (Parma, 23-27 settembre 2002), a cura di A. C. Quintavalle, Parma-Milano 2005, pp. 525-540.

ANDALORO 2006

M. Andaloro, *Atlante, percorsi visivi*, in *La pittura medievale a Roma, 312-1431*, v. I: Suburbio, Vaticano, Rione Monti, Milano 2006.

ANGELELLI 2009

W. Angelelli, «*Tutti i pietrami semplici e lavorati*». *Il repertorio ornamentale della scultura di Sant'Antimo: formazione e irraggiamento*, in W. Angelelli, F. Gandolfo, F. Pomarici, *Aula egregia. L'abbazia di Sant'Antimo e la scultura del XII secolo nella Toscana meridionale*, t. I, Napoli 2009, pp. 87-159.

ANGELELLI CDS

W. Angelelli, *La pittura tardomedievale nel territorio di Gaeta*, in *Gaeta medievale e la sua Cattedrale*, Atti del Convegno internazionale degli studi (11-13 marzo 2016), cds.

ANGELINI 1971

E. Angelini, *S. Giovanni Ev. di Priverno. Cenni storici*, in «Economia pontina», 4 (1971), pp. 19-46.

ANGELINI 1974

E. Angelini, *S. Benedetto abate di Priverno. Cenni storici, guida*, Priverno 1974.

ANGELINI 1987 A

E. Angelini, *La cattedrale di Priverno*, in «Lunario Romano», 16 (1987), pp. 309-324.

ANGELINI 1987 B

E. Angelini, *Un dipinto a Priverno: ipotesi di attribuzione a Benozzo Gozzoli*, in «Bollettino dell'Istituto di Storia e di Arte del Lazio Meridionale», XII (1987), pp. 207-210.

ANGELINI 1988

E. Angelini, *Priverno, patrimonio artistico, XII-XIX secolo*, Priverno 1988.

ANGELINI 1990

E. Angelini, *S. Antonio abate di Priverno*, Priverno 1990.

ANGELINI 1998 A

E. Angelini, *Pietro Valeriani da Piperno e il duomo di Firenze. Mostra storico-fotografica (Priverno, Sala Consiliare, 7-21 febbraio 1998)*, Priverno 1998.

ANGELINI 1998 B

E. Angelini, *Priverno nel Medioevo*, 2 voll., Roma 1998.

ANGELINI 2011

E. Angelini, *I rapporti fra Sonnino, Priverno e Fossanova alla luce dei più recenti studi*, in *Unità nelle Arti: dall'architettura del paesaggio alla costruzione delle città collinari*, Atti dell'VIII Giornata Nazionale degli Amici dei Musei: Unità nelle Arti (2 ottobre – 4 dicembre 2011), a cura di S. A. Cardone e F. Tetro, Roma 2011, pp. 36-39.

ANGELO CLARENO 1980

Angelo Clareno, *Epistole*, a cura di L. von Auw, Roma 1980.

ANGELO CLARENO 1999 A

Angelo Clareno, *Historia septem tribulationum ordinis minorum*, a cura di O. Rossini, Roma 1999.

ANGELO CLARENO 1999 B

Angelo Clarena, *Liber chronicarum: sive tribulationum ordinis minorum*, a cura di p. G. Boccali OFM, Assisi 1999.

ANGELUCCI 2009/2010

D. Angelucci, *Alatri. Atlante della pittura medievale (parte prima)*, tesi di laurea non pubblicata, Università degli Studi di Roma Tre, AA 2009/2010.

APOLLONJ GHETTI 1982

F. M. Apollonj Ghetti, *Terracina, cardine del Lazio costiero*, Roma 1982.

ARAGOZZINI 2001

G. Aragozzini (a cura di), *Vedute della provincia di Latina dal '500 all'800: in una antologia di stampe d'epoca le immagini del viaggio verso il sud seguendo l'Appia attraverso Cori, le paludi Pontine, Terracina, Fondi, Gaeta e Minturno*, Roma 2001.

ARCIDIACONO 1975

M. Arcidiacono, *Due chiese francescane in Sermoneta*, in «Bollettino dell'Istituto di Storia e di Arte del Lazio Meridionale», VIII (1975), 2, pp. 57-74.

ARDUINI 2012

F. Arduini, *Il vescovo Oldi, tra modello episcopale e attività pastorale, Terracina (1726-1749)*, Roma 2012.

AURIGEMMA – BIANCHINI – DE SANTIS 1957

S. Aurigemma, A. Bianchini, A. De Santis, *Circeo, Terracina, Fondi*, Roma 1957.

AUTENRIETH 1991

H.P. Autenrieth s.v. *Architettura dipinta*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, v. II, Roma 1991, pp. 380-397.

BAGNOLI 1998

M. Bagnoli, *The Medieval Frescoes in the Crypt of the Duomo of Anagni*, 2 voll., Baltimore 1998.

BALBONI – BRONZINI – BRANDI 1963

D. Balboni, G. B. Bronzini, M. V. Brandi, s.v. *Caterina di Alessandria*, in *Bibliotheca Sanctorum*, v. III, Roma 1963, coll. 954-978.

BALDINI 2002

U. Baldini, *Gli affreschi dell'abbazia di Santa Scolastica*, in *I monasteri benedettini di Subiaco*, a cura di C. Giumelli, Cinisello Balsamo 2002, pp. 95- 202.

BALDUCCI 1963

A. Balducci, s.v. *Castrense*, in *Bibliotheca Sanctorum*, v. III, Roma 1963, col. 945.

BALDUCCI 1964

A. Balducci, s.v. *Erasmus, vescovo di Formia, santo*, in *Bibliotheca Sanctorum*, v. IV, Roma 1964, coll. 1288-1290.

BALDUCCI – LUCCHESI 1964

A. Balducci, G. Lucchesi, s.v. *Elpidio*, in *Bibliotheca Sanctorum*, v. IV, Roma 1964, coll. 1146-1148.

BALLARDINI 2007

A. Ballardini, *Fare immagine tra Occidente e Oriente: Claudio di Torino, Pasquale I e Leone V l'Armeno*, in *Medioevo mediterraneo: l'Occidente, Bisanzio e l'Islam*, Atti del Convegno Internazionale di studi (Parma, 21-25 settembre 2004), a cura di A. C. Quintavalle, Parma-Milano 2007, pp. 194-214.

BALLARDINI 2014

A. Ballardini, *Dentro il reliquiario: l'invenzione della Croce di papa Sergio I (687-701)*, in *Studi in onore di Mario D'Onofrio*, a cura di M. Gianandrea, F. Gangemi, C. Costantini, Roma 2014, pp. 737-754

BARCHIESI – FERRARA 2012

S. Barchiesi, D. Ferrara, *La decorazione pittorica ai Santi Giovanni e Paolo*, in *La pittura medievale a Roma, 312-1431. Il Duecento e la cultura gotica: 1198-1287 ca.*, Corpus: v. V, Milano 2012, pp. 228-237.

BARELLI 1999

L. Barelli, *La chiesa di San Michele Arcangelo a Sermoneta (cronologia a cura di Sabina Campione)*, in *Sermoneta e i Caetani. Dinamiche politiche, sociali e culturali di un territorio tra medioevo ed età moderna*, Atti del Convegno della Fondazione Camillo Caetani (Roma – Sermoneta, 16-19 giugno 1993), a cura di L. Fiorani, Roma 1999, pp. 421-434.

BARROERO – TOSCANO 1998

L. Barroero, B. Toscano, *Conservato e perduto a Roma. Per una storia delle «assenze». Post scriptum*, in «Roma moderna e contemporanea», 1-2 (1998), pp. 11-14.

BARZAZI 2007

A. Barzazi, s.v. *Marangoni, Giovanni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, v. LXIX, Roma 2007, pp. 418-422.

BATTELLI 1946

G. Battelli (a cura di), *Rationes decimarum Italiae nei secoli XIII e XIV: Latium*, Città del Vaticano 1946.

BEAL 1984

M. Beal, *A study of Richard Symonds. His Italian notebooks and their relevance to seventeenth-century painting techniques*, New York-London 1984.

BEIGBEDER 1988

O. Beigbeder, *Lessico dei simboli medievali*, trad. a cura di E. Robberto, Milano 1988.

BELLI D'ELIA 1997

P. Belli D'Elia, *I pavimenti musivi medievali pugliesi nel quadro della cultura artistica adriatica*, in *Storia dell'arte marciara: i mosaici*, Atti del Convegno internazionale di studi (Venezia, 11-14 ottobre 1994), a cura di R. Polacco, Venezia 1997, pp. 30-45.

BERGER DITTSCHIED 1988

C. Berger Dittscheid, *Il colore e i Cistercensi*, in «Bollettino d'arte», 48 (1988), pp. 119-122.

BERTELLI 1978

C. Bertelli, *Affreschi, miniature eoreficerie cistercensi in Toscana e nel Lazio*, in *I Cistercensi e il Lazio*, Atti delle giornate di studio dell'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Roma (17-21 Maggio 1977), Roma 1978, pp. 71-81.

BERTINI CALOSSO 1920

A. Bertini Calosso, *Le origini della pittura del Quattrocento attorno a Roma*, Roma 1920.

BIANCHI 2010

R. Bianchi, *Vita di Domenico Antonio Contatore. Storico di Terracina*, Terracina 2010.

BIANCHINI 1972

A. Bianchini, *Notizie sulla diocesi di Terracina e descrizione delle chiese della città*, Priverno 1972.

BIANCHINI 1994

A. Bianchini, *Storia di Terracina*, III ed., Formia 1994.

BIBLIOTHECA 1898-99

Bibliotheca hagiographica latina antiquae et mediae aetatis ediderunt Socii Bollandiani, v. I: A-I, Bruxellis 1898-1899.

BLASUCCI – NEGRI ARNOLDI 1964

A. Blasucci, F. Negri Arnoldi, s.v. *Elisabetta d'Ungheria, langravia di Turingia*, in *Bibliotheca Sanctorum*, v. IV, Roma 1964, coll. 1110-1123.

BOARI 2011

I. Boari, *Documenti dal Grand Tour. I taccuini del fondo Consoni della Fondazione Marco Besso*, Roma 2011.

BOLOGNA 1969

F. Bologna, *I pittori alla corte angioina di Napoli (1266-1414)*, Roma 1969.

BOLOGNA 1988

F. Bologna, *Un'aggiunta a Lello da Orvieto*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Raffaello Causa*, a cura di P. Leone de Castris, Napoli 1988, pp. 47-51.

BOLOGNA 1996

F. Bologna, *Le vie della cultura angioina fra Napoli, Roma e Avignone*, in *Roma, Napoli, Avignone. Arte di curia, arte di corte 1300-1377*, Torino 1996, pp. 281-309.

BONANNI 2000

A. Bonanni, s.v. *Terracina*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, v. XI, Roma 2000, pp. 133-138.

BONELLI – ROMANO 2006

M. Bonelli, S. Romano, *I restauri al mosaico dell'arco trionfale della basilica pelagiana in San Lorenzo fuori le mura*, in S. Romano, *La pittura medievale a Roma, 312-1431. Riforma e Tradizione: 1050-1198*, Corpus: v. IV, Milano 2006, pp. 298-301.

BONO 2006

M. Bono, *La chiesa di San Michele Arcangelo in Sonnino*, in *San Michele Arcangelo: il restauro*, a cura di A. Crobe, V. Pietricola, Roma 2006, pp. 14-19.

BORDI 2006 A

G. Bordi, *I frammenti della decorazione affrescata di San Marcello al Corso*, in S. Romano, *La pittura medievale a Roma, 312-1431. Riforma e Tradizione: 1050-1198*, Corpus: v. IV, Milano 2006, pp. 237-240.

BORDI 2006 B

G. Bordi, *La Vergine in trono con Bambino, l'arcangelo e le figure di santi dalla cappella H9 di San Lorenzo fuori le mura*, in S. Romano, *La pittura medievale a Roma, 312-1431. Riforma e Tradizione: 1050-1198*, Corpus: v. IV, Milano 2006, pp. 40-44.

BOSCOLO – CRETÌ – MASTELLONI 1993

S. Boscolo, L. Cretì, C. Mastelloni, *La cattedrale di Civita Castellana*, Roma 1993.

BRENK 1993

B. Brenk, s.v. *Benedetto da Norcia, Santo*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, v. III, Roma 1993, pp. 361-365.

BROCCHI 2004

G. Brocchi, *Viaggio nel Lazio: la Tuscia e l'Agro Pontino*, a cura di C. Capitoni, Viterbo 2004.

BROCCOLI 1979

U. Broccoli, *Ricerche nel territorio di Terracina*, in «Quaderni del Centro di studi per l'archeologia etrusco-italica», 3 (1979), pp. 254-259.

BROCCOLI 1980

U. Broccoli, *S. Cesario e S. Angioletto in Terracina: sopravvivenza di due edifici di culto*, in «Quaderni del Centro di studi per l'archeologia etrusco-italica», 4 (1980), pp. 233-236.

BROCCOLI 1982

U. Broccoli, *Memorie paleocristiane nel territorio di Terracina: la Valle dei Santi come continuità di vita rurale dall'Antichità al Medio Evo*, in *Bessarione. Academia Cardinalis Bessarionis. Cultus et Lectura Patrum. La Cristologia dei Padri della Chiesa: Convegno di Formia, quaderno 3*, Roma 1982, pp. 221-249.

BRUSCHI 2004

A. Bruschi, *L'antico, la tradizione, il moderno da Arnolfo a Peruzzi: saggi sull'architettura del Rinascimento*, Milano 2004.

BURCHI 1976/1977

A. Burchi, *Gli affreschi di Magister Conxolus e della sua scuola nella chiesa inferiore del Monastero di San Benedetto presso il Sacro Speco di Subiaco*, tesi di laurea non pubblicata, Università degli Studi di Roma "Sapienza", AA 1976/1977.

CACIORGNA 1996

M. T. Caciorgna, *Marittima medievale. Territori, società, poteri*, Roma 1996.

CACIORGNA 1999

M. T. Caciorgna, *Assetti del territorio e confini in Marittima*, in *Sermoneta e i Caetani. Dinamiche politiche, sociali e culturali di un territorio tra medioevo ed età moderna*, Atti del Convegno della Fondazione Camillo Caetani (Roma – Sermoneta, 16-19 giugno 1993), a cura di L. Fiorani, Roma 1999, pp. 49-75.

CACIORGNA 2008

M. T. Caciorgna, *Una città di frontiera: Terracina nei secoli XI-XIV*, Roma 2008.

CACIORGNA 2010

M. T. Caciorgna, *Luoghi di culto e assetti territoriali*, in *Santuari d'Italia. Lazio*, a cura di S. Boesch Gajano, M. T. Caciorgna, V. Fiocchi Nicolai, F. Scorza Barcellona, Roma 2010, pp. 77-87.

CADEI 1982

A. Cadei, *S. Maria Immacolata di Ceri e i suoi affreschi medioevali*, in «Storia dell'arte», 44/46 (1982), pp. 13-29.

CAETANI 1922-1932

G. Caetani, *Regesta Chartarum. Regesto delle pergamene dell'Archivio Caetani*, 6 voll., Perugia – Sancasciano Val di Pesa 1922-1932.

CALZONA 2006

A. Calzona, *“Pavimentum curiosum, quod est in ecclesia [...] penitus evertatur” Cattedrali e mosaici pavimentali a Reggio Emilia, Cremona, Pavia*, in *Il Medioevo delle Cattedrali. Chiesa e Impero: la lotta delle immagini (secoli XI e XII)*, Milano 2006, pp. 291-334.

CANCELLIERI – DE ROSSI – RIGHETTI 2008

M. Cancellieri, G. M. De Rossi, M. Righetti (a cura di), *Abbazia di Fossanova. 800 anni tra storia e futuro*, Roma 2008.

CANIGLIA MOLA 1990

E. Caniglia Mola, *La decorazione pittorica del Palazzo di Bonifacio VIII ad Anagni*, in «Latium», 7 (1990), pp. 31-56.

CAPERNA 2012

M. Caperna, *Tra amministrazione pontificia e nuovo Stato unitario: vicende, protagonisti e aspetti significativi del restauro del portico del duomo di Civita Castellana*, in *La cattedrale cosmatesca di Civita Castellana*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Civita Castellana, 18-19 settembre 2010), a cura di L. Creti, Roma 2012, pp. 315-332.

CAPPONI 1856

G. Capponi, *Il promontorio Circeo, illustrato con la storia da Giuseppe Capponi*, Velletri 1856.

CARAFFA – RIGOLI – CIRMENI BOSI 1962

F. Caraffa, A. Rigoli, M. Cirmeni Bosi, s.v. *Antonio, Abate, santo*, in *Bibliotheca Sanctorum*, v. II, Roma 1962, coll. 106-136.

CAROCCHI 1993

S. Carocci, *Baroni di Roma. Dominazioni signorili e lignaggi aristocratici nel Duecento e nel primo Trecento*, Roma 1993.

CAROTTI 1978

A. Carotti, *Libro V, Parte I, capitolo I, pp. 601-616*, in *L'art dans l'Italie Méridionale. Aggiornamento dell'opera di Émile Bertaux sotto la direzione di Adriano Prandi*, t. V, Rome 1978, pp. 751-768.

CARRINO 1995

R. Carrino, *Il mosaico pavimentale medioevale della Cattedrale di Trani*, in «Corso di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina», Seminario Internazionale sul Tema "Ricerche di Archeologia Cristiana e Bizantina" (Ravenna, 14-19 maggio 1995), XLII (1995), pp. 175-214.

CASTELNUOVO 1986

E. Castelfnuovo, *Mille vie della pittura italiana*, in *La pittura in Italia, il Duecento e il Trecento*, t. I, Milano 1986, pp. 7-24.

CASTELNUOVO – GINZBURG 1979

E. Castelfnuovo, C. Ginzburg, *Centro e periferia*, in *Storia dell'arte italiana, Materiali e problemi, v. I: Questioni e metodi*, a cura di G. Previtali, Torino 1979, pp. 285-352.

CAVALLARO 1994

A. Cavallaro, *Quattrocento in pittura nell'Italia centrale*, Roma 1994.

CAVALLARO 2013

A. Cavallaro, *Pietro Coleberti da Priverno*, in *La pittura del Quattrocento nei feudi Caetani*, a cura di A. Cavallaro, S. Petrocchi, Roma 2013, pp. 153-187.

CAVINESS 2007

M. H. Caviness, *The Glazed Oculus, from Canterbury to Siena. Composition and Context*, in *Oculus cordis. La vetrata di Duccio: stile, iconografia, indagini tecniche, restauro*, Atti del Convegno internazionale di studi (Siena, 29 settembre 2005), a cura di M. Caciorgna, R. Guerrini, M. Lorenzoni), Siena 2007, pp. 119-139.

CECCARELLI – MARRONI 2011

L. Ceccarelli, E. Marroni, *Repertorio dei santuari del Lazio*, Roma 2011.

CELLETTI 1962

M. C. Celletti, s.v. *Benedetto di Norcia, VII Iconografia*, in *Bibliotheca Sanctorum*, v. II, Roma 1962, coll. 1171-1184.

CELLETTI 1965

M. C. Celletti, s.v. *Giovanni, Evangelista, apostolo, santo, VI Iconografia*, in *Bibliotheca Sanctorum*, v. VI, Roma 1965, coll. 790-797.

CENCI 2009

C. Cenci, *Su due iscrizioni della Cattedrale di S. Cesareo a Terracina*, in *Theodor Mommsen e il Lazio antico, Giornata di Studi in memoria dell'illustre storico, epigrafista e giurista* (Terracina, Sala Valadier, 3 aprile 2004), a cura di F. Mannino, M. Mannino, D. F. Maras, Roma 2009, pp. 175-189.

CERONE 2014

R. Cerone, *Il palazzo del Comune in Marittima. Priverno e i casi di Terracina, Sezze, Ninfa e Velletri*, in *Una strada nel Medioevo. La via Appia da Roma a Terracina*, a cura di M. Righetti, Roma 2014, pp. 151-173.

CHANEY 1998

E. Chaney, *The evolution of the Grand Tour. Anglo-Italian Cultural Relations since the Renaissance*, London-Portland 1998

CHARBONNEAU-LASSAY 1980

L. Charbonneau-Lassay, *La mystérieuse emblématique de Jésus-Christ: Le Bestiaire du Christ. Mille cent cinquante-sept figures gravées sur bois par l'auteur*, Milano 1980.

CHEVALIER – GHEERBRANT 1994

J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dizionario dei simboli. Miti, sogni, costumi, gesti, forme, figure, colori, numeri*, 2 voll., Milano 1994.

CHEVALLIER 1987

E. Chevallier, *Sur la route de Rome a Naples par Terracine et Fondi (seconde moitié du XVIIIe siècle). Voyageurs étrangers a la decouverte de la Campanie: les souvenirs de l'Antiquité*, in *L'antiquité gréco-romaine vue par le Siècle des Lumières*, édité par R. Chevallier, Tours 1987, pp. 83-109.

CHOUX – MOCCHEGGIANI CARPANO 1966

J. Choux, C. Mocchegiani Carpano, s.v. *Leone IX, papa, santo*, in *Bibliotheca Sanctorum*, v. VII, Roma 1966, coll. 1293-1302.

CIAMMARUCONI 1998

C. Ciammaruconi, *Da Marmosolio a Valvisciolo: storia di un insediamento cistercense nella Marittima medievale (XII-XVI secolo)*, prefazione di M. T. Caciorgna, Sermoneta 1998.

CIAMMARUCONI 2003

C. Ciammaruconi (a cura di), *L'Ordine Templare nel Lazio meridionale*, Atti del Convegno (Sabaudia, 21 ottobre 2000), Casamari 2003.

CIAMMARUCONI 2008 A

C. Ciammaruconi, s.v. *Latina-Terracina-Sezze-Priverno*, in *Le Diocesi d'Italia*, diretto da L. Mezzadri, M. Tagliaferri, E. Guerriero, v. II, Cinisello Balsamo 2008, pp. 620-622.

CIAMMARUCONI 2008 B

C. Ciammaruconi, s.v. *Terracina*, in *Le Diocesi d'Italia*, diretto da L. Mezzadri, M. Tagliaferri, E. Guerriero, v. III, Cinisello Balsamo 2008, pp. 1258-1260.

CICCARESE 2002

M. P. Ciccarese (a cura di), *Animali simbolici. Alle origini del bestiario cristiano*, Bologna 2002.

CIERI VIA 2016

C. Cieri Via, *Tradizione e iconografia della Madonna della Misericordia nell'arte italiana*, in *La Misericordia nell'arte. Itinerario giubilare tra i Capolavori dei grandi Artisti italiani*, a cura di M. G. Bernardini e M. Lolli Ghetti, Roma 2016, pp. 19-30.

CIGNITTI – COLAFRANCESCHI 1966

B. Cignitti, C. Colafranceschi, s.v. *Leonardo di Nobiliacum (o di Limoges)*, in *Bibliotheca Sanctorum*, v. VII, Roma 1966, coll. 1198-1208.

CLAUSSEN 2002 A

P. C. Claussen, *Die Kirchen der Stadt Rom im Mittelalter 1050-1300. Corpus Cosmatorum v. 2.1: A-F*, Stuttgart 2002.

CLAUSSEN 2002 B

P. C. Claussen, *Marmo e splendore. Architettura, arredi liturgici, spoliae*, in M. Andaloro, S. Romano, *Arte e iconografia a Roma: dal tardoantico alla fine del Medioevo*, Milano 2002, pp. 151-174.

CLAUSSEN 2008

P. C. Claussen, *Die Kirchen der Stadt Rom im Mittelalter 1050-1300. Corpus Cosmatorum v. 2.2: S. Giovanni in Laterano*, Stuttgart 2008.

CLAUSSEN 2012

P. C. Claussen, *Perché non tante facciate come quella di Civita Castellana? Identità e rivalità – periferia e centro*, in *La cattedrale cosmatesca di Civita Castellana*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Civita Castellana, 18-19 settembre 2010), a cura di L. Creti, Roma 2012, pp. 233-242.

CLAUSSEN 2016

P. C. Claussen, *Il XII secolo: da Pasquale II (1099-1118) a Celestino III (1191-1198)*, in *La committenza artistica dei papi a Roma nel Medioevo*, a cura di M. D'Onofrio, Roma 2016, pp. 275-297.

COARELLI 1982

F. Coarelli, *Lazio*, Roma-Bari 1982.

COGOTTI 2006

M. Cogotti, *La cattedrale di San Clemente a Velletri*, Roma 2006.

COLADARCI 2009/2010

C. Coladarci, *Alatri. Atlante della pittura medievale (parte seconda)*, tesi di laurea non pubblicata, Università degli Studi di Roma Tre, AA 2009/2010.

COMELLO 1977

C. Comello, *Priverno*, in «Storia della città», II (1977), 3, pp. 65-70.

CORRIGAN 1996

K. Corrigan, *Constantine's Problems: the making of the Heavenly Ladder of John Climacus, Vat. gr. 394*, «Word and Image», 12 (1996), pp. 61-93.

COSTE 1996

J. Coste, *Scritti di topografia medievale. Problemi di metodo e ricerche sul Lazio*, a cura di C. Carbonetti, S. Carocci, S. Passigli, M. Vendittelli, Roma 1996.

CRETI 2009

L. Creti, *In marmoris arte periti: La bottega cosmatesca di Lorenzo tra il XII e il XIII secolo*, Roma 2009.

CRISTIANI TESTI 1983

M. L. Cristiani Testi, *Consolo: il Maestro del busto di Innocenzo III e i collaboratori negli affreschi del S. Speco di Subiaco*, in *Roma Anno 1300*, Atti della IV Settimana di Studi di Storia dell'Arte Medievale dell'Università di Roma «La Sapienza» (19-24 maggio 1980), cura di A. M. Romanini, Roma 1983, pp. 403-407.

CRISTIANI TESTI 2002

M. L. Cristiani Testi, *Gli affreschi del Sacro Speco*, in *I monasteri benedettini di Subiaco*, a cura di C. Giumelli, Cinisello Balsamo 2002, pp. 95-202.

CROISIER 2006 A

J. Croisier, *I mosaici dell'abside e dell'arco absidale della chiesa superiore di San Clemente*, in S. Romano, *La pittura medievale a Roma, 312-1431. Riforma e Tradizione: 1050-1198*, Corpus: v. IV, Milano 2006, pp. 209-218.

CROISIER 2006 B

J. Croisier, *I mosaici dell'abside e dell'arco trionfale di Santa Maria in Trastevere*, in S. Romano, *La pittura medievale a Roma, 312-1431. Riforma e Tradizione: 1050-1198*, Corpus: v. IV, Milano 2006, pp. 305-311.

CROISIER 2006 C

J. Croisier, *Il perduto fregio a mosaico del portico di San Giovanni in Laterano*, in S. Romano, *La pittura medievale a Roma, 312-1431. Riforma e Tradizione: 1050-1198*, Corpus: v. IV, Milano 2006, pp. 372-374.

CUSATO 2007

M. F. Cusato, *Where are the poor in the writings of Angelo Clareno and the spiritual franciscans?*, in *Angelo Clareno francescano*, Atti del XXXIV Convegno Internazionale della Società internazionale di studi francescani e del Centro Interuniversitario di studi francescani (Assisi, 5-7 ottobre 2006), Spoleto 2007, pp. 123-165.

D'ACHILLE 1991

A. M. D'Achille, *La scultura*, in *Roma nel Duecento. L'arte nella città dei papi da Innocenzo III a Bonifacio VIII*, coordinatore A. M. Romanini, Roma 1991, pp. 145-235.

D'ACHILLE 2011

A. M. D'Achille, *Cavalieri a terra. Qualche osservazione su un caso singolare di committenza romana del XII secolo*, in *Medioevo: i committenti*, Atti del Convegno internazionale di studi (Parma, 21-26 settembre 2010), a cura di A. C. Quintavalle, Parma-Milano 2011, pp. 359-375.

D'ALATRI 1974

M. d'Alatri, *Fratricellismo e inquisizione nell'Italia centrale*, in «Picenum Seraphicum. Rivista di studi storico locali a cura dei frati minori delle Marche», Atti del VI Convegno di Studi celebrato a Sarnana (Macerata) e dedicato agli Spirituali e ai Fraticelli dell'Italia centro orientale (3-4 giugno 1974), XI (1974), pp. 289-314.

D'ALBERTO 2013

C. D'Alberto, *Roma al tempo di Avignone. Sculture nel contesto*, Roma 2013.

D'ERME – MAMMUCARI – TRASTULLI 1984

V. d'Erme, R. Mammucari, P. E. Trastulli, *Le Paludi Pontine. Un mondo scomparso*, Roma 1984.

D'ONOFRIO 1981

M. D'Onofrio, V. Pace, *Italia Romanica. La Campania*, v. 4, Milano 1981.

DA CAMPAGNOLA 1971

S. da Campagnola, *L'angelo del sesto sigillo e l'«alter Christus». Genesis e sviluppo di due temi francescani nei secoli XIII-XIV*, Roma 1971.

DA CAMPAGNOLA 1999

S. da Campagnola, *Francesco e francescanesimo nella società dei secoli XIII-XIV*, Assisi 1999.

DE BROSSES 1973

C. de Brosses, *Viaggio in Italia. Lettere familiari*, Roma 1973.

DE CONTI 2008

G. De Conti, *Viaggio d'Italia. Un manoscritto del Settecento*, a cura di B. Corino, Novara 2008.

DE LA BLANCHÈRE 1884

M. R. de la Blanchère, *Essai d'histoire locale*, Paris 1884.

DE LA BLANCHÈRE 1983

M. R. de la Blanchère, *Terracina: saggio di storia locale*, traduzione a cura di G. Rocci, Terracina 1983.

DE ROSA – TRASTULLI 1999

P. A. De Rosa, P. E. Trastulli, *La Campagna romana. Cento dipinti inediti tra fine Settecento e primo Novecento*, Roma 1999.

DE ROSA – TRASTULLI 2007

P. A. De Rosa, P. E. Trastulli, *Lazio Perenne. Viaggio pittorico e documentario tra '700 e '900*, Roma 2007.

DE ROSSI 2002

G. M. De Rossi, *La riscoperta di Fossanova*, Priverno 2002.

DE ROSSI 2013

G. M. De Rossi, *Fossanova e San Tommaso. Sulle orme di San Tommaso d'Aquino a Fossanova: un percorso tra agiografia e topografia*, Roma 2013.

DE ROTROU 2007

F. M. de Rotrou, *Voyage d'Italie récit de 1763*, Malesherbes 2007.

DE SANCTIS 1990

M. L. de Sanctis, *Insedimenti monastici nella regione di Ninfa*, in *Ninfa: una città, un giardino*, Atti del Colloquio della Fondazione Camillo Caetani (Roma, Sermoneta, Ninfa, 7-9 ottobre 1988), a cura di L. Fiorani, Roma 1990, pp. 259-279.

DE SANCTIS 1999 A

M. L. de Sanctis, *L'abbazia cistercense dei SS. Pietro e Stefano di Valvisciolo: osservazioni sulla struttura architettonica*, in *Arte d'Occidente: temi e metodi. Studi in Onore di Angiola Maria Romanini*, v. I, Roma 1999, pp. 163-174.

DE SANCTIS 1999 B

M. L. de Sanctis, *Una fondazione cistercense nel territorio di Sermoneta: l'abbazia dei Santi Pietro e Stefano di Valvisciolo*, in *Sermoneta e i Caetani. Dinamiche politiche, sociali e culturali di un territorio tra medioevo ed età moderna*, Atti del Convegno della Fondazione Camillo Caetani (Roma – Sermoneta, 16-19 giugno 1993), a cura di L. Fiorani, Roma 1999, pp. 421-434.

DE SETA 1992

C. de Seta, *L'Italia del Grand Tour. Da Montaigne a Goethe*, Napoli 1992.

DE VIENNE [1774]

L. H. de Vienne, *Journal d'un voyage en Italie*, s.l. [1774].

DELLA VALLE 1995

M. Della Valle, s.v. *Giovanni Climaco*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, v. VI, Roma 1995, pp. 721-723.

DELOGU 1998

P. Delogu (a cura di), *Roma medievale. Aggiornamenti*, Firenze 1998.

DEMETRESCU 1997

C. Demetrescu, *Solstizio eterno. Il simbolo nell'arte romanica: v. I*, Rimini 1997.

DEMETRESCU 1999

C. Demetrescu, *Proverbi di pietra. Il simbolo nell'arte romanica: v. II*, Rimini 1999.

DI CALISTO 2012

L. Di Calisto, *Devozione per immagini al tempo di Martino V. I murali dell'oratorio dell'Annunziata a Riofreddo*, Pescara 2012.

DI FALCO 2013

A. Di Falco, *Il restauro della Chiesa di S. Michele Arcangelo*, in *Chiesa di San Michele Arcangelo. Storia del restauro 2006-2013*, a cura di A. Di Falco, Roma 2013, pp. 17-57.

DI FRONZO 1996

M. Di Fronzo, s.v. *Grifo*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, v. VII, Milano 1996, pp. 91-97.

DI GIOIA 1982

E. Di Gioia, *La cattedrale di Terracina*, Roma 1982.

DI PASTINA 2008 A

M. Di Pastina, s.v. *Priverno*, in *Le Diocesi d'Italia*, diretto da L. Mezzadri, M. Tagliaferri, E. Guerriero, v. III, Cinisello Balsamo 2008, pp. 1014-1015.

DI PASTINA 2008 B

M. Di Pastina, s.v. *Sezze*, in *Le Diocesi d'Italia*, diretto da L. Mezzadri, M. Tagliaferri, E. Guerriero, v. III, Cinisello Balsamo 2008, pp. 1175-1177.

DI PIETRANTONIO 2009

N. Di Pietrantonio, *Il bestiario medioevale nei mosaici pavimentali della Cattedrale di Termoli*, Isernia 2009.

DOS SANTOS 2006 A

F. Dos Santos, *Gli affreschi staccati dalla navata e dall'arco trionfale di Santa Croce in Gerusalemme*, in S. Romano, *La pittura medievale a Roma, 312-1431. Riforma e Tradizione: 1050-1198*, Corpus: v. IV, Milano 2006, pp. 327-334.

DOS SANTOS 2006 B

F. Dos Santos, *Il ciclo staccato dalla cripta di San Nicola in Carcere (Pinacoteca Vaticana)*, in S. Romano, *La pittura medievale a Roma, 312-1431. Riforma e Tradizione: 1050-1198*, Corpus: v. IV, Milano 2006, pp. 272-280.

DOS SANTOS 2006 C

F. Dos Santos, *Il fregio a mosaico con busti di santi sull'architrave del portico di Santa Cecilia in Trastevere*, in S. Romano, *La pittura medievale a Roma, 312-1431. Riforma e Tradizione: 1050-1198*, Corpus: v. IV, Milano 2006, pp. 222-223.

DOS SANTOS 2006 D

F. Dos Santos, *La decorazione pittorica del cosiddetto oratorio di San Giuliano in San Paolo fuori le mura*, in S. Romano, *La pittura medievale a Roma, 312-1431. Riforma e Tradizione: 1050-1198*, Corpus: v. IV, Milano 2006, pp. 282-289.

DRAGHI 2006 A

A. Draghi, *Gli affreschi dell'Aula gotica nel monastero dei Santi Quattro Coronati. Una storia ritrovata*, Milano 2006.

DRAGHI 2006 B

A. Draghi, *I frammenti di un fregio con uccelli della decorazione absidale dei Santi Quattro Coronati*, in S. Romano, *La pittura medievale a Roma, 312-1431. Riforma e Tradizione: 1050-1198*, Corpus: v. IV, Milano 2006, pp. 207-208.

DUCHESNE 1892

L. Duchesne, *Le sedi episcopali nell'antico ducato di Roma*, in «Archivio della Reale Società Romana di Storia Patria», 15 (1892), pp. 475-503.

EGIDI – GIOVANNONI - HERMANIN 1904

P. Egidi, G. Giovannoni, F. Hermanin, *I monasteri di Subiaco*, Roma 1904.

EHRLE 1885-86-87-88

F. Ehrle, *Die Spiritualen, ihr Verhältniss zum Franciscanerorden und zu del Fraticellen*, in «Archiv für Literatur und Kirchen Geschichte des Mittelalters», I (1885), pp. 509-569, II (1886), pp. 106-164, III (1887), pp. 294-336, IV (1888), pp. 1-200.

EMILIANI 1981

A. Emiliani, *Chiesa Città Campagna. Il patrimonio artistico e storico della Chiesa e l'organizzazione del territorio*, Bologna 1981.

ENLART 1894

C. Enlart, *Origines françaises de l'architecture gothique en Italie*, Paris 1894.

EÖRSI 1997

A. Eörsi, *Haec scala significat ascensum virtutum. Remarks on the Iconography of Christ mounting the Cross on a Ladder*, in «Arte Cristiana», 85 (1997), pp. 151-166.

ERMINI PANI 2003

L. Ermini Pani, *Insediamiento, territorio ed edifici di culto*, in *I santi patroni del Lazio. T. I: La provincia di Latina*, a cura di S. Boesch Gajano, L. Ermini Pani, G. Giammaria, Roma 2003, pp. 31-46.

FALCO 1915

G. Falco, *L'amministrazione papale nella Campagna e nella Marittima dalla caduta della dominazione bizantina al sorgere dei comuni*, in «Archivio della Reale Società romana di storia patria», XXXVIII (1915), pp. 677-707.

FALCO 1919-24-25-26

G. Falco, *I comuni della campagna e marittima nel Medio Evo*, in «Archivio della Società romana di storia patria», 42 (1919), pp. 537-605, 47 (1924), pp. 117-187, 48 (1925), pp. 5-94, 49 (1926), pp. 127-302.

FALCO 1928

G. Falco, *Sulla formazione e costituzione della signoria dei Caetani (1283-1303)*, in «Rivista storica italiana», XLV (1928), pp. 225-278.

FALLA CASTELFRANCHI 2015

M. Falla Castelfranchi, *Sull'origine, e la funzione 'politica', dell'immagine del battesimo di Costantino del portico della basilica lateranense*, in *L'officina dello sguardo. Scritti in onore di Maria Andaloro, v. 1: I luoghi dell'arte*, Roma 2015, pp. 375-382.

FARINA – VONA 1998

F. Farina, I. Vona, *L'Abbazia di Valvisciolo*, Valvisciolo 1998.

FARQUHAR 2012

J. Farquhar, *Patronising Poverty: Devotional Imagery and the Franciscan Spirituals in Romagna and the Marche*, in *A Wider Trecento. Studies in 13th- and 14th- Century European Art Presented to Julian Gardner*, Leiden-Boston 2012, pp. 99-116.

FERNÁNDEZ-ALONSO 1987

J. Fernández-Alonso, *Storia della basilica*, in *La basilica romana di Santa Maria Maggiore*, a cura di C. Pietrangeli, Firenze 1987, pp. 19-41.

FERRARI 1982

O. Ferrari, *Introduzione*, in *Repertorio delle schede di catalogo. Provincia di Latina. Beni Artistici e Storici*, a cura di S. Papaldo, S. Vasco Rocca, Roma 1982, pp. XI-XVII.

FERRARO 1905

S. Ferraro, *La Colonna del Cereo Pasquale di Gaeta. Contributo alla Storia dell'Arte medioevale*, Napoli 1905.

FIORANI D 1996

D. Fiorani, *Tecniche costruttive murarie medievali. Il Lazio meridionale*, Roma 1996.

FIORANI D 1999

D. Fiorani, *Tecniche costruttive nel Lazio meridionale: il caso di Sermoneta*, in *Sermoneta e i Caetani: dinamiche politiche, sociali e culturali di un territorio tra medioevo ed età moderna*, Atti del Convegno della Fondazione Camillo Caetani (Roma- Sermoneta, 16-19 giugno 1993), a cura di L. Fiorani, Roma 1999, pp. 543-561.

FREUND 1999

S. Freund, s.v. *Gelasio II*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, v. LII, Roma 1999, pp. 807-811.

FRUGONI A 1953

A. Frugoni, *Subiaco francescana*, in «Bullettino dell'Istituto Storico Italiano per il Medio Evo e Archivio Muratoriano», LXV, (1953), pp. 107-109.

FRUGONI A 1954

A. Frugoni, *Celestiniana*, Roma 1954.

FRUGONI A 1961

A. Frugoni, s.v. *Angelo Clareno*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, v. III, Roma 1961, pp. 223-226.

FRUGONI C 1967

C. Settis Frugoni, *Il tema dell'Incontro dei tre vivi e dei tre morti nella tradizione medioevale italiana*, in «Atti della Accademia Nazionale dei Lincei», Memorie. Classe di Scienze morali, storiche e filologiche, s. VIII, XIII (1967), 3, pp. 145-251.

FRUGONI C 1987

C. Frugoni, *La leggenda dei tre morti e dei tre vivi (Pisa e Clusone)*, in 2° Convegno Internazionale di studi sulla danza macabra (Clusone, 21-22-23 agosto 1987), Clusone 1987.

FRUGONI C 1993

C. Frugoni, *Francesco e l'invenzione delle stimmate. Una storia per parole e immagini fino a Bonaventura e Giotto*, Torino 1993.

FRUGONI C 2010

C. Frugoni, *La voce delle immagini. Pillole iconografiche dal Medioevo*, Torino 2010.

FRUGONI C – FACCHINETTI 2016

C. Frugoni, S. Facchinetti, *Senza misericordia. Il "Trionfo della Morte" e la "Danza macabra" a Clusone*, Torino 2016.

FRUTAZ 1972

A. P. Frutaz, *Le carte del Lazio*, 3 voll., Roma 1972.

GAIN 2007

B. Gain, *Ange Clareno et les Pères grecs*, in *Angelo Clareno francescano*, Atti del XXXIV Convegno Internazionale della Società internazionale di studi francescani e del Centro Interuniversitario di studi francescani (Assisi, 5-7 ottobre 2006), Spoleto 2007, pp. 391-408.

GAMS 1931

P. B. Gams, *Series episcoporum ecclesiae catholicae, quotquot innotuerunt a Beato Petro Apostolo*, Leipzig 1931.

GANDOLFO 1983

F. Gandolfo, *Assisi e il Laterano*, in «Archivio della Società Romana di Storia Patria», CVI (1983), pp. 63-113.

GANDOLFO 1991

F. Gandolfo, *Ravello "medioevale"*, in G. Vidal, *Ravello*, Milano 1991, pp. 15-54.

GANDOLFO 1995

F. Gandolfo, *Ravello*, Milano 1995.

GANDOLFO 1999

F. Gandolfo, *La scultura normanno-sveva in Campania: botteghe e modelli*, Roma 1999.

GANDOLFO 2004

F. Gandolfo, *Il ritratto di committenza nella Roma medievale*, Roma 2004.

GANDOLFO 2006

F. Gandolfo, *I buoi in facciata*, in *Ottant'anni di un Maestro. Omaggio a Ferdinando Bologna*, a cura di F. Abbate, t. I, Napoli 2006, pp. 59-67.

GANDOLFO 2009

F. Gandolfo, *Il cantiere dell'abbazia di Sant'Antimo*, in W. Angelelli, F. Gandolfo, F. Pomarici, *Aula egregia. L'abbazia di Sant'Antimo e la scultura del XII secolo nella Toscana meridionale*, t. I, Napoli 2009, pp. 7-85.

GARRISON 1949

E. B. Garrison, *Italian romanesque panel painting, an illustrated index*, Florence 1949.

GARRISON 1956

E. B. Garrison, *Addenda ad indicem – III*, in «Bollettino d'Arte», IV, 41 (1956), pp. 301-312.

GARRISON 1960-1962

E. B. Garrison, *Studies in the History of Medieval Italian Painting*, v. IV, Florence 1960-1962.

GHERONI 1931

S. Gheroni, *La cattedrale di Terracina*, in *Italia Sacra: le chiese d'Italia illustrate*, v. II, Milano 1931, pp. 815-844.

GHISALBERTI 1999

C. Ghisalberti, *La decorazione architettonica a Valvisciolo. I cantieri cistercensi e i loro riflessi sul territorio*, in *Sermoneta e i Caetani. Dinamiche politiche, sociali e culturali di un territorio tra medioevo ed età moderna*, Atti del Convegno della Fondazione Camillo Caetani (Roma – Sermoneta, 16-19 giugno 1993), a cura di L. Fiorani, Roma 1999, pp. 373-386.

GIANANDREA 2006

M. Gianandrea, *La scena del sacro. L'arredo liturgico nel basso Lazio tra XI e XIV secolo*, Roma 2006.

GIGLIOZZI 2014 A

M. T. Gigliozzi, *Dalla 'torre di Federico II' a Roma al mastio Annibaldi di Sermoneta: nuove proposte e riflessioni sul transito di modelli architettonici nell'Urbe e verso la Marittima*, in «Arte medievale», s. IV, 4 (2014), pp. 147-162.

GIGLIOZZI 2014 B

M. T. Gigliozzi, *Nuovi elementi per la fase altomedievale della cattedrale di Terracina e inedite testimonianze dell'intervento 'desideriano'*, in *Una strada nel Medioevo. La via Appia da Roma a Terracina*, a cura di M. Righetti, Roma 2014, pp. 201-215.

GIGLIOZZI – NUZZO 2014

M. T. Gigliozzi, M. Nuzzo, *Nuovi dati per la storia costruttiva e decorativa della cattedrale di Terracina nel Medioevo*, in *Una strada nel Medioevo. La via Appia da Roma a Terracina*, a cura di M. Righetti, Roma 2014, pp. 197-199.

GIGLIOZZI 2016

M. T. Gigliozzi, *I segni della Riforma nella cattedrale di Terracina. La chiesa, il chiostro, il portico, la cattedra*, in «Arte Medievale», s. IV, 6 (2016), pp. 27-34.

GIOVANNI CLIMACO 2007

Giovanni Climaco, *La Scala del Paradiso*, Introduzione, traduzione e note di R. M. Parrinello, Milano 2007.

GIUMELLI 2002

C. Giumelli, *L'architettura dell'abbazia di Santa Scolastica*, in *I monasteri benedettini di Subiaco*, a cura di C. Giumelli, Cinisello Balsamo 2002, pp. 11-66.

GLASS 2004

D. F. Glass, *The pulpits in the Cathedral at Salerno*, in *Salerno nel XII secolo. Istituzioni, società, cultura*, Atti del convegno internazionale (Raito di Vietri sul Mare, 16-20 giugno 1999), a cura di P. Delogo e P. Peduto, Salerno 2004, pp. 213-237.

GLI AFFRESCHI DI PRIVERNO 1995

Gli affreschi delle chiese di Priverno dal XIII al XV secolo. Mostra fotografica (Priverno, 25/3/95 – 1/4/95), catalogo e testo a cura di E. Angelini, Priverno 1995.

GLIXELLI 1914

S. Glixelli, *Les cinq poèmes des trois morts et des trois vifs*, Paris 1914.

GOETHE 1983

J. W. Goethe, *Viaggio in Italia*, trad. di E. Castellani, Milano 1983.

GONZÁLEZ-LONGO 2013

C. González-Longo, *Da Santa Maria Nova a Santa Francesca Romana: architettura e committenza olivetana nella trasformazione della chiesa dal Trecento al Seicento*, in *La canonizzazione di Santa Francesca Romana. Santità, cultura e istituzioni a Roma tra Medioevo ed età moderna*, Atti del Convegno internazionale (Roma, 19-21 novembre 2009), a cura di A. Bartolomei Romagnoli, G. Picasso, Firenze 2013, pp. 371-464.

GRÉGOIRE 2004

R. Grégoire, *Gli antichi testi agiografici relativi a S. Erasmo*, in *XVII Centenario di S. Erasmo, vescovo e martire († 303-2003)*, Atti del Convegno (Formia, chiesa di S. Erasmo, 17 maggio 2003. Gaeta, basilica cattedrale, 18 maggio 2003), a cura di L. Cardì, Marina di Minturno 2004, pp. 15-52.

GREGORII MAGNI 2000

Gregorii Magni, *Dialoghi (I-IV)*, intr. di B. Calati, trad. a cura delle suore benedettine Isola San Giorgio, note e indici a cura di A. Stendardi, Roma 2000.

GREGOROVIVUS 1906

F. Gregorovius, *Passeggiate per l'Italia: la Campagna Romana*, t. 1, Roma 1906.

GRIBOMONT 1960

J. Gribomont, *La scala Paradisi, Jean de Raïthou et Ange Clareno*, in «*Studia monastica*», 2 (1960), pp. 345-358.

GROS 2005

P. Gros, *Baldassarre Peruzzi, architetto archeologo. I fogli al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi A632-633*, in *Baldassarre Peruzzi 1481-1536*, a cura di C. L. Frommel, A. Bruschi, H. Burns, F. P. Fiore, P. N. Pagliara, Venezia 2005, pp. 225-229, 551-556.

GROSSI 1994 A

V. Grossi, *La dichiarazione di Monumento Nazionale della Cattedrale di Terracina*, in V. Grossi, R. Malizia, M. I. Pasquali, P. C. Innico, *Antichità e Belle Arti a Terracina: La gestione dei beni*

culturali fra il 1870 e il 1915 nei documenti dell'Archivio Centrale dello Stato, Formia 1994, pp. 161-183.

GROSSI 1994 B

V. Grossi, *Appendice III. Monografia della Basilica Cattedrale già antichissimo tempio di Apollo in Terracina scritta dall'Assessore Salvatore Vinditti per incarico dell'Eccmo Municipio di detta città*, in V. Grossi, R. Malizia, M. I. Pasquali, P. C. Innico, *Antichità e Belle Arti a Terracina: La gestione dei beni culturali fra il 1870 e il 1915 nei documenti dell'Archivio Centrale dello Stato*, Formia 1994, pp. 341-350.

GUERRY 1950

L. Guerry, *Le thème du «Triomphe de la Mort» dans la peinture italienne*, Paris 1950.

HADERMANN-MISGUICH 1990

L. Hadermann-Misguich, *La peinture monumentale des sanctuaires de Ninfa*, in *Ninfa: una città, un giardino*, Atti del Colloquio della Fondazione Camillo Caetani (Roma, Sermoneta, Ninfa, 7-9 ottobre 1988), a cura di L. Fiorani, Roma 1990, pp. 247-257.

HAYEZ 2000

M. Hayez, s.v. *Urbano V*, in *Enciclopedia dei papi, v. II: da Niccolò I a Sisto IV*, Roma 2014, pp. 542-550.

HECK 1997

C. Heck, *L'échelle céleste dans l'art du Moyen Âge. Une image de la quête du ciel*, Paris 1997.

HEINZ-MOHR 1971

G. Heinz-Mohr, *Lexikon der Symbole. Bilder und Zeichen der christlichen Kunst*, Düsseldorf – Köln 1971.

HERDE 1979

P. Herde, s.v. *Celestino V, papa*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, v. XXIII, Roma 1979, pp. 402-415.

HERKLOTZ 2000

I. Herklotz, *Gli eredi di Costantino: il papato, il Laterano e la propaganda visiva nel XII secolo*, Roma 2000.

HERMANIN 1945

F. Hermanin, *L'arte in Roma dal sec. VIII al XIV*, v. XXVII, Bologna 1945.

HUPPERT 2001

A. C. Huppert, *The Archaeology of Baldassarre Peruzzi's Architectural Drawings*, Tesi di Dottorato, University of Virginia 2001.

HUPPERT 2005

A. C. Huppert, *Baldassarre Peruzzi as archaeologist in Terracina*, in *Baldassarre Peruzzi 1481-1536*, a cura di C. L. Frommel, A. Bruschi, H. Burns, F. P. Fiore, P. N. Pagliara, Venezia 2005, pp. 213-223, 547-550.

IACOBINI 1991

A. Iacobini, *La pittura e le arti suntuarie: da Innocenzo III a Innocenzo IV (1198-1254)*, in *Roma nel Duecento. L'arte nella città dei papi da Innocenzo III a Bonifacio VIII*, coordinatore A. M. Romanini, Roma 1991, pp. 237-319.

IMAI 2002

Inscriptiones Medii Aevi Italiae (saec. VI-XII), v. 1: Lazio – Viterbo, a cura di L. Cimarra, E. Condello, L. Miglio, M. Signorini, P. Supino, C. Tedeschi, Spoleto 2002.

IOVINO 2010/2011

D. Iovino, *La cattedrale di Terracina in età medievale*, tesi di laurea non pubblicata, Università degli Studi di Roma "Sapienza", AA 2010/2011.

JACOPO DA VARAGINE 1952

Jacopo da Varagine, *Leggenda Aurea*, traduzione di C. Lisi, Firenze 1952.

KÁDÁR 1991

Z. Kádár, s.v. *Animali*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, v. II, Roma 1991, pp. 1-13.

KAFTAL 1952

G. Kaftal, *Iconography of the saints in tuscan painting*, Florence 1952.

KAFTAL 1965

G. Kaftal, *Iconography of the saints in central and south italian school of painting*, Florence 1965.

KAFTAL 1978

G. Kaftal, *Iconography of the saints in the painting of north east Italy*, Florence 1978.

KAFTAL 1985

G. Kaftal, *Iconography of the saints in the painting of the north west Italy*, Florence 1985.

KEHR 1961

P. F. Kehr, *Italia Pontificia: Latium*, v. 2, Berolini 1961.

KESSLER 1989

H. Kessler, *L'antica basilica di San Pietro come fonte e ispirazione per la decorazione delle chiese medievali*, trad. di P. Rocco e A. Tomei, in *Fragmenta Picta*, Roma 1989, pp. 45-64.

KINNEY 2012

D. Kinney, *Romanità a Roma: le basiliche del XII secolo fra tradizioni e innovazioni*, in *La cattedrale cosmatesca di Civita Castellana*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Civita Castellana, 18-19 settembre 2010), a cura di L. Creti, Roma 2012, pp. 53-75.

KRAUTHEIMER 2009

R. Krautheimer, *Roma. Profilo di una città, 312-1308*, trad. dall'inglese di B. Crea e G. Scattone, Roma 1981, rist. Roma 2009.

KRETSCHMER 2008

H. Kretschmer, *Lexikon der Symbole und Attribute in der Kunst*, Stuttgart 2008.

LADNER 1941

G. B. Ladner, *I ritratti dei papi nell'antichità e nel medioevo, v. I: dalle origini fino alla fine della lotta per le investiture*, Città del Vaticano 1941.

LANZONI 1924

F. Lanzoni, *A proposito della passione di San Cesario di Terracina*, in «Rivista di archeologia cristiana», 1-2 (1924), pp. 146-148.

LANZONI 1963

F. Lanzoni, *Le diocesi d'Italia, dalle origini al principio del secolo VII (an. 604)*, Faenza 1927, rist. anastatica Roma 1963.

LAVAGNINO – SALERNO 1956

E. Lavagnino, L. Salerno, *Il Museo Diocesano di Gaeta e mostra di opere restaurate nella provincia di Latina*, Gaeta 1956.

LEONARDI 1988

C. Leonardi, *Il francescanesimo tra mistica, escatologia e potere*, in *I francescani nel Trecento*, Atti del XIV Convegno Internazionale della Società Internazionale di Studi Francescani (Assisi, 16-18 ottobre 1986), Napoli 1988, pp. 25-40.

LEONE 2013

G. Leone, *Icone di Roma e del Lazio*, Roma 2013.

LEONE DE CASTRIS 1986

P. Leone de Castris, *Arte di corte nella Napoli angioina*, Firenze 1986.

LEONE DE CASTRIS 2009

P. Leone de Castris, *Roberto d'Oderisio e Giovanna I: problemi di cronologia*, in *Santa Brigida, Napoli, l'Italia*, Atti del Convegno di studi italo-svedese (Santa Maria Capua Vetere, 10-11 maggio 2006), a cura di O. Ferm, A. Perriccioli Saggese, M. Rotili, Napoli 2009, pp. 35-60.

LEONE DE CASTRIS 2013

P. Leone de Castris, *Pietro Cavallini. Napoli prima di Giotto*, Napoli 2013.

LIPINSKY 1927

A. Lipinsky, *Migrazioni d'arte*, in «Per l'arte sacra», 4 (1927), pp. 12-27.

LIPINSKY 1929

A. Lipinsky, *La Cattedrale di Terracina*, in «Per l'arte sacra», 6 (1929), pp. 137-150.

LIPINSKY 1933

A. Lipinsky, *L'antica cattedrale di Terracina*, in «Illustrazione Vaticana», 20 (1933), pp. 801-804.

LONGO s.d.

P. Longo, *Il duomo di Terracina*, Roma s.d.

LONGO 1998

P. Longo, *Terracina: i luoghi di culto dall'Alto Medioevo al XVIII secolo*, in *Studi in onore di Arturo Bianchini*, Atti del 3° Convegno di studi storici sul territorio della provincia (Terracina, 26 novembre 1994), Formia 1998, pp. 239-318.

LONGO – SASSOLI 1992

P. Longo, F. Sassoli, *Sermoneta*, Roma 1992.

LOVINSON 2007

F. Lovison, s.v. *Lazio*, in *Le Diocesi d'Italia*, diretto da L. Mezzadri, M. Tagliaferri, E. Guerriero, v. I, Cinisello Balsamo 2007, pp. 133-154.

LÖW 1949 A

G. Löw, s.v. *Beatificazione*, in *Enciclopedia Cattolica*, v. 2, Città del Vaticano 1949, coll. 1090-1100.

LÖW 1949 B

G. Löw, s.v. *Canonizzazione*, in *Enciclopedia Cattolica*, v. 3, Città del Vaticano 1949, coll. 569-607.

LUCCHESI 1964

G. Lucchesi, s.v. *Eraclio*, in *Bibliotheca Sanctorum*, v. IV, Roma 1964, col. 1282.

LUCCHESI-PALLI – PANVINI ROSATI 1991

E. Lucchesi-Palli, F. Panvini Rosati, s.v. *Aquila*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, v. II, Roma 1991, pp. 191-196.

LUCHERINI 2009

V. Lucherini, *1313-1320: il cosiddetto Lello da Orvieto, mosaicista e pittore, a Napoli, tra committenza episcopale e committenza canonica*, in *El 'Trecento' en obres. Art de Catalunya i art d'Europa al segle XIV*, Barcelona 2009, pp. 185-215.

LUGLI 2006

G. Lugli, *Forma Italiae, Regio I: Latium et Campania, volumen primum: Ager Pomptinus, pars prima: Anxur-Terracina*, Roma 1926, rist. anastatica Formia 2006.

LUGLI 2008

G. Lugli, *Forma Italiae, Regio I: Latium et Campania, volumen primum: Ager Pomptinus, pars secunda: Circeii*, Roma 1928, rist. anastatica Formia 2008.

MALIZIA 1988

R. Malizia, *Il basamento sostruttivo e gli ambienti orientali delle «Terme Nettunie»*, in A. R. Mari, R. Malizia, P. Longo, M. I. Pasquali, E. Pasquali, *La via Appia a Terracina: la strada romana e i suoi monumenti*, Terracina 1988, pp. 111-141.

MALIZIA 1994

R. Malizia, *L'attività dei Regi Ispettori degli Scavi e Monumenti di Terracina*, in V. Grossi, R. Malizia, M. I. Pasquali, P. C. Innico, *Antichità e Belle Arti a Terracina: La gestione dei beni culturali fra il 1870 e il 1915 nei documenti dell'Archivio Centrale dello Stato*, Formia 1994, pp. 71-159.

MAMMUCARI 2002

R. Mammucari, *Campagna romana. Carte, vedute, piante, costumi*, Città di Castello 2002.

MAMMUCARI – LANGELLA 1999

R. Mammucari, R. Langella, *I pittori della Mal'aria dalla Campagna romana alle Paludi pontine*, Roma 1999.

MANACORDA 1994

S. Manacorda, s.v. *Drago*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, v. V, Roma 1994, pp. 724-729.

MANICONE 1957

G. Manicone, *Otto secoli di viva fede e profonda devozione gelosamente custoditi nel cristiano costume della gente sonninese cantano l'eterna gloria a Maria SS.ma delle Grazie*, Latina 1957.

MARINETTI 1996

S. Marinetti, *Sul tema dell'«Incontro dei tre vivi e dei tre morti»*, in «Studi medievali», s. III, 37 (1996), II, pp. 927-943.

MAROCO 1834

G. Marocco, *Monumenti dello Stato Pontificio e relazione topografica di ogni paese*, v. 4, Roma 1834.

MARCHETTI LONGHI 1956

G. Marchetti Longhi, *La carta feudale del Lazio nella mostra permanente del Lazio Meridionale in Anagni*, Tubingen 1956.

MARCHETTI LONGHI – CELLETTI – CASANOVA 1963

G. Marchetti Longhi, M. C. Celletti, M. L. Casanova, s.v. *Celestino V (Pietro da Morrone), papa, santo*, in *Bibliotheca Sanctorum*, v. III, Roma 1963, coll. 1100-1109.

MARTIN 1954

J. R. Martin, *The illustration of the Heavenly Ladder of John Climacus*, Princeton 1954.

MASSIMO 1839

V. Massimo, *Relazione del viaggio di sua santità Gregorio papa XVI da Roma a S. Felice scritta dal principe d'Arsoli*, Roma 1839.

MASSIMO 1843

V. Massimo, *Relazione del viaggio fatto da N. S. PP. Gregorio XVI alle provincie di Marittima e Campania nel maggio 1843*, Roma 1843.

MATTHIAE 1952

G. Matthiae, *Componenti del gusto decorativo cosmatesco*, in «Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte», I (1952), pp. 249-281.

MATTHIAE 1955

G. Matthiae, *S. Cesareo "de Appia"*, Roma 1955.

MATTHIAE 1967

G. Matthiae, *Mosaici medioevali delle chiese di Roma*, Roma 1967.

MATTHIAE 1970

G. Matthiae, *S. Cecilia*, in *Le chiese di Roma illustrate*, n° 113, Roma 1970.

MATTHIAE – ANDALORO 1987

G. Matthiae, *Pittura romana del Medioevo*, v. 1: sec. IV-X, Aggiornamento scientifico e bibliografia di M. Andaloro, Roma 1987.

MATTHIAE – GANDOLFO 1988

G. Matthiae, *Pittura romana del Medioevo*, v. 2: sec. XI-XIV, Aggiornamento scientifico e bibliografia di F. Gandolfo, Roma 1988.

MECOCCI 1997

S. L. Mecocci, *Francescani di Bassiano del 1600*, Bassiano 1997.

MERLINI 2015

M. Merlini, *My Italy. How British Travellers perceived Italy in the Nineteenth and Twentieth Centuries*, Moncalieri 2015.

MIHÁLYI 1993 A

M. Mihályi, *Nota su alcune pitture nell'abbazia dei SS. Pietro e Stefano di Valvisciolo presso Sermoneta*, in «Arte medievale», s. II, 7 (1993), 2, pp. 113-116.

MIHÁLYI 1993 B

M. Mihályi, s.v. *Cistercensi, Pittura e miniatura*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, v. IV, Roma 1993, pp. 842-849.

MIHÁLYI 1999 A

M. Mihályi, *Appunti sul tema iconografico della cavea cum ave inclusa*, in *Arte d'Occidente: temi e metodi. Studi in Onore di Angiola Maria Romanini*, v. II, Roma 1999, pp. 892-900.

MIHÁLYI 1999 B

M. Mihályi, *Architettura dipinta nel territorio di Sermoneta: l'abbazia dei Santi Pietro e Stefano di Valvisciolo*, in *Sermoneta e i Caetani. Dinamiche politiche, sociali e culturali di un territorio tra medioevo ed età moderna*, Atti del Convegno della Fondazione Camillo Caetani (Roma – Sermoneta, 16-19 giugno 1993), a cura di L. Fiorani, Roma 1999, pp. 473-499.

MINARDI 2008

M. Minardi, *Lorenzo e Jacopo Salimbeni. Vicende e protagonisti della pittura tardi gotica nelle Marche e in Umbria*, Firenze 2008.

MONCIATTI 2006

A. Monciatti, *Anagni come Roma? Osservazioni sulle omologie urbane del sistema palaziale di "castello" fra XII e XIII secolo*, in «Bollettino d'Arte», *La Cattedrale di Anagni. Materiali per la ricerca, il restauro, la valorizzazione*, a cura di G. Palandri, volume speciale (2006), pp. 159-171.

MONDINI 2016

D. Mondini, *San Lorenzo fuori le mura. Storia del complesso monumentale nel Medioevo*, trad. e cura di G. Pollio, Roma 2016.

MORETTI 2010

F. R. Moretti, *Dalla pagina miniata alla decorazione muraria: un exemplum nell'oratorio di San Tommaso Becket ad Anagni*, in *Medioevo: le officine*, Atti del Convegno internazionale di studi (Parma, 22-27 settembre 2009), a cura di A. C. Quintavalle, Parma-Milano 2010, pp. 440-447.

MORONI 1840-1861

G. Moroni, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da S. Pietro sino ai nostri giorni*, 103 voll., Venezia 1840-1861.

MORTARI 1963

L. Mortari, *Il tesoro della Cattedrale di Anagni*, Roma 1963.

MOSTI 1965

R. Mosti, *L'eresia dei «fraticelli» nel territorio di Tivoli*, in «Atti e memorie della Società Tiburtina di Storia e d'Arte già Accademia degli Agevoli e Colonia degli Arcadi Sibillini», XXXVIII (1965), pp. 41-110.

MOTTA 2012

R. Motta, *La decorazione pittorica in un edificio in piazza Lovatelli*, in *La pittura medievale a Roma, 312-1431. Il Duecento e la cultura gotica*, Corpus: v. V, Milano 2012, pp. 131-132.

MURATOVA 1992

X. Muratova, s.v. *Bestiario*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, v. III, Roma 1992, pp. 449-457.

MUSÉE DE GRENOBLE 2015

Musée de Grenoble, Guide des collections, tome 1: Antiquité-XIXe siècle, a cura di G. Tosatto, S. Bernard, Lyon 2015.

NAVARRO 1986

F. Navarro, *La pittura a Napoli e nel Meridione nel Quattrocento*, in *La pittura in Italia: il Quattrocento*, t. II, Venezia 1986, pp. 446-477.

NEGRI ARNOLDI 1964

F. Negri Arnoldi, s.v. *Erasmus, iconografia*, in *Bibliotheca Sanctorum*, v. IV, Roma 1964, coll. 1290-1293.

NIEDDU 2010

A. M. Nieddu, *Terracina. San Cesario*, in *Santuari d'Italia. Lazio*, a cura di S. Boesch Gajano, M. T. Caciorgna, V. Fiocchi Nicolai, F. Scorza Barcellona, Roma 2010, pp. 172-174.

NUZZO 2014

M. Nuzzo, *La decorazione pittorica della cattedrale di Terracina dal X al XIV secolo alla luce delle recenti scoperte. Dall'influenza beneventana alla pittura della Riforma, ai percorsi delle botteghe cavalliniane nel Lazio meridionale*, in *Una strada nel Medioevo. La via Appia da Roma a Terracina*, a cura di M. Righetti, Roma 2014, pp. 217-236.

NUZZO 2016

M. Nuzzo, *I segni della Riforma nella cattedrale di Terracina. Gli affreschi, gli arredi smembrati e il fregio musivo del portico*, in «Arte Medievale», s. IV, 6 (2016), pp. 35-44.

OROFINO 2000

G. Orofino, *Affreschi in Val Comino e nel Cassinate*, Cassino 2000.

PACE 1986

V. Pace, *Pittura del Duecento e del Trecento a Roma e nel Lazio*, in *La pittura in Italia, Il Duecento e il Trecento*, t. II, Milano 1986, pp. 423-442.

PACE 1994

V. Pace, *La pittura medievale in Campania*, in *La pittura in Italia. L'Altomedioevo*, Milano 1994, pp. 243-260.

PACILLI 1993

M. Pacilli, *Viaggio nella cittadella europea di Bassiano*, Sezze 1993.

PAGLIARELLA 1985

L. Pagliarella, *Significativi reperti alto-medioevali nella chiesa di S. Silvano a Terracina*, in «Antiqua», 10 (1985), pp. 41-43.

PAGLIARELLA 1986

L. Pagliarella, *Due frammenti inediti e brevi note sulla chiesa di San Silvano a Terracina*, in «Antiqua», 11 (1986), pp. 40-42.

PAGLIAROLI 2011

S. Pagliaroli, *Una visita al monastero di Santa Maria delle Canne di Sonnino*, Fossanova 2011.

PALAZZINI 1982

P. Palazzini, *La Cristologia della «devotio crucis» di S. Pier Damiani*, in Bessarione. *Academia Cardinalis Bessarionis. Cultus et Lectura Patrum. La Cristologia dei Padri della Chiesa: Convegno di Formia, quaderno 3*, Roma 1982, pp. 59-90.

PALLOTTINI 1975

M. Pallottini (a cura di), *Il territorio pontino. Elementi di analisi storiografica dalle origini alla bonifica integrale*, Roma 1975.

PANTANELLI 1972

P. Pantanelli, *Notizie storiche della Terra di Sermoneta*, a cura di L. Caetani, Roma 1972.

PANTANI 2005

L. Pantani, *La Signora del Mondo: note sull'iconografia della Morte*, in *Annali Aretini XIII, Atti del convegno internazionale Simboli e rituali nelle città toscane tra Medioevo e prima Età moderna*, Arezzo 2005, pp. 105-137.

PAOLUCCI – SANTAMARIA – CIMINO 2016

A. Paolucci, U. Santamaria, V. Cimino, *Ricerche sul Polittico Stefaneschi: Giotto nella Pinacoteca Vaticana*, Città del Vaticano – Milano 2016.

PAONE 2012

S. Paone, *Iconografie mutanti. Il caso di Pietro del Morrone (e Celestino V)*, in «Rivista d'arte», II (2012), pp. 1-38.

PAPA 2001

G. Papa, *Le cause di canonizzazione nel primo periodo della Congregazione dei Riti (1588-1634)*, Città del Vaticano 2001.

PARAVICINI BAGLIANI 2005

A. Paravicini Bagliani, *Le chiavi e la tiara: immagini e simboli del papato medievale*, Roma 2005.

PARAVICINI BAGLIANI 2009

A. Paravicini Bagliani, *Il potere del papa. Corporeità, autorappresentazione, simboli*, Firenze 2009.

PARISELLA 1987

A. Parisella, *Campagna Romana e Agro Pontino tra Ottocento e Novecento*, in *Giulio Aristide Sartorio. Immagini dall'Agro Pontino*, a cura di F. Cataldi Villari, Roma 1987, pp. 13-16.

PARISSE 2005

M. Parisse, s.v. *Leone IX, papa, santo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, v. LXIV, Roma 2005, pp. 507-513.

PARLATO – ROMANO 2001

E. Parlato, S. Romano, *Roma e il Lazio: il Romanico*, Roma 2001.

PARMEGIANI – PRONTI 2004

N. Parmegiani, A. Pronti, *S. Cecilia in Trastevere. Nuovi scavi e ricerche*, Città del Vaticano 2004.

PARPAGLIOLO 1928

L. Parpagliolo, *Italia (negli scrittori italiani e stranieri)*, v. I: Lazio, Roma 1928.

PARZIALE 2000

E. Parziale, *La via Appia nel Medioevo tra Velletri e Terracina: insediamenti e percorribilità*, in «Arte medievale», s. III, 1-2 (2000), pp. 123-138.

PARZIALE 2007

E. Parziale, *L'abbazia cistercense di Fossanova. Le dipendenze in Marittima e l'influenza sulla produzione artistica locale tra XII e XIV secolo*, Roma 2007.

PARZIALE 2014

E. Parziale, *Insedimenti e viabilità nel Medioevo tra Velletri e Terracina. La via Appia, la via Pedemontana e le vie secondarie nel tratto pontino*, in *Una strada nel Medioevo. La via Appia da Roma a Terracina*, a cura di M. Righetti, Roma 2014, pp. 69-137.

PASQUALI 1994

M. I. Pasquali, *L'enfiteusi di Monte S. Angelo*, in V. Grossi, R. Malizia, M. I. Pasquali, P. C. Innico, *Antichità e Belle Arti a Terracina: La gestione dei beni culturali fra il 1870 e il 1915 nei documenti dell'Archivio Centrale dello Stato*, Formia 1994, pp. 185-202.

PASTOUREAU 2012

M. Pastoureaux, *Bestiari del Medioevo*, Torino 2012.

PASTURA RUGGIERO 1984

M. G. Pastura Ruggiero, *La Reverenda Camera Apostolica e i suoi archivi (sec. XV-XVIII)*, Roma 1984.

PÁSZTORI 1976

E. Pásztor, *L'immagine di Cristo negli Spirituali*, in *Chi erano gli Spirituali*, Atti del III Convegno Internazionale della Società Internazionale di studi francescani (Assisi, 16-18 ottobre 1975), Assisi 1976, pp. 107-124.

PATTA 2014

L. Patta, *Gli insediamenti degli Ordini mendicanti nella Marittima medievale: il caso di San Domenico di Terracina*, in *Una strada nel Medioevo. La via Appia da Roma a Terracina*, a cura di M. Righetti, Roma 2014, pp. 176-195.

PELLEGRINI 1995

L. Pellegrini, s.v. *Francescani*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, v. VI, Roma 1995, pp. 334-337.

PENNACCHI 2013

L. M. Pennacchi, *La Chiesa di S. Michele Arcangelo tra stratificazioni decorative e committenze confraternali*, in *Chiesa di San Michele Arcangelo. Storia del restauro 2006-2013*, a cura di A. Di Falco, Roma 2013, pp. 59-93.

PENSABENE 2006

P. Pensabene, *La Casa dei Crescenzi e il reimpiego nelle case del XII e XIII secolo a Roma*, in *Arnolfo di Cambio e la sua epoca. Costruire, scolpire, dipingere, decorare*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Firenze – Colle Val d'Elsa, 7-10 marzo 2006), a cura di V. Franchetti Pardo, Roma 2006, pp. 65-76.

PENSABENE 2015

P. Pensabene, *Roma su Roma. Reimpiego architettonico, recupero dell'antico e trasformazioni urbane tra il III e il XIII secolo*, Città del Vaticano 2015.

PENSABENE – POMPONI 1991-1992

P. Pensabene, M. Pomponi, *Contributi per una ricerca sul reimpiego e il «recupero» dell'Antico nel Medioevo. 2: I portici cosmateschi a Roma*, in «Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte», s. III, XIV-XV (1991-1992), pp. 305-346.

PETROCCHI 2013 A

S. Petrocchi, *Botteghe ed esperienze artistiche nella pittura delle province romana e frusinate della fine del Quattrocento*, in *La pittura del Quattrocento nei feudi Caetani*, a cura di A. Cavallaro, S. Petrocchi, Roma 2013, p. 387-460.

PETROCCHI 2013 B

S. Petrocchi, *Giovanni da Gaeta nel Lazio*, in *La pittura del Quattrocento nei feudi Caetani*, a cura di A. Cavallaro, S. Petrocchi, Roma 2013, pp. 189-227.

PETROCCHI 2013 C

S. Petrocchi, *La decorazione pittorica dell'oratorio dell'Annunziata di Cori*, in *La pittura del Quattrocento nei feudi Caetani*, a cura di A. Cavallaro, S. Petrocchi, Roma 2013, pp. 125-151.

PETRUCCI A 1986

A. Petrucci, *La scrittura: ideologia e rappresentazione*, Torino 1986.

PETRUCCI E 1984

E. Petrucci, *Pievi e Parrocchie del Lazio nel basso Medioevo. Note e osservazioni*, in *Pievi e parrocchie in Italia nel Basso Medioevo (secc. XIII-XV)*, v. II, Roma 1984, pp. 893-1017.

PIACENTINI 2010 A

E. Piacentini, *Bassiano. Santissimo Crocifisso*, in *Santuari d'Italia. Lazio*, a cura di S. Boesch Gajano, M. T. Caciorgna, V. Fiocchi Nicolai, F. Scorza Barcellona, Roma 2010, p. 157.

PIACENTINI 2010 B

E. Piacentini, *Sonnino. Santa Maria delle Grazie*, in *Santuari d'Italia. Lazio*, a cura di S. Boesch Gajano, M. T. Caciorgna, V. Fiocchi Nicolai, F. Scorza Barcellona, Roma 2010, pp. 170-171.

PIAZZA 2006

S. Piazza, *Pittura rupestre medievale. Lazio e Campania settentrionale (secoli VI-XIII)*, Roma 2006.

PIETRANGELI 1988

C. Pietrangeli, *San Paolo fuori le Mura a Roma*, Firenze 1988.

PINELLI 1986

A. Pinelli, *La pittura a Roma e nel Lazio nel Quattrocento*, in *La pittura in Italia: il Quattrocento*, t. II, Venezia 1986, pp. 414-436.

PIRON 2009

S. Piron, *Le mouvement clandestin des dissidents franciscains au milieu du XIVe siècle*, in «Oliviana» [online], 3 (2009), messo online il 05 aprile 2009, consultato il 20 ottobre 2013. URL: <http://oliviana.revues.org/337>

PISTILLI 1991

P. F. Pistilli, *L'architettura tra il 1198 e il 1254*, in *Roma nel Duecento. L'arte nella città dei papi da Innocenzo III a Bonifacio VIII*, coordinatore A. M. Romanini, Roma 1991, pp. 1-71.

PISTILLI 2004

P. F. Pistilli, *Arte e architettura nei domini dei Caetani della Marittima dal 1297 alla fine del XV secolo*, in *Bonifacio VIII, i Caetani e la storia del Lazio*, Atti del convegno di studi storici (Roma, Latina, Sermoneta, 30 novembre-2 dicembre 2000), Roma 2004, pp. 81-116.

PISTILLI 2006

P. F. Pistilli, *Sermoneta feudo degli Annibaldi e dei Caetani*, in *Lazio, una regione da scoprire*, v. 7, Roma 2006.

PLOYER 2001

L. Ployer, *Il Settecento a Terracina*, in *Supplementi all'Archivio Storico della Società per la Storia Patria della Provincia di Latina*, v. I, Latina 2001.

POMARICI 1990 A

F. Pomarici, *Medioevo. Architettura*, in *San Giovanni in Laterano*, a cura di C. Pietrangeli, Firenze 1990, pp. 61-87.

POMARICI 1990 B

F. Pomarici, *Medioevo. Scultura*, in *San Giovanni in Laterano*, a cura di C. Pietrangeli, Firenze 1990, pp. 109-127.

POTESTÀ 1989

G. L. Potestà, *Gli studi su Angelo Clareno. Dal ritrovamento della raccolta epistolare alle recenti edizioni*, in «Rivista di Storia e Letteratura Religiosa», XXV, 1 (1989), pp. 111-143.

POTESTÀ 1990

G. L. Potestà, *Angelo Clareno: dai poveri eremiti ai fraticelli*, Roma 1990.

POTESTÀ 2002

G. L. Potestà, *La duplice redazione della "Historia septem tribulationum" di Angelo Clareno*, in «Rivista di Storia e Letteratura Religiosa», XXXVIII, 1 (2002), pp. 1-38.

QUACQUARELLI 1975

A. Quacquarelli, *Il leone e il drago nella simbologia dell'età patristica*, Bari 1975.

QUADRI 2012 A

I. Quadri, *Il ciclo dei Mesi e le raffigurazioni allegoriche nella torre abbaziale di San Saba*, in *La pittura medievale a Roma, 312-1431. Il Duecento e la cultura gotica: 1198-1287 ca.*, Corpus: v. V, Milano 2012, pp. 245-248.

QUADRI 2012 B

I. Quadri, *Il Palazzo Apostolico Vaticano. La seconda fase pittorica*, in *La pittura medievale a Roma, 312-1431. Il Duecento e la cultura gotica: 1198-1287 ca.*, Corpus: v. V, Milano 2012, pp. 346-352.

QUADRI 2012 C

I. Quadri, *La decorazione pittorica della "quarta navata" di San Saba*, in *La pittura medievale a Roma, 312-1431. Il Duecento e la cultura gotica: 1198-1287 ca.*, Corpus: v. V, Milano 2012, pp. 367-372.

QUADRI 2012 D

I. Quadri, *La leggenda di Ansedonia sull'Arco di Carlomagno all'abbazia delle Tre Fontane*, in *La pittura medievale a Roma, 312-1431. Il Duecento e la cultura gotica: 1198-1287 ca.*, Corpus: v. V, Milano 2012, pp. 67-71.

QUATTRINI 1998

R. Quattrini, *La stanza dei disegni del Palazzo Caetani di Bassiano*, Bassiano 1998.

QUEJIO 2012 A

K. Quejio, *Gli affreschi del cosiddetto oratorio di Onorio III in San Sebastiano fuori le mura*, in *La pittura medievale a Roma, 312-1431. Il Duecento e la cultura gotica: 1198-1287 ca.*, Corpus: v. V, Milano 2012, pp. 98-103.

QUEJIO 2012 B

K. Quejio, *Il fregio a mosaico sull'architrave del portico di San Lorenzo fuori le Mura*, in *La pittura medievale a Roma, 312-1431. Il Duecento e la cultura gotica: 1198-1287 ca.*, Corpus: v. V, Milano 2012, pp. 92-93.

QUEJIO 2012 C

K. Quejio, *Il medaglione con cavalieri nel pavimento di San Lorenzo fuori le Mura*, in *La pittura medievale a Roma, 312-1431. Il Duecento e la cultura gotica: 1198-1287 ca.*, Corpus: v. V, Milano 2012, pp. 253-254.

QUEJIO 2012 D

K. Quejio, *Il mosaico absidale di San Paolo fuori le mura*, in *La pittura medievale a Roma, 312-1431. Il Duecento e la cultura gotica: 1198-1287 ca.*, Corpus: v. V, Milano 2012, pp. 77-87.

QUEJIO 2012 E

K. Quejio, *Il perduto medaglione Paparoni nel pavimento di Santa Maria Maggiore*, in *La pittura medievale a Roma, 312-1431. Il Duecento e la cultura gotica: 1198-1287 ca.*, Corpus: v. V, Milano 2012, pp. 54-55.

QUINTAVALLE 2008

A. C. Quintavalle, *Mosaici pavimentali come immagine del mondo. L'ideologia della Riforma a Cremona, Pavia e Reggio Emilia*, in *Storie di artisti. Storie di libri. L'Editore che inseguiva la Bellezza. Scritti in onore di Franco Cosimo Panini*, Roma 2008, pp. 3-32.

RADICIOTTI 2013

F. R. Radiciotti, *Il restauro delle superfici antiche*, in *Chiesa di San Michele Arcangelo. Storia del restauro 2006-2013*, a cura di A. Di Falco, Roma 2013, pp. 95-114.

RAK 1997

M. Rak (a cura di), *Il Collegio Principe di Piemonte e la chiesa di S. Pietro in Vineis in Anagni*, Roma 1997.

RAMADORI 2009

M. Ramadori, *L'Annunziata di Riofreddo: il contesto storico, gli affreschi, gli artisti*, Pietrasecca di Carsoli 2009.

RÉAU 1955

L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, t. I: *Introduction générale*, Paris 1955.

RÉAU 1957

L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, t. II: *Iconographie de la Bible*, v. 2: *Nouveau Testament*, Paris 1957.

REEVES 1956

M. Reeves, *The Arborea of Joachim of Fiore*, in «Papers of the British School at Rome», 24 (1956), pp. 124-136.

REEVES 1995

M. Reeves, s.v. *Gioacchino da Fiore*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, v. VI, Roma 1995, pp. 626-628.

RICCARDI 2013

L. Riccardi, *Il trittico perduto e ritrovato di Amaseno. Un contributo per la pittura del XIII secolo nel Lazio Meridionale*, in «Arte medievale», s. IV, 3 (2013), pp. 43-70.

RICCIO 2000

B. Riccio (a cura di), *Mary Berry un'inglese in Italia. Diari e corrispondenza dal 1783 al 1823*, Roma 2000.

RICCIONI 2008

S. Riccioni, *L'Epiconografia: l'opera d'arte medievale come sintesi visiva di scrittura e immagine*, in *Medioevo: arte e storia*, Atti del Convegno internazionale di studi (Parma, 18-22 settembre 2007), a cura di A. C. Quintavalle, Parma-Milano 2008, pp. 465-480.

RIGANATI 2003

F. Riganati, *I comuni*, in *I santi patroni del Lazio. I: la provincia di Latina*, a cura di S. Boesch Gajano, L. Ermini Pani, G. Giammaria, Roma 2003, pp. 49-297.

RIGGI 1991

C. Raggi, *Il Climaco latino nel medioevo e la tradizione manoscritta della versione e degli scolii di Angelo Clareno: ambiente francescano e climacheo in Europa, codici ed edizioni a stampa*, in «Schede medievali», 20-21 (1991), pp. 21-44.

RIGHETTI 1980

M. Righetti, *S. Maria Maggiore, l'architettura: proposte per una rilettura critica*, in «Storia della Città», 5 (1980), 15-16, pp. 125-130.

RIGHETTI 1987

M. Righetti, *La basilica tra Due e Trecento*, in *La basilica romana di Santa Maria Maggiore*, a cura di C. Pietrangeli, Firenze 1987, pp. 129-169.

RIGHETTI 1989

M. Righetti, *Gli affreschi di Santa Maria in Via Lata*, in *Fragmenta Picta, Affreschi e mosaici staccati del Medioevo romano*, Roma 1989, pp. 179-182.

RIGHETTI 2007

M. Righetti, *Pasquale I e la fondazione carolingia*, in *Santa Cecilia in Trastevere*, Roma 2007, pp. 65-83.

RIGHETTI 2011

M. Righetti, *Al di là della decadenza. Per un'indagine sulle committenze in area romana alla fine del Medioevo*, in *Medioevo: i committenti*, Atti del Convegno internazionale di studi (Parma, 21-26 settembre 2010), a cura di A. C. Quintavalle, Parma-Milano 2011, pp. 673-682.

RIGHETTI 2014

M. Righetti, *Itinerari tra Roma e Terracina nel Medioevo: l'Appia e il suo sistema viario*, in *Una strada nel Medioevo. La via Appia da Roma a Terracina*, a cura di M. Righetti, Roma 2014, pp. 7-15.

RIGHETTI – BERNACCHIO 2002

M. Righetti, N. Bernacchio, *Una nuova testimonianza della Fossanova duecentesca e il suo contributo alla storia del chiostro*, in *De lapidibus sententiae. Scritti di Storia dell'Arte per Giovanni Lorenzoni*, a cura di T. Franco e G. Valenzano, Padova 2002, pp. 363-372.

RINALDI 1994

M. S. Rinaldi, *Il pavementum sectile e tessellatum della basilica dei Santi Maria e Donato di Murano*, «Venezia Arti», Bollettino del Dipartimento di storia e critica delle arti «Giuseppe Mazzariol» dell'Università di Venezia, 8 (1994), pp. 13-20.

ROMANO 1988

S. Romano, *Affreschi "angioini" in San Giovanni Evangelista a Priverno*, in «Storia dell'arte», 64 (1988), pp. 197-203.

ROMANO 1992

S. Romano, *Eclissi di Roma. Pittura murale a Roma e nel Lazio da Bonifacio VIII a Martino V (1295-1431)*, Roma 1992.

ROMANO 1995

S. Romano, *Il Sancta Sanctorum: gli affreschi*, in *Sancta Sanctorum*, a cura di A. M. Romanini, Milano 1995, pp. 38-125.

ROMANO 2006 A

S. Romano, *La decorazione pittorica della basilica inferiore di San Crisogono. 8f. Storie di San Benedetto e altri santi sulla parete destra della navata*, in S. Romano, *La pittura medievale a Roma, 312-1431. Riforma e Tradizione: 1050-1198*, Corpus: v. IV, Milano 2006, pp. 79-87.

ROMANO 2006 B

S. Romano, *Le pareti e i pilastri con storie di san Clemente e sant'Alessio nella chiesa inferiore di San Clemente*, in S. Romano, *La pittura medievale a Roma, 312-1431. Riforma e Tradizione: 1050-1198*, Corpus: v. IV, Milano 2006, pp. 129-150.

ROMANO 2006 C

S. Romano, *Roma XI secolo. Da Leone IX a Ranieri di Bieda*, in S. Romano, *La pittura medievale a Roma, 312-1431. Riforma e Tradizione: 1050-1198*, Corpus: v. IV, Milano 2006, pp. 15-35.

ROMANO – ENCKELL JULLIARD 2006

S. Romano, J. Enckell Julliard, *I mosaici dell'abside e dell'arco absidale in Santa Maria Nova*, in S. Romano, *La pittura medievale a Roma, 312-1431. Riforma e Tradizione: 1050-1198*, Corpus: v. IV, Milano 2006, pp. 335-343.

ROSSI A 1912

A. Rossi, *Terracina e la Palude Pontina con 156 illustrazioni*, Bergamo 1912.

ROSSI P 1996

P. Rossi, s.v. *Lazio (lat. Latium)*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, v. VII, Roma 1996, pp. 587-595.

ROSSINI – TOMEI 2000

M. C. Rossini, A. Tomei, s.v. *Subiaco*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, v. XI, Roma 2000, pp. 26-33.

RUSCONI 1975

R. Rusconi, *La tradizione manoscritta delle opere degli Spirituali nelle biblioteche dei predicatori e dei conventi dell'Osservanza*, in «Picum Seraphicum», 12 (1975), pp. 63-137.

SALVI 1960

G. Salvi, *Documenti sul pittore Consolo*, in «Bollettino d'Arte», 45 (1960), pp. 366-367.

SANSONE – MADDALO 2009

S. Sansone, S. Maddalo, *Ideologia e tradizione di un soggetto iconografico prima e oltre Giotto*, in *Frammenti di memoria. Giotto, Roma e Bonifacio VIII*, a cura di M. Andaloro, S. Maddalo, M. Miglio, Roma 2009, pp. 37-52.

SANTUCCI – MATTHIAE – TRUBIANI 1976

E. Santucci, G. Matthiae, B. Trubiani, *Gli affreschi della cattedrale di Atri*, Roma 1976.

SARTORI 2008

O. Sartori, *Percorsi simbolici e iconografici di un'antica immagine: la cavea cum ave inclusa del mosaico di Terracina*, in «Atti della Pontificia Accademia romana di archeologia. Rendiconti», LXXX (2008), pp. 429-468.

SAUGET – CELLETTI 1967

J. M. Sauget, M. C. Celletti, s.v. *Marina (Margherita), santa, martire di Antiochia di Pisidia*, in *Bibliotheca Sanctorum*, v. VIII, Roma 1967, coll. 1150-1165.

SAXER – CELLETTI 1967

V. Saxer, M. C. Celletti, s.v. *Maria Maddalena, santa*, in *Bibliotheca Sanctorum*, v. VIII, Roma 1967, coll. 1078-1107.

SCHMITZ 2013

M. Schmitz, *Pietro Cavallini in Santa Cecilia in Trastevere. Ein Beitrag zur römischen Malerei des Due- und Trecento*, München 2013.

SCHWOK 2005

C. L. Schwok, *Luoïs Bréa*, Paris 2005.

SCOZZARELLA 2003

V. Scozzarella, *Arte a Bassiano. Iconografia e iconologia nell'arte sacra tra XII e XIX secolo*, Pontinia 2003.

SERAFINI 1927

A. Serafini, *Torri campanarie di Roma e del Lazio nel Medioevo*, Roma 1927.

SEROUX D'AGINCOURT 1826-1829

J. B. L. G. Seroux d'Agincourt, *Storia dell'arte dimostrata coi monumenti dalla sua decadenza nel IV secolo fino al suo risorgimento nel XVI*, tradotta e illustrata da S. Ticozzi, 8 voll., Prato 1826-1829.

SIMONCINI 2006

S. Simoncini, *Fra Michele da Calci tra Angelo Clareno e Michele da Cesena. Modelli e funzioni della perfezione nella dissidenza minoritica del Trecento*, in «Franciscana. Bollettino della Società internazionale di studi francescani», VIII (2006), pp. 119-185.

SPECIALE 2007

L. Speciale, *Una chiesa e una città. La cattedrale di Privernum e le sue pitture*, in *Medioevo: l'Europa delle cattedrali*, Atti del Convegno internazionale di studi (Parma, 19-23 settembre 2006), a cura di A. C. Quintavalle, Parma-Milano 2007, pp. 120-131.

TEDESCHI 2016

C. Tedeschi, *Le epigrafi del portale e del portico della cattedrale di Terracina*, in «Arte Medievale», s. IV, 6 (2016), pp. 45-50.

TERRACINA E IL MEDIOEVO 1989

Terracina e il Medioevo. Un punto di osservazione sul primo millennio alla fine del secondo millennio, catalogo a cura di C. Rech, schede di P. Cavalieri e M. R. Coppola, Roma 1989.

TERRACINA. IL MUSEO E LE COLLEZIONI 1989

Terracina. Il museo e le collezioni. Un catalogo per la realizzazione del Museo Archeologico, catalogo di M. R. Coppola, con saggio introduttivo di U. Broccoli, Roma 1989.

TETRO 2013

F. Tetro, *I luoghi di culto di S. Michele Arcangelo nella Valle dell'Amaseno: presenze, permanenze, iconografia e opere d'arte*, in *Un museo, un'identità*, Atti della X Giornata Nazionale degli Amici dei Musei: Un museo, un'identità (6 ottobre 2013), a cura di S. A. Cardone e F. Tetro, Roma 2013, pp. 40-47.

THEMELLY 2010

A. Themelly, *Ricerche sulla raffigurazione dell'Empireo: arte, teologia e politica negli anni delle crisi conciliari*, Roma 2010.

THUNØ 2003

E. Thunø, *Materializing the Invisible in Early Medieval Art: The Mosaic of Santa Maria in Domnica in Rome*, in *Seeing the Invisible in Late Antiquity and the Early Middle Ages*, Papers from "Verbal and Pictorial Imaging: Representing and Accessing Experience of the Invisible, 400-1000" (Utrecht, 11-13 December 2003), ed. by G. de Nie, K. F. Morrison, M. Mostert, Turnhout 2005, pp. 265-289.

TOESCA 1927 A

P. Toesca, *Storia dell'arte italiana: il Medioevo*, Torino 1927.

TOESCA 1927 B

P. Toesca, *Storia dell'arte italiana: il Trecento*, Torino 1927.

TOGNETTI 1982-1983

G. Tognetti, *I fraticelli, il principio di povertà e i secolari*, in «Bulettno dell'Istituto Storico Italiano per il Medioevo e Archivio Muratoriano», 90 (1982-1983), pp. 77-145.

TOLLO 2002

R. Tollo, *Il candelabro per il cero pasquale nel duomo di Sant'Erasmus a Gaeta: cronologia e committenza fra modelli ideologici e modelli stilistici*, in *Medioevo: i modelli*, Atti del Convegno internazionale di studi (Parma, 27 settembre – 1° ottobre 1999), a cura di A. C. Quintavalle, Parma 2002, pp. 392-404.

TOMEI 1983

A. Tomei, *Il ciclo vetero e neotestamentario a S. Maria a Vescovio*, in *Roma Anno 1300*, Atti della IV Settimana di Studi di Storia dell'Arte Medievale dell'Università di Roma «La Sapienza» (19-24 maggio 1980), cura di A. M. Romanini, Roma 1983, pp. 355-378.

TOMEI 1990

A. Tomei, *Iacobus Torriti pictor: una vicenda figurativa del tardo Duecento romano*, Roma 1990.

TOMEI 1995

A. Tomei, s.v. *Francescani – Pittura e vetrate*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, v. VI, Roma 1995, pp. 358-367.

TOMEI 1996

A. Tomei, *Roma senza papa: artisti, botteghe, committenti tra Napoli e la Francia*, in *Roma, Napoli, Avignone. Arte di Curia, arte di corte 1300-1377*, Torino 1996, pp. 11-53.

TOMEI 2000

A. Tomei, *Pietro Cavallini*, Cinisello Balsamo 2000.

TOSCANO 1990

B. Toscano, *La regione artistica di Ninfa*, in *Ninfa: una città, un giardino*, Atti del Colloquio della Fondazione Camillo Caetani (Roma, Sermoneta, Ninfa, 7-9 ottobre 1988), a cura di L. Fiorani, Roma 1990, pp. 185-205.

TOSCANO 1998

B. Toscano, *Vademecum per una storia dell'arte che non c'è*, in «Roma moderna e contemporanea», 1-2 (1998), pp. 15-33.

TOSCANO 2001

B. Toscano, *Conservato e perduto nelle chiese minoritiche di fondazione duecentesca, 1. Introduzione*, in *Il Cantiere pittorico della basilica superiore di San Francesco in Assisi*, a cura di G. Basile e P. Magro, Assisi 2001, pp. 329-335.

TOSCANO 2010

B. Toscano, *Tre ricerche sul Quattrocento perduto*, in «Paragone», LXI, serie III, 92-93 (2010), pp. 50-57.

TOUBERT H 1987

H. Toubert, *Peinture murale romane: les découvertes des dix dernières années; fresques nouvelles, vieux problèmes, nouvelles questions*, in «Arte medievale», s. II, 1 (1987), pp. 127-162.

TOUBERT H 2001

H. Toubert, *Un'arte orientata. Riforma gregoriana e iconografia*, a cura di L. Speciale, Milano 2001.

TOUBERT P 1973

P. Toubert, *Les structures du Latium médiéval: le Latium méridional et la Sabine du IXe siècle à la fin du XIIIe siècle*, Torino 1973.

UGHELLO 1984

F. Ughello, *Italia Sacra sive de episcopis Italiae*, t. I, Venetiis 1717, rist. anastatica Sala Bolognese 1984.

VAN MARLE 1923-38

R. Van Marle, *The development of the Italian schools of painting*, 19 voll., The Hague 1923-38.

VASORI 1981

O. Vasori, *I monumenti antichi in Italia nei disegni degli Uffizi*, a cura di A. Giuliano, Roma 1981.

VAUTIER 2007

D. Vautier, *Tous les chemins mènent à Rome. Voyages d'artistes du XVIe au XIXe siècle*, Bruxelles 2007

VENTURI 1901-40

A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, Milano 1901-1940.

VILLETTI 1993

G. Villetti, *L'architettura degli ordini mendicanti a Priverno nel Due-Trecento*, in «Palladio», 6 (1993), pp. 23-36.

VINDITTI 1885

S. Vinditti, *Monografia della Basilica Cattedrale già antichissimo tempio di Apollo in Terracina*, Foligno 1885.

VITOLO 2008

P. Vitolo, *La chiesa della Regina. L'Incoronata a Napoli, Giovanna I d'Angiò e Roberto di Oderisio*, Roma 2008.

VOLPI 1983

R. Volpi, *Le regioni introvabili. Centralizzazione e regionalizzazione dello Stato pontificio*, Bologna 1983.

VON AUW 1976

L. von Auw, *À propos d'Angelo Clareno*, in *Chi erano gli Spirituali*, Atti del III Convegno Internazionale della Società Internazionale di studi francescani (Assisi, 16-18 ottobre 1975), Assisi 1976, pp. 205-220.

WÜSCHER BECCHI 1908

E. Wüscher Becchi, *Brevi cenni sopra alcuni affreschi esistenti nell'area sacra a Jupiter Anxurus sul promontorio S. Angelo presso Terracina*, Roma 1908.

ZACCHEO L 1975

L. Zaccheo, *Il Santuario del Crocifisso di Bassiano*, Roma 1975.

ZACCHEO L 1985

L. Zaccheo, *I Monti Lepini. Viaggio attraverso un paradiso incontaminato dove convivono meraviglie della natura, vestigia del passato e monumenti ricchi di storia*, Roma 1985.

ZACCHEO L – ZACCHEO F 1999

L. Zaccheo, F. Zaccheo, *Il Santuario del Crocifisso di Bassiano*, Frascati 1999.

ZAMPETTI 1988

P. Zampetti, *Pittura nelle Marche, v. I: Dalle origini al primo Rinascimento*, Firenze 1988.

ZANDER 1961

G. Zander, *Terracina medioevale e moderna attraverso le sue vicende edilizie*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura. Saggi in onore di V. Fasolo», 31-48 (1961), pp. 315-330.

ZANDER 1964

G. Zander, *La chiesa di S. Domenico di Terracina e il suo restauro*, in «Fede e Arte», 1 (1964), pp. 41-46.

ZANDER 1990

G. Zander, *L'influsso cistercense di Fossanova sulle tre cattedrali di Terracina, Sezze e Priverno nella Marittima*, in *Scritti in memoria di Giuseppe Marchetti Longhi*, v. I, Anagni 1990, pp. 101-114.

ZANDER 1990-1992

G. Zander, *Contrasto di maestranze: scuola cistercense di lapicidi di Fossanova e maestranze di marmorari romano-campani nella costruzione della cattedrale di Terracina*, in *Saggi in onore di Renato Bonelli*, a cura di C. Bozzoni, G. Carbonara, G. Villetti, v. I, «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», 15-20 (1990-1992), pp. 123-134.

ZCHOMELIDSE 1996

N. M. Zchomelidse, *Santa Maria Immacolata a Ceri. Pittura Sacra al tempo della Riforma Gregoriana*, Roma 1996.

ZERI 1986

F. Zeri, *Premessa*, in *La pittura in Italia: il Quattrocento*, t. I, Venezia 1986, pp. 11-13.

ZERI 1992

F. Zeri, *Giorno per giorno nella pittura. Scritti sull'arte dell'Italia centrale e meridionale dal Trecento al primo Cinquecento*, Torino 1992.

RINGRAZIAMENTI

A conclusione di questo lavoro di ricerca mi preme dedicare qualche parola per ringraziare tutti coloro che, in un modo o in un altro, hanno concesso un po' del loro tempo e hanno condiviso le loro conoscenze con me. La mia gratitudine va ad ognuno di loro.

In primis ringrazio il collegio della Scuola dottorale e in particolare la mia docente tutor, Maria Luigia Fobelli, che ha supportato e seguito le mie ricerche sin dall'inizio, confidando nelle mie capacità di portare a termine il lavoro.

Devo un ringraziamento speciale a Giulia Bordi e ad Antonella Ballardini che con affetto e dedizione hanno saputo consigliarmi e indirizzare i miei studi; con loro in questi anni si è consolidato un rapporto di amicizia che mi auguro prosegua negli anni.

Sono stati particolarmente utili i colloqui con Walter Angelelli, Nicoletta Bernacchio, Maria Teresa Caciorgna, Beatrice Cirulli, Elena Di Gioia, Manuela Gianandrea, Silvia Ginzburg, Daniela Mondini, Mariella Nuzzo, Pio Francesco Pistilli, Stefano Riccioni, Serenella Rolfi e Bruno Toscano. Ognuno di loro ha ascoltato con attenzione i miei dubbi e mi ha offerto efficaci suggerimenti per procedere con lo studio. Ad essi si aggiungono Gian Luca Potestà e Alessandro Angelini, che non ho conosciuto personalmente, ma con i quali ho avuto proficui scambi epistolari.

Devo un ringraziamento speciale a don Massimiliano di Pastina, archivista diocesano e amico, che ha seguito con interesse il mio lavoro sin dagli inizi e mi ha permesso di studiare documenti inediti di estrema importanza, fornendo validi spunti di riflessione durante le nostre lunghe chiacchierate a Sezze che ricorderò sempre con affetto. Ringrazio anche i responsabili degli altri archivi e delle biblioteche che ho frequentato in questi anni, con particolare riguardo per Pierina Coppotelli, Fabio Fiorani, Paola Guerrini, Maria Letizia Melone e Massimo Pomponi.

Ringrazio tutti i parroci, i custodi, gli addetti preposti dagli uffici comunali e i proprietari delle varie chiese che mi hanno concesso di effettuare i sopralluoghi e le fotografie necessarie alle mie ricerche, dimostrandosi sempre disponibili e cortesi.

Un pensiero va a tutti i miei amici e i colleghi di dottorato che con pazienza hanno ascoltato le mie lamentele e tollerato le mie troppe assenze. A Claudia Coladarci devo molto, per tante ragioni, ma soprattutto perché ha saputo essere un solido sostegno e convogliare le mie energie per permettermi di raggiungere questo risultato, dedicandomi il suo tempo; grazie anche a Lorenzo Proscio e Ilaria Renna che mi hanno aiutato non poco con la lettura dei documenti e Giulia Kircoff per le chiacchierate intorno alle nostre rispettive ricerche. Ringrazio, inoltre, i compagni dei miei sopralluoghi, soprattutto Tiziana Rosatella, amica fedele di tanti giri per le vie pontine, Piera Putzu con la quale ho pianificato tutti i miei viaggi a Priverno, e tutti coloro che mi hanno aiutato con le fotografie delle pitture e dei monumenti, soprattutto Stefano Suozzo e Tommaso Vicinelli.

Un grazie speciale va alla mia famiglia che ha saputo concedermi il tempo e la solitudine necessari per portare avanti la ricerca, talvolta sopportando le mie crisi e aiutandomi nei momenti più difficili.

Infine, il ringraziamento più grande e più importante va a Francesco, senza il quale nulla di quello che faccio avrebbe un senso. Ha saputo aiutarmi più di quanto sperassi, con una pazienza e una costanza quasi sovrumane.



DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI

SCUOLA DOTTORALE
CULTURE E TRASFORMAZIONI DELLA CITTÀ E DEL TERRITORIO

DOTTORATO DI RICERCA
STORIA E CONSERVAZIONE DELL'OGGETTO D'ARTE E DI ARCHITETTURA

CICLO XXVIII

**La pittura medievale nella diocesi di Terracina-Sezze-Priverno
(seconda metà XI - XIV secolo)**

TOMO II

Coordinatore
Prof.ssa L. Barroero

Docente Tutor
Prof.ssa M. L. Fobelli

Dottorando
Davide Angelucci

TAVOLE



Fig. 1.3 Le diocesi del Lazio odierne. ⁽¹⁾

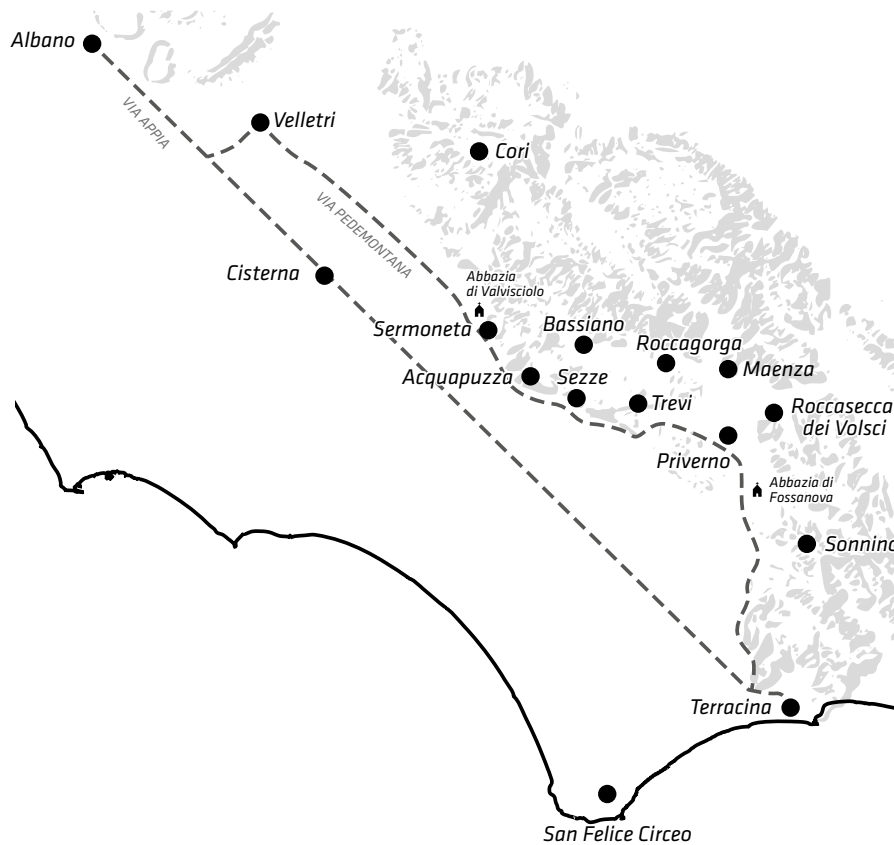


Fig. 1.4 La via Appia e la via Pedemontana nel Medioevo. ⁽¹⁾



Fig. 2.1 Bassiano, chiesa di Santa Maria della Piazza, interno. ⁽²⁾



Fig. 2.2 Bassiano, chiesa di Santa Maria della Piazza, abside. ⁽²⁾



Fig. 2.3 Bassiano, chiesa di Santa Maria della Piazza, abside, *Incoronazione della Vergine*. ⁽²⁾



Fig. 2.4 Anagni, Museo della Cattedrale, piviale della Vergine, *Incoronazione della Vergine*, part. ⁽³⁾



Fig. 2.5 Roma, basilica di Santa Maria Maggiore, abside, Jacopo Torriti, *Incoronazione della Vergine*, part. (TOMEI 1990).



Fig. 2.6 Siena, Museo dell'Opera del Duomo (già coro del duomo), Duccio di Buoninsegna, oculo (CAVINES 2007).



Fig. 2.7 Alatri, chiesa di San Silvestro, abside, *Incoronazione della Vergine tra san Giovanni Battista e san Giovanni Evangelista*.



Fig. 2.8 Bassano, chiesa di Santa Maria della Piazza, abside, *Incoronazione della Vergine*, part. ⁽²⁾



Fig. 2.9 Bassiano, chiesa di Santa Maria della Piazza, abside, *Incoronazione della Vergine*, part. ⁽²⁾



Fig. 2.10 Bassiano, chiesa di Santa Maria della Piazza, arco absidale, piedritto destro, *san'Antonio Abate*. ⁽²⁾



Fig. 2.11 Bassiano, chiesa di Santa Maria della Piazza, facciata, lunetta sopra il portale, *Cristo benedicente*. ⁽²⁾



Fig. 2.12 Bassiano, chiesa di San Nicola, facciata e campanile.



Fig. 2.13 Bassiano, chiesa di San Nicola, navata principale, abside.



Fig. 2.14 Bassiano, chiesa di San Nicola, navata principale, controfacciata.



Fig. 2.15 Bassiano, chiesa di San Nicola, navata sinistra. ⁽²⁾



Fig. 2.16 Bassiano, chiesa di San Nicola, navata sinistra. ⁽²⁾



Fig. 2.17 Bassiano, chiesa di San Nicola, navata sinistra, terzo arco, piedritto destro, *animali*.⁽²⁾



Fig. 2.18 Bassiano, chiesa di San Nicola, navata sinistra, terzo arco, piedritto destro, *animali*.⁽²⁾



Fig. 2.19 Roma, palazzo di Piazza Lovatelli 36, *animali, figure umane e mostruose* (MOTTA 2012).



Fig. 2.20 Bassiano, chiesa di San Nicola, navata sinistra, parete nord, frammento.⁽²⁾



Fig. 2.21 Bassiano, chiesa di San Nicola, navata sinistra, parete nord, *santo anonimo e tralci vegetali.* ⁽²⁾



Fig. 2.22 Bassiano, chiesa di San Nicola, navata sinistra, parete nord, *santo anonimo, part.* ⁽²⁾



Fig. 2.23 Bassiano, chiesa di San Nicola, navata sinistra, parete nord, *animali mostruosi.* ⁽²⁾



Fig. 2.24 Bassiano, chiesa di San Nicola, navata sinistra, parete sud, *personaggio armato.* ⁽²⁾



Fig. 2.25 Bassiano, chiesa di San Nicola, navata sinistra, parete sud. ⁽²⁾



Fig. 2.26 Bassiano, chiesa di San Nicola, presbiterio, parete nord, *palinsesto*. ⁽²⁾



Fig. 2.27 Bassiano, chiesa di San Nicola, navata principale, controfacciata, *san Pietro*.



Fig. 2.28 Bassiano, chiesa di San Nicola, navata sinistra, parete nord, primo semipilastro, *Madonna in trono con bambino*.



Fig. 2.29 Bassiano, chiesa di San Nicola, navata sinistra, parete sud, *papa Urbano V.*



Fig. 2.30 Bassiano, chiesa di San Nicola, navata sinistra, primo pilastro, parete sud, *san Nicola.*



Fig. 2.31 Bassiano, chiesa di San Nicola, navata sinistra, primo pilastro, parete est, *santo diacono con donatore.*



Fig. 2.32 Bassiano, chiesa di San Nicola, navata principale, pulpito, *Cristo.*



Fig. 2.33 Bassiano, chiesa di San Nicola, navata principale, pulpito, *san Giovanni Battista.*



Fig. 2.34 Priverno, abbazia di Fossanova, facciata. ⁽⁴⁾



Fig. 2.35 Priverno, abbazia di Fossanova, chiesa, navata centrale, presbiterio.



Fig. 2.36 Priverno, abbazia di Fossanova, chiesa, navata centrale, volte a crociera.



Fig. 2.37 Priverno, abbazia di Fossanova, cappella annessa all'infermeria dei monaci.



Fig. 2.38 Priverno, abbazia di Fossanova, cappella annessa all'infermeria dei monaci, *finta cortina muraria e velario.*



Fig. 2.39 Priverno, abbazia di Fossanova, cappella annessa all'infermeria dei monaci, *finta cortina muraria e decorazione a losanghe.*

Fig. 2.40 Priverno, abbazia di Fossanova, refettorio.





Fig. 2.41 Priverno, abbazia di Fossanova, chiostro, braccio nord, parete nord, *Madonna con Bambino* (DE ROSSI 2002).



Fig. 2.42 Priverno, abbazia di Fossanova, chiostro, braccio nord, parete nord, *clipeo con angelo* (DE ROSSI 2002).



Fig. 2.43 Priverno, abbazia di Fossanova, chiostro, braccio nord, parete nord, *tralcio vegetale con falera* (DE ROSSI 2002).



Fig. 2.44 Priverno, abbazia di Fossanova, chiostro, portale verso la chiesa, lunetta, *Vergine con il Bambino tra santa Lucia e sant'Apollonia.*



Fig. 2.45 Priverno, abbazia di Fossanova, chiostro, portale verso il refettorio, lunetta, *Vergine con il Bambino tra san Tommaso e sant'Antonio.*



Fig. 2.46 Priverno, abbazia di Fossanova, chiesa, transetto sinistro, prima cappella, *Vergine sul trono con il Bambino*.



Fig. 2.47 Priverno, abbazia di Fossanova, chiesa, transetto sinistro, prima cappella, *Vergine sul trono con il Bambino*, part.



Fig. 2.48 Napoli, basilica di Santa Restituta presso il duomo, cappella di Santa Maria del Principio, Lello de Urbe, *Vergine con il Bambino fra san Germano e santa Restituta*, part.



Fig. 2.49 Anagni, cattedrale di Santa Maria Annunziata, cripta di San Magno, Lello de Urbe, *san Pietro da Salerno tra sant'Aurelia e santa Neomisia*, part. ⁽³⁾

Fig. 2.50 Priverno,
abbazia di Fossanova,
chiesa, transetto sinistro.



Fig. 2.51 Priverno,
abbazia di Fossanova,
chiesa, transetto sinistro,
Incontro dei tre vivi e tre morti.



Fig. 2.52 Subiaco,
monastero del Sacro Speco,
Scala Santa, parete sud,
Incontro dei tre vivi e tre morti
(CRISTIANI TESTI 2002).





Fig. 2.53 Atri, cattedrale di Santa Maria Assunta, cappella a sinistra del coro, *Incontro dei tre vivi e tre morti* (SANTUCCI - MATTHIAE - TRUBIANI 1976).

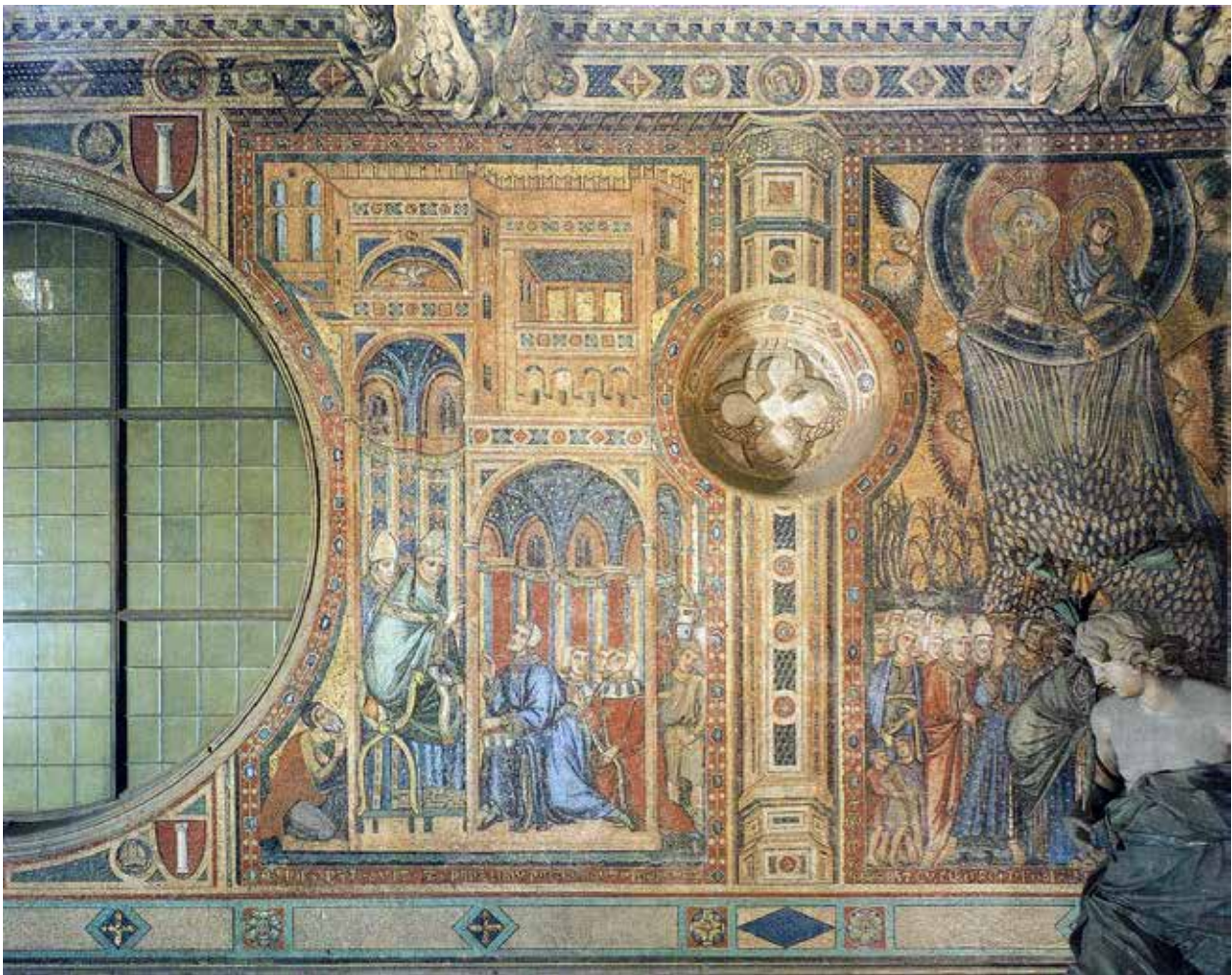


Fig. 2.54 Roma, basilica di Santa Maria Maggiore, facciata, Filippo Rusuti, *Il patrizio Giovanni narra la visione della Madonna a papa Liberio* (RIGHETTI 1987).



Fig. 2.55 Priverno,
chiesa di San Benedetto. ⁽⁵⁾

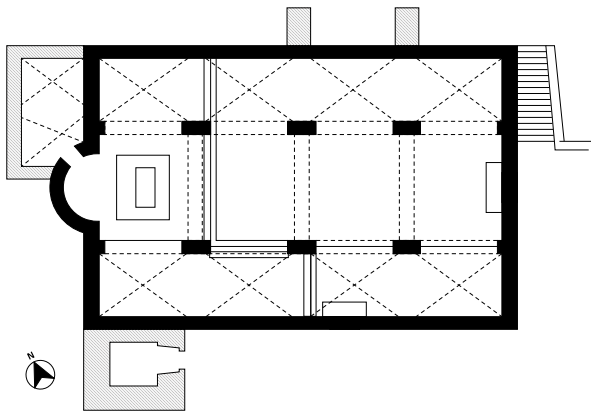


Fig. 2.56 Priverno,
chiesa di San Benedetto, pianta. ⁽¹⁾



Fig. 2.57 Priverno, chiesa di San Benedetto, panoramica interna, verso l'abside. ⁽⁵⁾



Fig. 2.58 Priverno, chiesa di San Benedetto, panoramica interna, verso la controfacciata. ⁽⁵⁾



Fig. 2.59 Priverno, chiesa di San Benedetto, presbiterio, semipilastro destro, *santa Maria Maddalena*.⁽⁵⁾



Fig. 2.60 Anagni, cattedrale di Santa Maria Annunziata, ambulacro, *san Giovanni Battista*, part.⁽³⁾



Fig. 2.61 Priverno, chiesa di San Benedetto, presbiterio, semipilastro destro, *santa Maria Maddalena*, part.



Fig. 2.62 Priverno, chiesa di San Benedetto, presbiterio, semipilastro destro, *santa Maria Maddalena*, part.



Fig. 2.63 Roma, Sancta Sanctorum, Maestro del Redentore, *Redentore in trono*, part. (ROMANO 1995).



Fig. 2.64 Assisi, basilica superiore di San Francesco, seconda campata, volta a crociera, Jacopo Torriti, *clipeo con la Vergine*, part. (DRAGHI 2006).



Fig. 2.65 Francia, Musée de Grenoble, icona di Santa Lucia in Selci (MUSÉE DE GRENOBLE 2015).



Fig. 2.66 Priverno,
chiesa di San Benedetto,
presbiterio, semipilastro destro,
santa Maria Maddalena, part.



Fig. 2.67 Roma,
monastero dei Santi Quattro Coronati,
Aula Gotica,
Mese di maggio, part.
(DRAGHI 2006).



Fig. 2.68 Priverno, chiesa di San Benedetto, presbiterio, emiciclo absidale, *velario*.⁽⁵⁾



Fig. 2.69 Roma, basilica di San Saba, Quarta Navata, *Donazione di san Nicola e velario* (QUADRI 2012 C).



Fig. 2.70 Roma, basilica di San Saba, torre abbaziale, *ciclo dei mesi e velario* (QUADRI 2012 A).



Fig. 2.71 Alatri, abbazia di San Sebastiano, chiesa, campata ovest, parete sud, *velario*.



Fig. 2.72 Priverno, chiesa di San Benedetto, secondo pilastro a sinistra, *san Pietro e santo*, part.



Fig. 2.73 Amaseno, collegiata di Santa Maria Assunta, *trittico della Vergine con il Bambino, san Nicola e sant'Ambrogio*, part. (RICCARDI 2013).



Fig. 2.74 Amaseno, collegiata di Santa Maria Assunta, *trittico della Vergine con il Bambino, san Nicola e sant'Ambrogio*, part. (RICCARDI 2013).



Fig. 2.75 Priverno, chiesa di San Benedetto, secondo pilastro a destra, parete est, *santo anonimo*.⁽⁵⁾



Fig. 2.76 Priverno, chiesa di San Benedetto, secondo pilastro a destra, parete sud, *Madonna della Misericordia con Cristo e san Francesco.*⁽⁵⁾



Fig. 2.77 Priverno, chiesa di San Benedetto, secondo pilastro a destra, parete sud, *Madonna della Misericordia con Cristo e san Francesco,* part.⁽⁵⁾



Fig. 2.78 Priverno, chiesa di San Benedetto, secondo pilastro a destra, parete sud, *Madonna della Misericordia con Cristo e san Francesco,* part.⁽⁵⁾

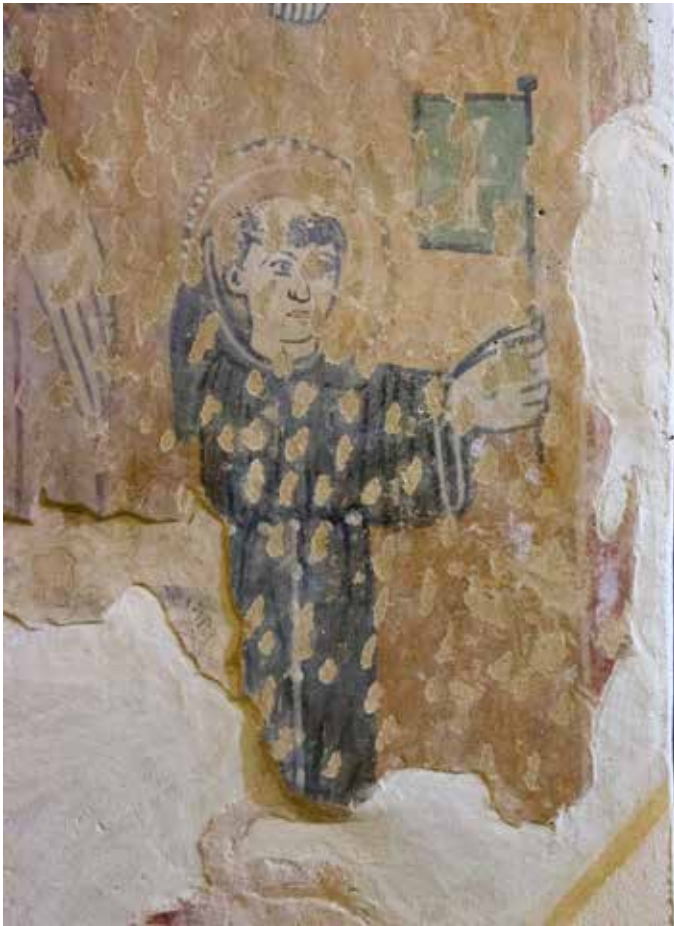


Fig. 2.79 Priverno, chiesa di San Benedetto, secondo pilastro a destra, parete sud, *Madonna della Misericordia con Cristo e san Francesco*, part. ⁽⁵⁾



Fig. 2.80 Priverno, chiesa di San Benedetto, secondo pilastro a destra, parete sud, *Madonna della Misericordia con Cristo e san Francesco*, part. ⁽⁵⁾



Fig. 2.81 Priverno, chiesa dei Santi Cristoforo e Vito, presbiterio, parete nord-est, *finta cortina muraria e san Nicola*.



Fig. 2.82 Priverno, chiesa di San Benedetto, terzo pilastro a sinistra, parete sud, *finta cortina muraria, santo vescovo e santo apostolo*.⁽⁵⁾



Fig. 2.83 Anagni, Museo della Cattedrale, cappella del Salvatore, *finta cortina muraria*.⁽³⁾



Fig. 2.84 Napoli, basilica di Santa Restituta presso il duomo, cappella di Sant'Aspreno, *sant'Atanasio e san Gennaro*, part. (LEONE DE CASTRIS 1986).



Fig. 2.85 Priverno, chiesa di San Benedetto, controfacciata, semipilastro a destra, *santo*.⁽⁵⁾



Fig. 2.86 Priverno, chiesa di San Benedetto, controfacciata, parete destra, *Battesimo di Cristo*.⁽⁵⁾



Fig. 2.87 Priverno, chiesa di San Benedetto, controfacciata, lunetta sopra il portale, *Flagellazione di Cristo*.⁽⁵⁾



Fig. 2.88 Priverno, chiesa di San Benedetto, controfacciata, semipilastro a sinistra, *santa Maria Maddalena (?)*.⁽⁵⁾



Fig. 2.89 Priverno, chiesa di San Benedetto, terzo pilastro a sinistra, parete est, *santo tonsurato*.⁽⁵⁾



Fig. 2.90 Priverno, chiesa di San Benedetto, terzo pilastro a sinistra, parete ovest, *santo con cartiglio*.⁽⁵⁾



Fig. 2.91 Priverno, chiesa di San Benedetto, secondo pilastro a sinistra, parete sud, *san Pietro e san Nicola.* ⁽⁵⁾



Fig. 2.92 Priverno, chiesa di San Benedetto, navata sinistra, seconda campata, parete sud, *santo anziano.* ⁽⁵⁾



Fig. 2.93 Priverno, chiesa di San Benedetto, primo pilastro a sinistra, parete est, *santo.* ⁽⁵⁾



Fig. 2.94 Priverno, chiesa di San Benedetto, navata sinistra, prima campata, parete sud (già controfacciata), *san Bartolomeo, santo anonimo, santo vescovo.* ⁽⁵⁾



Fig. 2.95 Priverno, chiesa di San Benedetto, navata sinistra, prima campata, parete sud (già terza campata), *sant'Andrea e san Pietro*.⁽⁵⁾



Fig. 2.96 Priverno, chiesa di San Benedetto, primo pilastro a destra, parete ovest, *santo*.⁽⁵⁾



Fig. 2.97 Priverno, chiesa di San Benedetto, navata destra, seconda campata, parete nord (già secondo pilastro a destra), *Madonna della Misericordia*.⁽⁵⁾

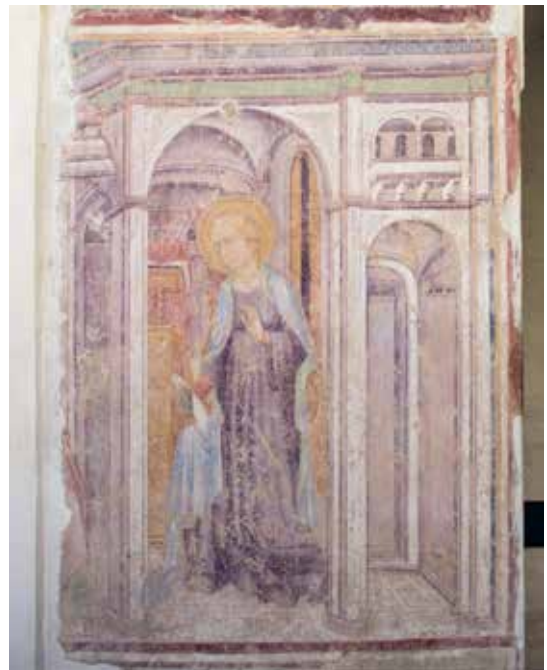


Fig. 2.98 Priverno, chiesa di San Benedetto, terzo pilastro a sinistra, parete nord, *Vergine Annunciata*.⁽⁵⁾



Fig. 2.99 Privero, chiesa di San Benedetto, primo pilastro a sinistra, parete nord, registro superiore, *san Giacomo e san Giovanni Evangelista*.⁽⁵⁾



Fig. 2.100 Privero, chiesa di San Benedetto, secondo pilastro a sinistra, parete nord, registro superiore, *Madonna Regina in trono con Bambino*.⁽⁵⁾



Fig. 2.101 Terracina, cattedrale di San Cesareo, cappella del Santissimo Sacramento, *Icona della Vergine con Bambino e di Cristo*, part.



Fig. 2.102 Privero, chiesa di San Benedetto, navata sinistra, seconda campata, parete sud, *Cristo Pantocratore*.⁽⁵⁾



Fig. 2.103 Priverno, chiesa di San Benedetto, primo pilastro a sinistra, parete nord, *santa Maria Maddalena*.⁽⁵⁾



Fig. 2.104 Priverno, chiesa di San Benedetto, primo pilastro a destra, parete sud, *santo vescovo e Madonna con Bambino*.⁽⁵⁾



Fig. 2.105 Priverno, chiesa di San Benedetto, secondo pilastro a destra, parete nord, *Madonna con Bambino in trono tra san Pietro e santo vescovo*.⁽⁵⁾



Fig. 2.106 Alatri, chiesa di San Silvestro, navata sinistra, controfacciata, *santa orante, sant'Antonio abate, san Pietro*.



Fig. 2.107 Priverno, chiesa di San Benedetto, terzo pilastro a destra, parete nord, *san Pietro e santo*.⁽⁵⁾



Fig. 2.108 Priverno, chiesa di San Benedetto, terzo pilastro a destra, parete est, *sant'Antonio abate*, part.⁽⁵⁾



Fig. 2.109 Priverno, chiesa di San Benedetto, terzo pilastro a destra, parete sud, *san Michele Arcangelo*.⁽⁵⁾



Fig. 2.110 Roma, basilica di Santa Cecilia in Trastevere, controfacciata, Pietro Cavallini, *Giudizio Universale*, part. (TOMEI 2000).



Fig. 2.111 Priverno, chiesa di San Giovanni Evangelista, facciata. ⁽⁵⁾

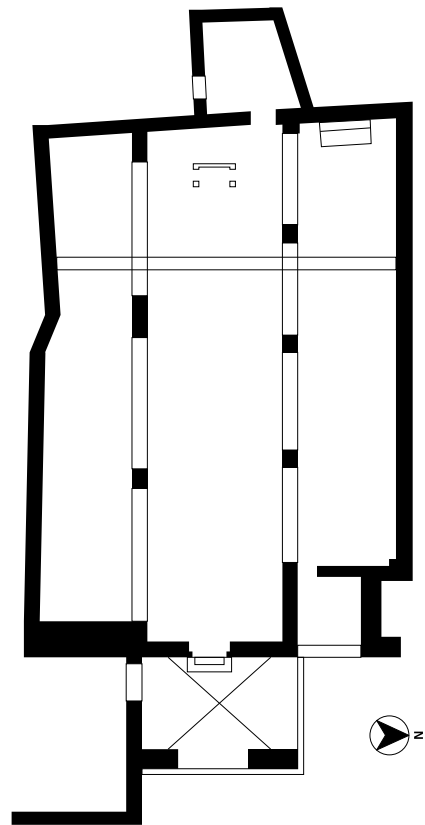


Fig. 2.112 Priverno, chiesa di San Giovanni Evangelista, pianta. ⁽¹⁾



Fig. 2.113 Priverno, chiesa di San Giovanni Evangelista, panoramica interna, verso il presbiterio. ⁽⁵⁾



Fig. 2.114 Priverno, chiesa di San Giovanni Evangelista, panoramica interna, verso la controfacciata. ⁽⁵⁾



Fig. 2.115 Priverno, chiesa di San Giovanni Evangelista, panoramica interna, navata destra. ⁽⁵⁾



Fig. 2.117 Priverno, chiesa di San Giovanni Evangelista, navata destra, parete nord, presso l'altare, *finta cortina muraria*. ⁽⁵⁾



Fig. 2.116 Priverno, chiesa di San Giovanni Evangelista, panoramica interna, navata sinistra. ⁽⁵⁾



Fig. 2.118 Priverno, chiesa di San Giovanni Evangelista, navata destra, parete nord, al centro, *santa, clipeo con l'Agnus Dei e un donatore.* ⁽⁵⁾



Fig. 2.119 Priverno, chiesa di San Giovanni Evangelista, navata destra, parete nord, al centro, *santa, clipeo con l'Agnus Dei e un donatore, part.* ⁽⁵⁾



Fig. 2.120 Roma, basilica di San Paolo fuori le Mura, oratorio di San Giuliano, parete est, *teoria di apostoli, san Giuda Taddeo, part.* (DOS SANTOS 2006 D).

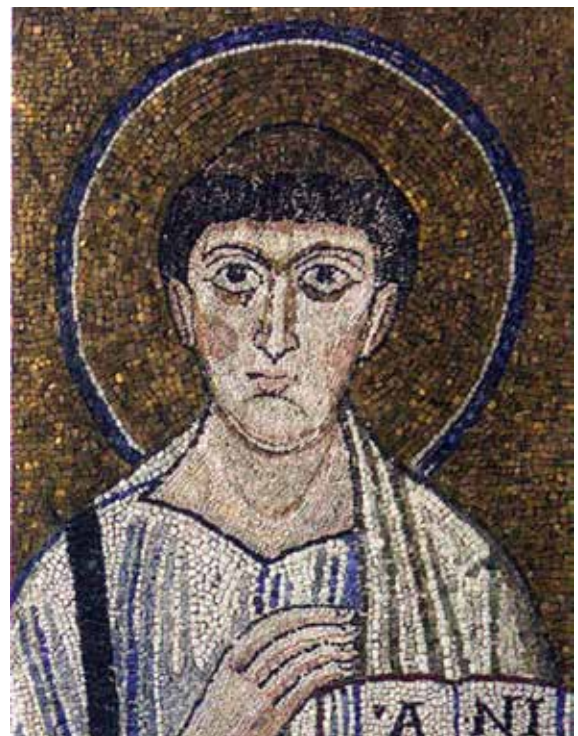


Fig. 2.121 Roma, basilica di San Lorenzo fuori le Mura, arco della basilica pelagiana, *san Lorenzo, part.* (BONELLI - ROMANO 2006).



Fig. 2.122 Ausonia, chiesa di Santa Maria del Piano, cripta, *santa Barbara* (OROFINO 2000).



Fig. 2.123 Caprile di Roccasecca, chiesa di Sant'Angelo, abside, *Cristo in mandorla* (OROFINO 2000).



Fig. 2.124 Castrocielo, chiesa di San Rocco (già Santa Maria del Monacato), *santo* (OROFINO 2000).



Fig. 2.125 Priverno, chiesa di San Giovanni Evangelista, navata destra, parete nord, presso la controfacciata, *Madonna della Misericordia e sante*.⁽⁵⁾



Fig. 2.126 Priverno, chiesa di San Giovanni Evangelista, navata destra, parete nord, presso la controfacciata, *Madonna della Misericordia e sante*, part. ⁽⁵⁾



Fig. 2.127 Priverno, chiesa di San Giovanni Evangelista, navata destra, parete nord, presso la controfacciata, *Madonna della Misericordia e sante*, part. ⁽⁵⁾



Fig. 2.128 Priverno, chiesa di San Giovanni Evangelista, navata destra, parete nord, presso la controfacciata, *Madonna della Misericordia e sante*, part. ⁽⁵⁾



Fig. 2.129 Priverno, chiesa di San Giovanni Evangelista, navata sinistra, parete sud, registro superiore, *Cristo e san Giovanni Evangelista*.⁽⁵⁾



Fig. 2.130 Priverno, chiesa di San Giovanni Evangelista, navata sinistra, parete sud, registro superiore, *motivo a losanghe quadrilobate*.⁽⁵⁾



Fig. 2.131 Priverno, chiesa di San Giovanni Evangelista, navata centrale, parete nord, *teoria di sante*.⁽⁵⁾



Fig. 2.132 Priverno, chiesa di San Giovanni Evangelista, navata centrale, parete nord, *san Cristoforo con il Bambino*.⁽⁵⁾



Fig. 2.133 Priverno, chiesa di San Giovanni Evangelista, navata centrale, parete nord, *San Francesco riceve le stimmate*.⁽⁵⁾



Fig. 2.134 Assisi, basilica superiore di San Francesco, Giotto, *San Francesco riceve le stimmate* (FRUGONI 1993).



Fig. 2.135 Parigi, Museo del Louvre, Giotto, *San Francesco riceve le stimmate* (FRUGONI 1993).



Fig. 2.136 Firenze, basilica di Santa Croce, cappella Bardi, Giotto, *San Francesco riceve le stimmate* (FRUGONI 1993).



Fig. 2.137 Assisi, basilica inferiore di San Francesco, transetto meridionale, Pietro Lorenzetti, *San Francesco riceve le stimmate* (FRUGONI 1993).



Fig. 2.138 Velletri, cattedrale di San Clemente, cripta, *Traslazione dei corpi dei santi terio e Ponziano.* ⁽²⁾



Fig. 2.139 Priverno, chiesa di San Giovanni Evangelista, navata sinistra, parete sud, registro superiore, *Storie di santa Caterina: Rogo dei filosofi.* ⁽⁵⁾



Fig. 2.140 Priverno, chiesa di San Giovanni Evangelista, navata sinistra, parete sud, registro superiore, *figure araldiche.* ⁽⁵⁾



Fig. 2.141 Priverno, chiesa di San Giovanni Evangelista, navata sinistra, parete sud, registro superiore, *Storie di santa Caterina: Disputa di santa Caterina con l'imperatore, Disputa di santa Caterina con i filosofi, Tentato martirio con la ruota dentata, Decapitazione e trasporto del corpo sul Sinai.* ⁽⁵⁾

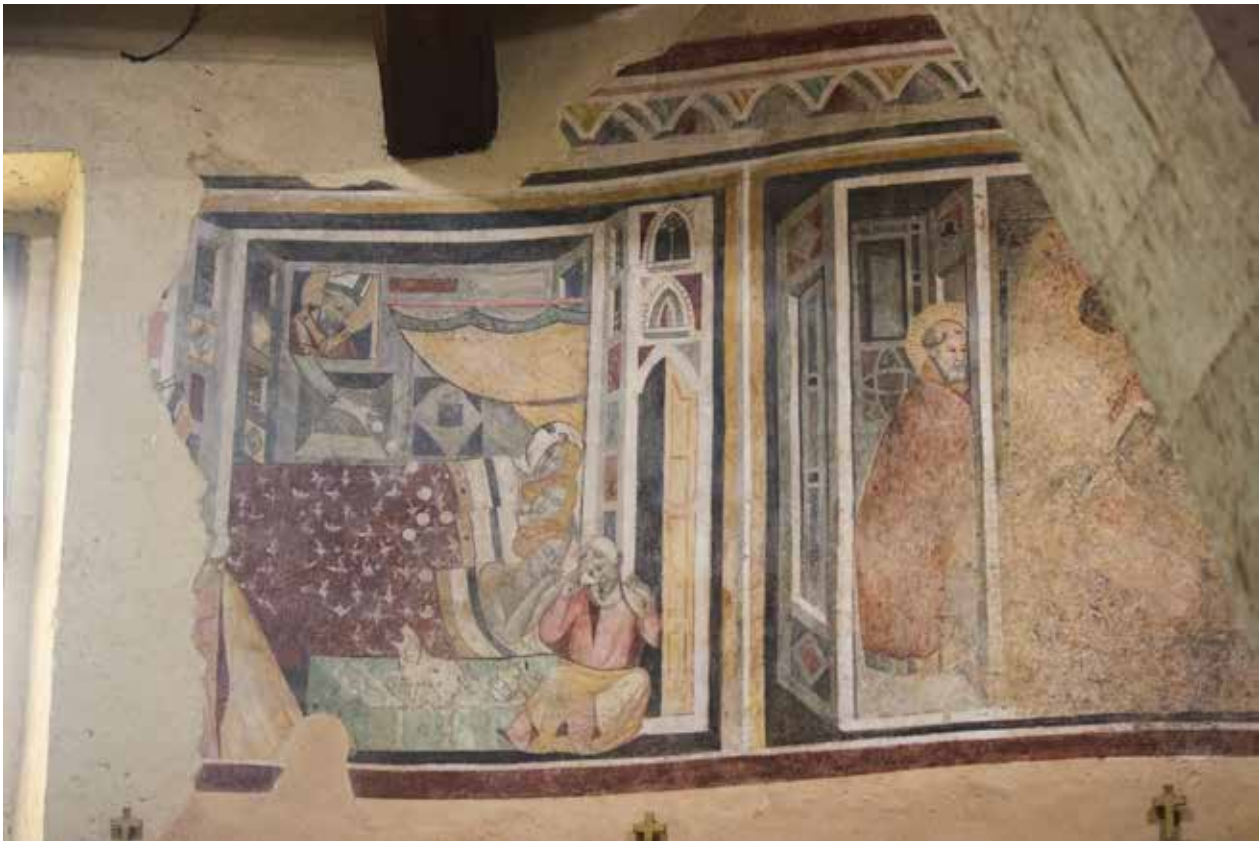


Fig. 2.142 Priverno, chiesa di San Giovanni Evangelista, navata sinistra, parete sud, registro superiore, *Storie di san Nicola: Dono della dote alle fanciulle.* ⁽⁵⁾

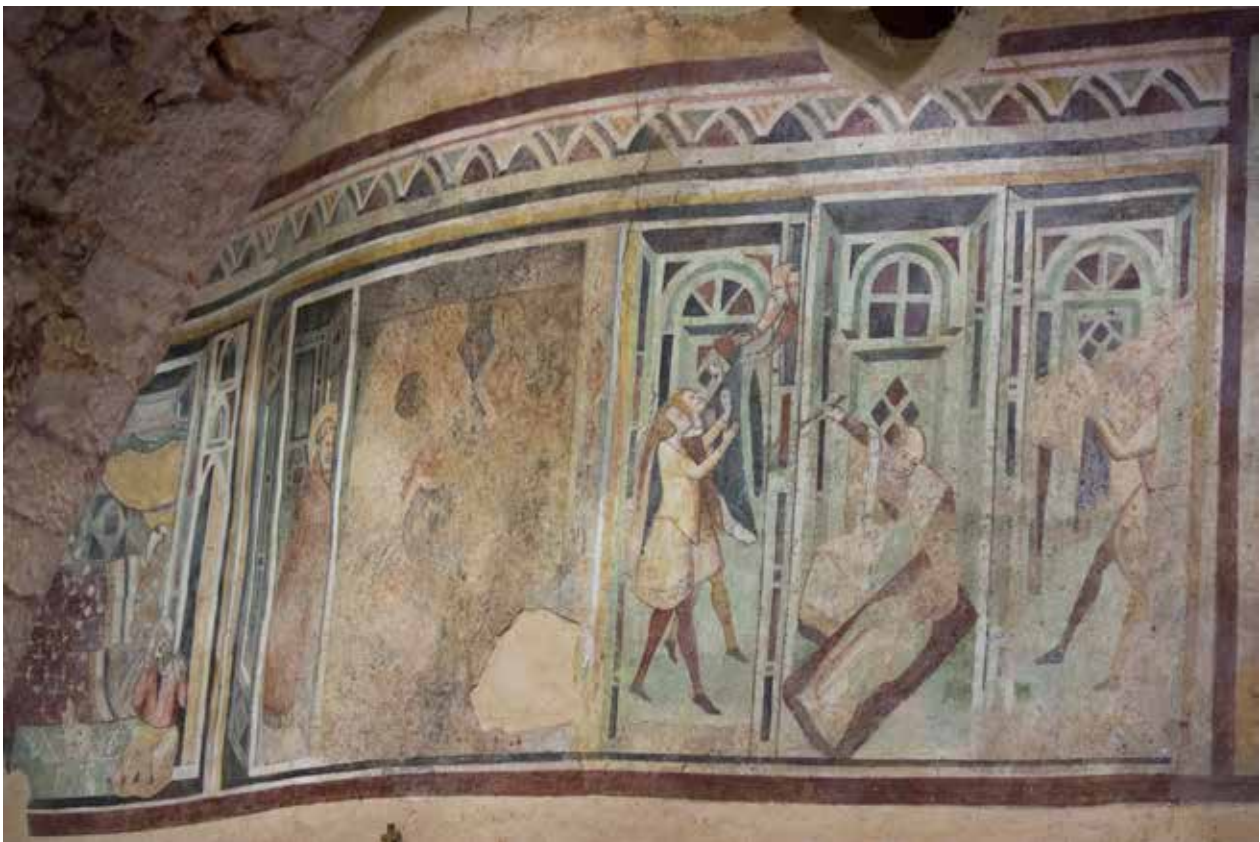


Fig. 2.143 Priverno, chiesa di San Giovanni Evangelista, navata sinistra, parete sud, registro superiore, *Storie di san Nicola: Il miracolo dell'ebreo convertito.* ⁽⁵⁾



Fig. 2.144 Priverno, chiesa di San Giovanni Evangelista, navata sinistra, parete sud, registro superiore, *sant'Antonio abate*.⁽⁵⁾



Fig. 2.145 Priverno, chiesa di San Giovanni Evangelista, navata sinistra, parete sud, registro superiore, *Storie di santa Caterina: Rogo dei filosofi*, part.⁽⁵⁾



Fig. 2.146 Priverno, chiesa di San Giovanni Evangelista, navata sinistra, parete sud, registro superiore, *Storie di santa Caterina: Rogo dei filosofi*, part.⁽⁵⁾



Fig. 2.147 Priverno, chiesa di San Giovanni Evangelista, navata sinistra, parete sud, registro superiore, *Storie di santa Caterina: Rogo dei filosofi*, part.⁽⁵⁾



Fig. 2.148 Priverno, chiesa di San Giovanni Evangelista, navata sinistra, parete sud, registro superiore, *Storie di san Nicola: Il miracolo dell'ebreo convertito, scena del furto in casa dell'ebreo, part.* ⁽⁵⁾



Fig. 2.149 Priverno, chiesa di San Giovanni Evangelista, navata sinistra, parete sud, registro superiore, *Storie di santa Caterina: Tentato martirio con la ruota dentata, part.* ⁽⁵⁾



Fig. 2.150 Priverno, chiesa di San Giovanni Evangelista, navata centrale, controfacciata, *Madonna con Bambino, Crocifissione.* ⁽⁵⁾



Fig. 2.151 Priverno, chiesa di San Giovanni Evangelista, navata centrale, controfacciata, *Madonna con Bambino, santo vescovo e donatore.* ⁽⁵⁾



Fig. 2.153 Priverno, chiesa di San Giovanni Evangelista, navata sinistra, parete sud, registro inferiore, *serie di pannelli votivi*.⁽⁵⁾



Fig. 2.154 Priverno, chiesa di San Giovanni Evangelista, navata sinistra, parete sud, registro inferiore, *serie di pannelli votivi*.⁽⁵⁾



Fig. 2.152 Priverno, chiesa di San Giovanni Evangelista, navata sinistra, parete est, *Crocifissione tra santi, Madonna con Bambino tra santi, san Pietro, Crocifissione*.⁽⁵⁾



Fig. 2.155 Priverno, chiesa di San Giovanni Evangelista, navata sinistra, parete sud, registro inferiore, *sant'Antonio abate*.⁽⁵⁾



Fig. 2.156 Priverno, chiesa di San Giovanni Evangelista, navata sinistra, parete sud, registro inferiore, *Annunciazione, santo vescovo e san Giovanni Evangelista*.⁽⁵⁾



Fig. 2.157 Amaseno, collegiata di Santa Maria Assunta, presbiterio, parete destra, *santa orante e santa Caterina d'Alessandria.* ⁽⁵⁾



Fig. 2.158 Priverno, chiesa di San Giovanni Evangelista, navata sinistra, parete ovest, *specchiature marmoree.* ⁽⁵⁾



Fig. 2.159 Priverno, chiesa di San Giovanni Evangelista, navata sinistra, parete nord, *specchiature marmoree, santi, motivo vegetale.* ⁽⁵⁾



Fig. 2.160 Priverno, chiesa di San Giovanni Evangelista, navata destra, parete nord, presso l'altare, *san Biagio* (?), *coppia di santi*.⁽⁵⁾

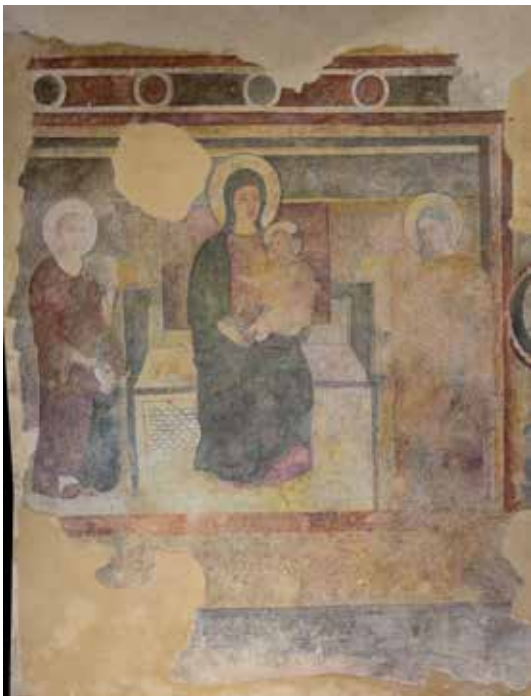


Fig. 2.161 Priverno, chiesa di San Giovanni Evangelista, navata destra, parete nord, al centro, *Madonna con Bambino tra sante e una donatrice*.⁽⁵⁾



Fig. 2.162 Priverno, chiesa di San Giovanni Evangelista, navata destra, parete nord, presso il campanile, *Madonna con Bambino con san Francesco*.⁽⁵⁾



Fig. 2.163 Priverno, chiesa di San Giovanni Evangelista, terzo pilastro a destra, parete est, *san Leonardo*.⁽⁵⁾



Fig. 2.164 Priverno, chiesa di San Giovanni Evangelista, navata destra, parete est, semipilastro, *santa anonima e papa Urbano V.*⁽⁵⁾



Fig. 2.165 Priverno, chiesa di San Giovanni Evangelista, primo pilastro a destra, parete sud, *santo anonimo*.⁽⁵⁾



Fig. 2.166 Priverno, chiesa di Sant'Antonio abate. ⁽⁵⁾

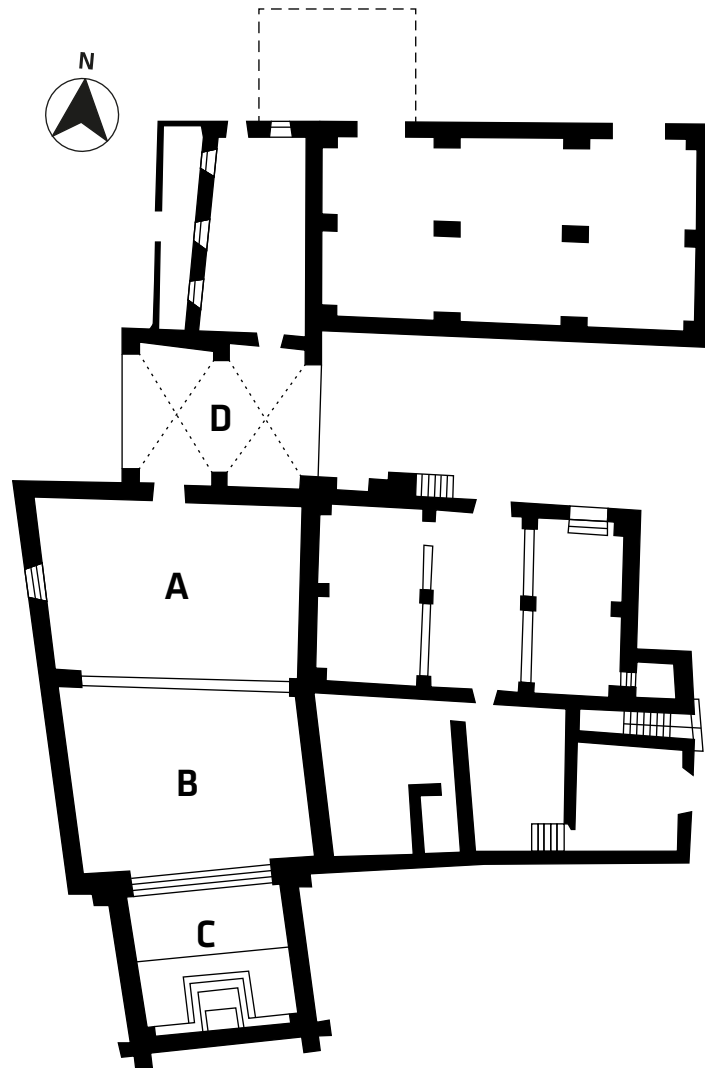


Fig. 2.167 Priverno, chiesa di Sant'Antonio abate, pianta. ⁽¹⁾



Fig. 2.168 Priverno, chiesa di Sant'Antonio abate, facciata nord. ⁽⁵⁾



Fig. 2.169 Priverno, chiesa di Sant'Antonio abate, facciata nord, architrave dell'ingresso con iscrizione. ⁽⁵⁾



Fig. 2.170 Priverno, chiesa di Sant'Antonio abate, facciata nord, peduccio destro con iscrizione. ⁽⁵⁾



Fig. 2.171 Priverno, chiesa di Sant'Antonio abate, panoramica interna verso la controfacciata. ⁽⁵⁾



Fig. 2.172 Priverno, chiesa di Sant'Antonio abate, panoramica interna verso il presbiterio. ⁽⁵⁾



Fig. 2.173 Privero,
chiesa di Sant'Antonio abate,
volta del presbiterio. ⁽⁵⁾



Fig. 2.174 Privero,
chiesa di Sant'Antonio abate,
seconda campata, parete ovest,
*ciclo di santa Caterina
d'Alessandria.* ⁽⁵⁾



Fig. 2.175 Privero,
chiesa di Sant'Antonio abate,
seconda campata, parete nord
(controfacciata),
*scena agiografica
di sant'Antonio abate.* ⁽⁵⁾



Fig. 2.176 Priverno,
chiesa di Sant'Antonio abate,
seconda campata, parete nord
(controfacciata),
scena agiografica
di sant'Antonio abate, part. ⁽⁵⁾

Fig. 2.177 Priverno,
chiesa di Sant'Antonio abate,
seconda campata, parete nord
(controfacciata),
ciclo di santa Margherita,
santa Margherita
e sant'Antonio abate. ⁽⁵⁾



Fig. 2.178 Priverno,
chiesa di Sant'Antonio abate,
seconda campata, parete nord
(controfacciata),
ciclo di santa Margherita,
Interrogatorio di santa Margherita, part. ⁽⁵⁾



Fig. 2.179 Priverno, chiesa di Sant'Antonio abate, seconda campata, parete nord (controfacciata), ciclo di *santa Margherita*, *Uccisione del demonio*, part.⁽⁵⁾



Fig. 2.180 San Vittore del Lazio, chiesa di San Nicola, navata destra, ciclo di *santa Margherita* (OROFINO 2000).



Fig. 2.181 Priverno, chiesa di Sant'Antonio abate, seconda campata, parete nord (controfacciata), ciclo di *santa Margherita*, *Incontro con Olibrio a cavallo*, part.⁽⁵⁾



Fig. 2.182 Amalfi, cattedrale di Sant'Andrea, Chiostro del Paradiso, Roberto d'Oderisio, *Crocifissione*.⁽⁵⁾



Fig. 2.183 Parigi, Museo del Louvre, Roberto d'Oderisio, *Crucifixione* (LEONE DE CASTRIS 1986).



Fig. 2.184 Priverno, chiesa di Sant'Antonio abate, seconda campata, parete est (già parete nord), *san Cristoforo con il Bambino*.⁽⁵⁾



Fig. 2.185 Priverno, chiesa di Sant'Antonio abate, seconda campata, parete nord (controfacciata), *santa Margherita e sant'Antonio abate*.⁽⁵⁾



Fig. 2.186 Priverno, chiesa di Sant'Antonio abate, seconda campata, parete est, *santa Caterina d'Alessandria (?)*.⁽⁵⁾



Fig. 2.187 Priverno,
chiesa di Sant'Antonio abate,
seconda campata, parete est,
Cristo in trono (?), Crocifissione. ⁽⁵⁾



Fig. 2.188 Priverno,
chiesa di Sant'Antonio abate,
seconda campata, parete est,
Madonna in trono con il Bambino tra una santa e san Pietro. ⁽⁵⁾



Fig. 2.189 Priverno,
chiesa di Sant'Antonio abate,
prima campata, parete est,
santa Margherita. ⁽⁵⁾



Fig. 2.190 Priverno,
chiesa di Sant'Antonio abate,
prima campata, parete est,
teorie di santi. ⁽⁵⁾



Fig. 2.191 Priverno,
chiesa di Sant'Antonio abate,
prima campata, arco, piedritto est,
palinsesto.⁽⁵⁾



Fig. 2.192 Priverno,
chiesa di Sant'Antonio abate,
prima campata, arco, piedritto ovest,
palinsesto.⁽⁵⁾



Fig. 2.193 Priverno, chiesa di Sant'Antonio abate, prima campata, parete ovest, *teorie di santi*.⁽⁵⁾



Fig. 2.194 Priverno, chiesa di Sant'Antonio abate, arco tra le due campate, parete sud, *sant'Antonio abate*.⁽⁵⁾



Fig. 2.195 Priverno, chiesa di Sant'Antonio abate, seconda campata, parete ovest, *santo vescovo e sant'Antonio abate*.⁽⁵⁾



Fig. 2.196 Priverno, chiesa di Sant'Antonio abate, seconda campata, parete ovest, piedritto destro, *santo apostolo*.⁽⁵⁾



Fig. 2.197 Priverno, chiesa di Sant'Antonio abate, seconda campata, parete ovest, *sant'Antonio abate*.⁽⁵⁾



Fig. 2.198 Priverno, chiesa di Sant'Antonio abate, seconda campata, parete ovest, *palinsesto*.⁽⁵⁾



Fig. 2.199 Priverno, chiesa di Sant'Antonio abate, seconda campata, parete ovest, *palinsesto*, part.⁽⁵⁾



Fig. 2.200 Priverno, chiesa di Sant'Antonio abate, seconda campata, parete ovest, *santo vescovo e santo*.⁽⁵⁾



Fig. 2.201 Priverno, chiesa di Sant'Antonio abate, seconda campata, parete ovest, *santo vescovo e santo*, part. ⁽⁵⁾



Fig. 2.202 Anagni, cattedrale di Santa Maria Annunziata, cripta di San Magno, Lello *de Urbe*, *san Pietro da Salerno tra sant'Aurelia e santa Neomisia*, part. ⁽³⁾



Fig. 2.203 Napoli, Arcivescovado, Lello *de Urbe*, *Tavola funeraria dell'arcivescovo D'Ormont*, part. (BOLOGNA 1969)



Fig. 2.204 Priverno, chiesa di Sant'Antonio abate, seconda campata, parete ovest, *teorie di santi*. ⁽⁵⁾



Fig. 2.205 Priverno, chiesa di Sant'Antonio abate, seconda campata, parete nord (controfacciata), *teorie di santi*.⁽⁵⁾



Fig. 2.206 Priverno, chiesa di Sant'Antonio abate, facciata, portale di ingresso, lunetta, *Madonna con Bambino*.⁽⁵⁾



Fig. 2.207 Priverno, chiesa di Sant'Antonio abate, facciata, *santo*.⁽⁵⁾



Fig. 2.208 Priverno, chiesa dei Santi Cristoforo e Vito, facciata.



Fig. 2.209 Priverno, chiesa dei Santi Cristoforo e Vito, interno.



Fig. 2.210 Priverno, chiesa dei Santi Cristoforo e Vito, interno, cappella Tacconi.



Fig. 2.211 Priverno, chiesa dei Santi Cristoforo e Vito, sala parrocchiale, *santo vescovo*, part. (ANGELINI 1988).



Fig. 2.212 Priverno, chiesa dei Santi Cristoforo e Vito, sala parrocchiale, *santo diacono*, part. (ANGELINI 1988).



Fig. 2.213 Priverno, chiesa dei Santi Cristoforo e Vito, presbiterio, parete nord-ovest, *santo vescovo*.



Fig. 2.214 Priverno, chiesa dei Santi Cristoforo e Vito, presbiterio, parete nord-est, *cartiglio con iscrizione*.



Fig. 2.215 Priverno, chiesa dei Santi Cristoforo e Vito, presbiterio, arco, piedritto destro, *san Leonardo*.



Fig. 2.216 Priverno, chiesa dei Santi Cristoforo e Vito, presbiterio, arco, piedritto destro, *santo tonsurato con donatrice*.



Fig. 2.217 Priverno, chiesa dei Santi Cristoforo e Vito, navata principale, arco, piedritto destro, *santa orante*.



Fig. 2.218 Priverno, chiesa dei Santi Cristoforo e Vito, navata principale, parete sud-ovest, *santo martire*.



Fig. 2.219 San Felice Circeo, chiesa di Santa Maria della Pietà, esterno.



Fig. 2.220 San Felice Circeo, chiesa di Santa Maria della Pietà, interno. ⁽²⁾

Fig. 2.221 San Felice Circeo, chiesa di Santa Maria della Pietà, conca absidale. ⁽¹⁾



Fig. 2.222 San Felice Circeo, chiesa di Santa Maria della Pietà, conca absidale, *palinsesto*.

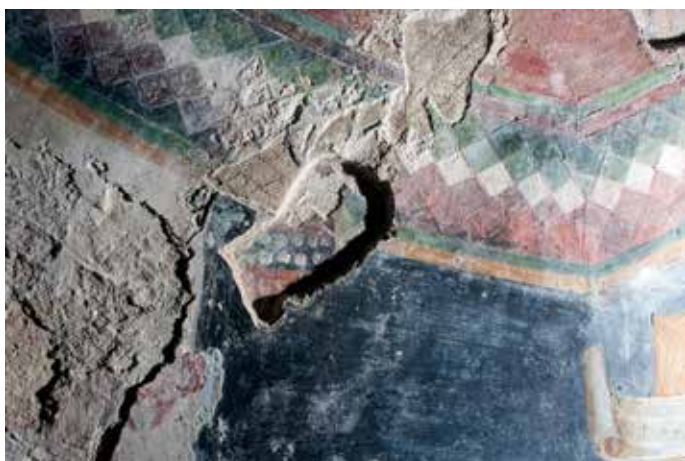


Fig. 2.223 San Felice Circeo, chiesa di Santa Maria della Pietà, conca absidale, *palinsesto*.



Fig. 2.224 Sermoneta, Castello Caetani, Torre Annibaldi. ⁽²⁾

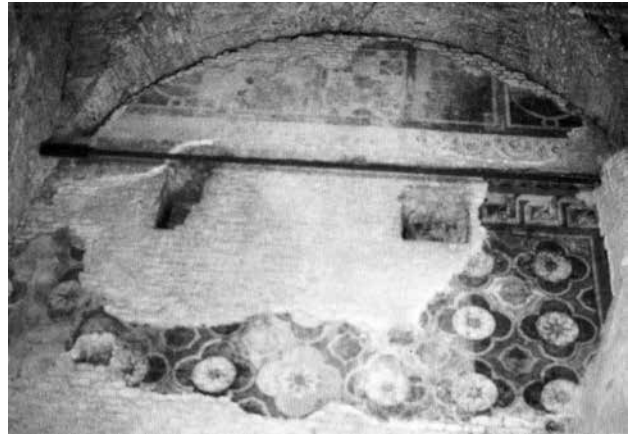


Fig. 2.225 Sermoneta, Castello Caetani, Torre Annibaldi, interno (ΜΙΧÁΛΥΙ 1999 Β).

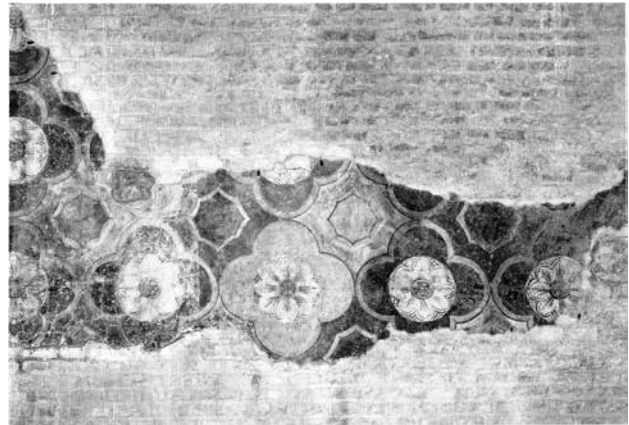


Fig. 2.226 Sermoneta, Castello Caetani, Torre Annibaldi, interno (ΜΙΧÁΛΥΙ 1999 Β).

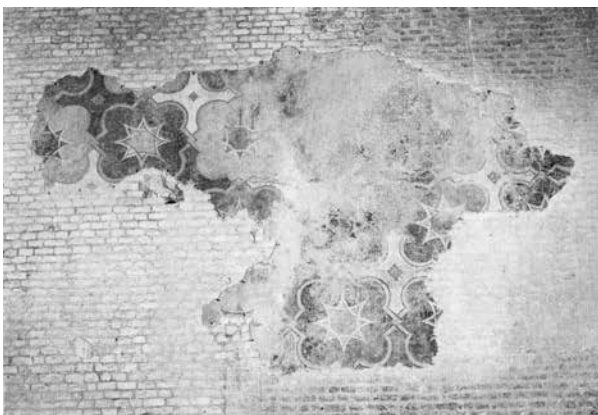


Fig. 2.227 Sermoneta, Castello Caetani, Torre Annibaldi, interno (ΜΙΧÁΛΥΙ 1999 Β).



Fig. 2.228 Sermoneta, Castello Caetani, Torre Annibaldi, interno (ΜΙΧÁΛΥΙ 1999 Β).



Fig. 2.229 Alatri,
chiesa di San Francesco,
controfacciata,
*velario con decorazione
a losanghe quadrilobate.*



Fig. 2.230 Anagni,
cattedrale di Santa Maria
Annunziata,
cripta di San Magno,
pilastro sotto la volta VI,
Terzo Maestro,
*motivo a losanghe
quadrilobate.*⁽³⁾



Fig. 2.231 Roma,
basilica di San Sebastiano fuori
le Mura,
oratorio di Onorio III, volta,
motivo a losanghe quadrilobate
(QUEJIO 2012 A).

Fig. 2.232 Roma, basilica dei Santi Giovanni e Paolo al Celio, convento, *motivo a losanghe quadrilobate* (BARCHIESI - FERRARA 2012).



Fig. 2.233 Anagni, cattedrale di Santa Maria Annunziata, cripta di San Magno, sottarco tra le volte VIII e IX, Terzo Maestro, *motivo a quadrilobi*.⁽³⁾



Fig. 2.234 Sulmona, Museo Civico, *Manfredi di Svevia (?)* (ACETO 1998).



Fig. 2.235 Assisi, basilica superiore di San Francesco, terza campata, parete destra, Maestro d'Isacco, *Isacco respinge Esau*.⁽⁴⁾



Fig. 2.236 Anagni, Palazzo delle Suore Cistercensi della Carità, Museo del "Palazzo di Bonifacio VIII", Sala delle Scacchiere, *scacchiere entro motivi quadrilobati*.⁽⁵⁾⁽⁶⁾



Fig. 2.237 Anagni, cattedrale di Santa Maria Annunziata, cripta di San Magno, sottarco tra le volte IX e X, Terzo Maestro, *motivo a greca*.⁽³⁾



Fig. 2.238 Sermoneta, chiesa di San Michele Arcangelo, facciata. ⁽⁵⁾



Fig. 2.239 Sermoneta, chiesa di San Michele Arcangelo, panoramica interna verso il coro. ⁽⁵⁾

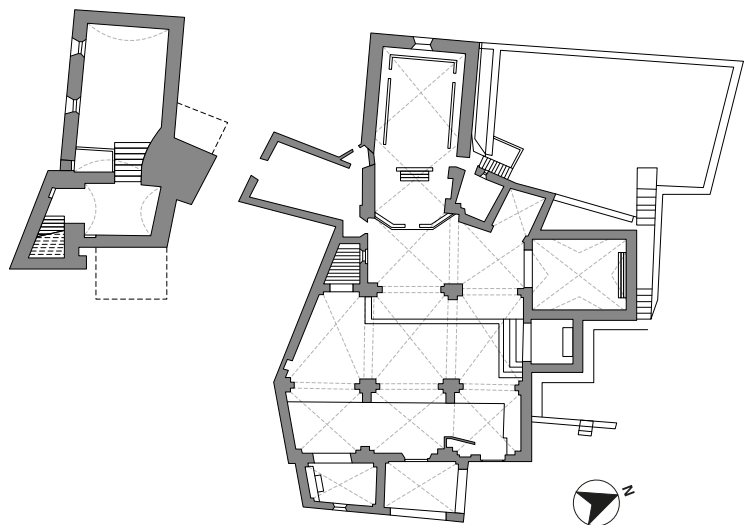


Fig. 2.240 Sermoneta, chiesa di San Michele Arcangelo, pianta. ⁽¹⁾



Fig. 2.241 Sermoneta, chiesa di San Michele Arcangelo, chiesa, primo pilastro a destra, parete nord-est, *Madonna in trono* (?).⁽⁵⁾



Fig. 2.242 Sermoneta, chiesa di San Michele Arcangelo, chiesa, secondo pilastro a destra, parete nord-est, *san Giacomo Maggiore*.⁽⁵⁾



Fig. 2.243 Sermoneta, chiesa di San Michele Arcangelo, chiesa, secondo pilastro a destra, parete nord-est, *san Leonardo*.⁽⁵⁾



Fig. 2.244 Sermoneta, chiesa di San Michele Arcangelo, cripta Madre, panoramica.⁽⁵⁾



Fig. 2.245 Sermoneta, chiesa di San Michele Arcangelo, cripta Madre, parete nord-est, *san Pietro e san Giovanni Battista*. ⁽⁵⁾

Fig. 2.246 Sermoneta, chiesa di San Michele Arcangelo, cripta Madre, parete nord-est, *san Pietro*, part. ⁽⁵⁾



Fig. 2.247 Velletri, cattedrale di San Clemente, cripta, *Traslazione dei corpi dei santi Eleuterio e Ponziano*, part. ⁽²⁾



Fig. 2.248 Sermoneta, chiesa di San Michele Arcangelo, cripta Madre, parete nord-est, *san Giovanni Battista*, part. ⁽⁵⁾



Fig. 2.249 Sermoneta, chiesa di San Michele Arcangelo, cripta Madre, parete sud-est, *teoria di santi e Annunciazione*.⁽⁵⁾



Fig. 2.250 Sermoneta, abbazia di Valvisciolo, facciata della chiesa.⁽²⁾



Fig. 2.251 Sermoneta, abbazia di Valvisciolo, portale di ingresso, lunetta, *Madonna in trono con Bambino tra un santo monaco e santo Stefano protomartire*.⁽²⁾



Fig. 2.252 Sermoneta, abbazia di Valvisciolo, chiesa, controfacciata, sottarco di ingresso, *Mano dell'Eterno*.⁽²⁾



Fig. 2.253 Sermoneta, abbazia di Valvisciolo, chiesa, navata centrale, volta a crociera, *finta cortina muraria*.⁽²⁾



Fig. 2.254 Sermoneta, abbazia di Valvisciolo, chiostro, parete sud-ovest, *finta cortina muraria e velario*.⁽²⁾



Fig. 2.255 Sermoneta, abbazia di Valvisciolo, Auditorium, volte a crociera, *motivi decorativi aniconici* (MIHÁLYI 1993 A).



Fig. 2.256 Sermoneta, abbazia di Valvisciolo, Auditorium, parete ovest, *motivi decorativi aniconici* (MIHÁLYI 1993 A).



Fig. 2.257 Sonnino, chiesa di San Michele Arcangelo, *Icona della Madonna delle Grazie*.⁽⁷⁾



Fig. 2.258 Turchia, Istanbul, basilica di Santa Sofia, tribuna, *Madonna con Bambino tra Giovanni II Comneno e Irene*.⁽⁴⁾



Fig. 2.259 Subiaco, monastero del Sacro Speco, chiesa inferiore, Maestro del Busto di Innocenzo III, *busto di Innocenzo III*.⁽⁵⁾



Fig. 2.260 Sonnino, monastero di Santa Maria delle Canne, parete superstite al crollo, *palinsesto* (ANGELINI 2011).



Fig. 2.261 Terracina, cattedrale di San Cesareo, facciata.



Fig. 2.262 Terracina, cattedrale di San Cesareo, panoramica interna verso il presbiterio. ⁽⁵⁾

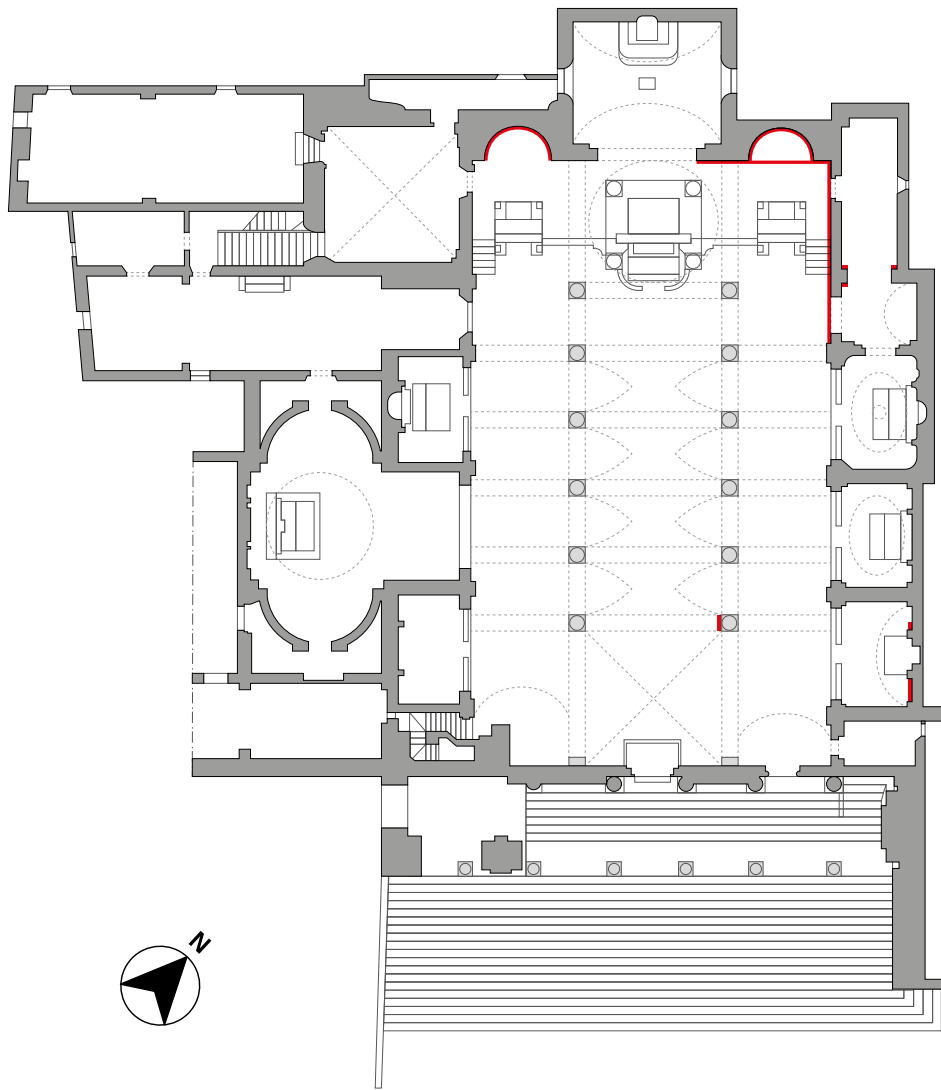


Fig. 2.263 Terracina, cattedrale di San Cesareo, pianta. ⁽¹⁾



Fig. 2.264 Terracina, cattedrale di San Cesareo, presbiterio, parete nord, *frammenti di ciclo agiografico*. ⁽⁵⁾



Fig. 2.265 Terracina, cattedrale di San Cesareo, navata destra, modello 3D. ⁽¹⁾

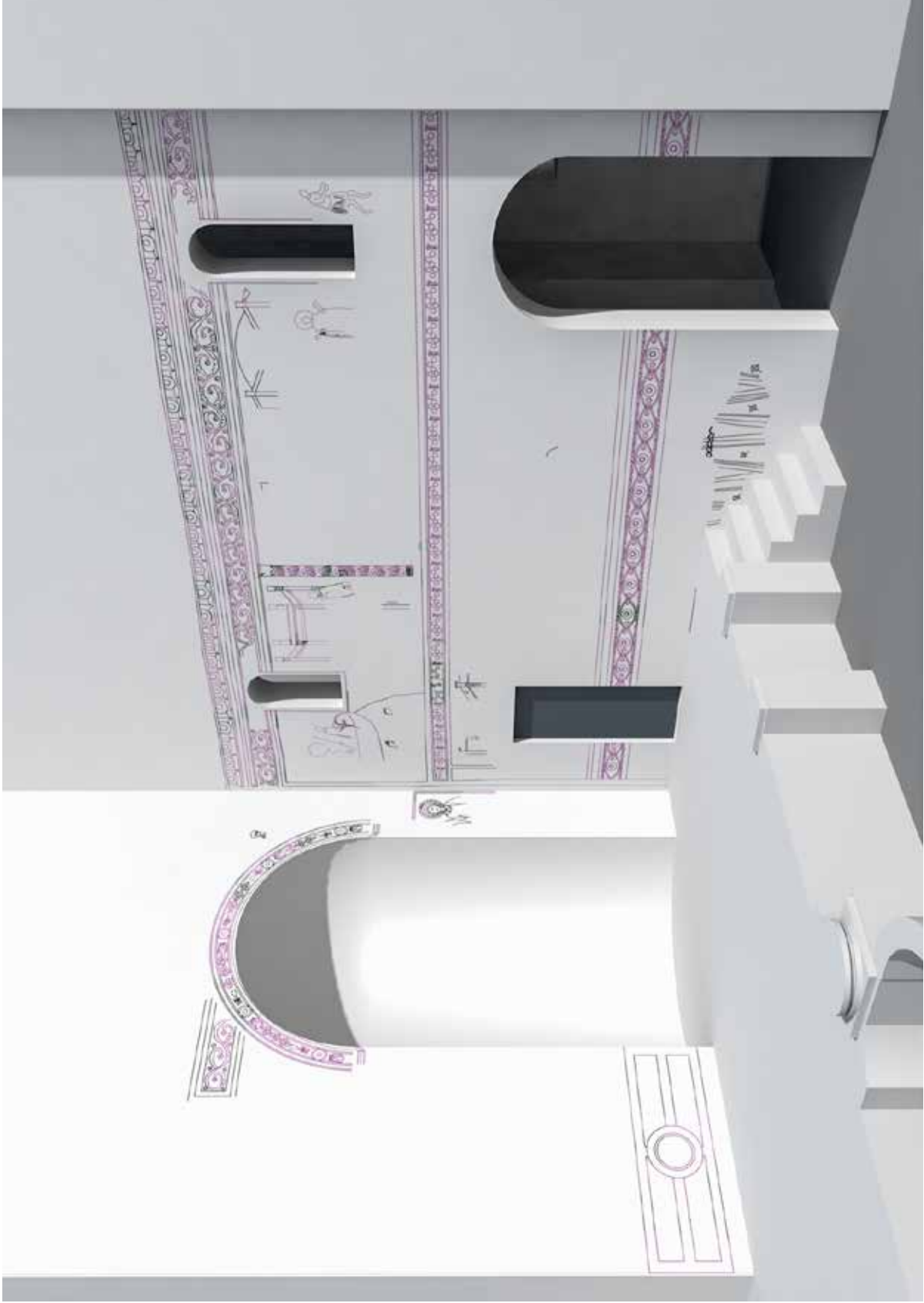


Fig. 2.266 Terracina, cattedrale di San Cesareo, navata destra, modello 3D con ricostruzione grafica. ⁽¹⁾

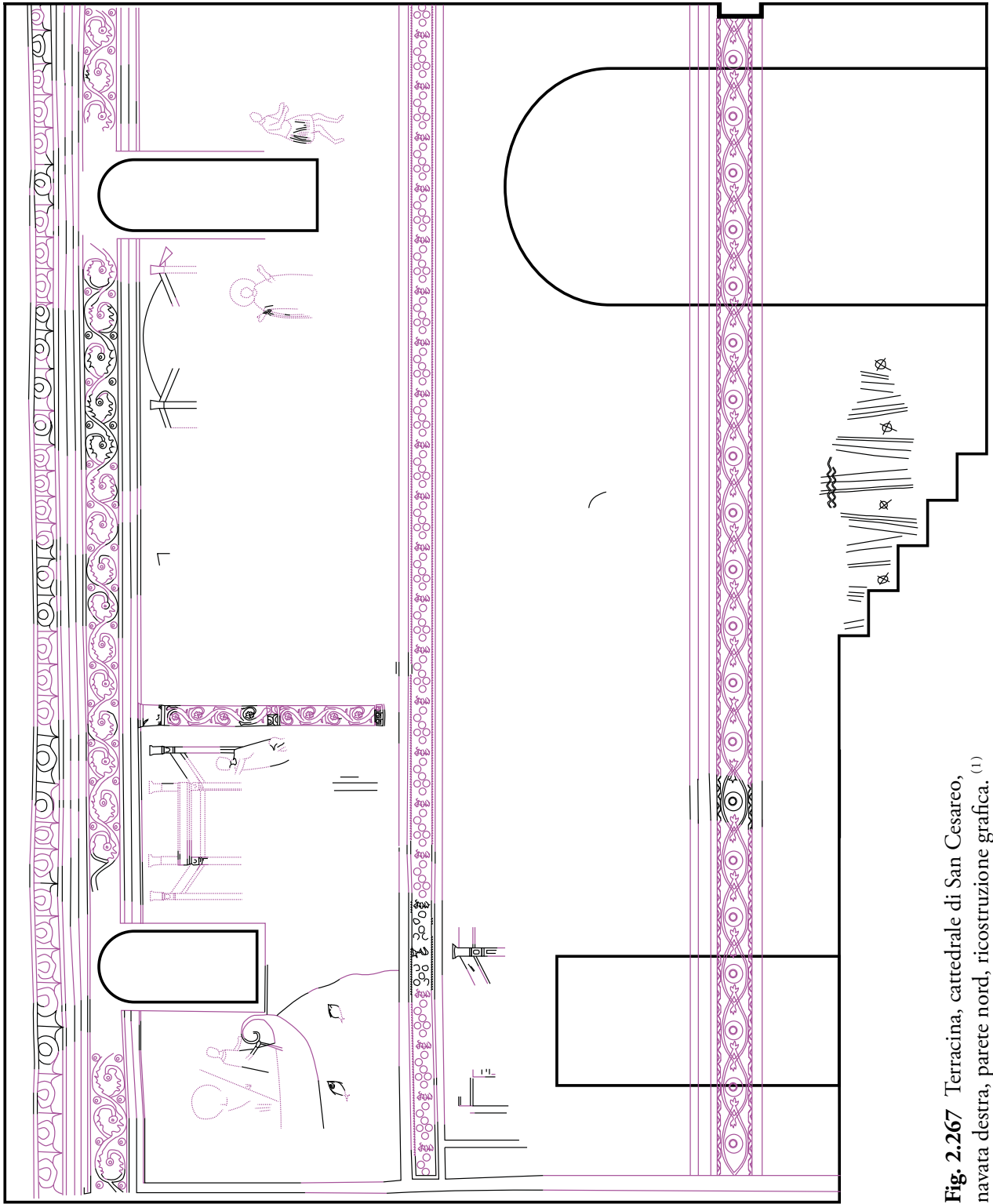


Fig. 2.267 Terracina, cattedrale di San Cesareo, navata destra, parete nord, ricostruzione grafica. ⁽¹⁾

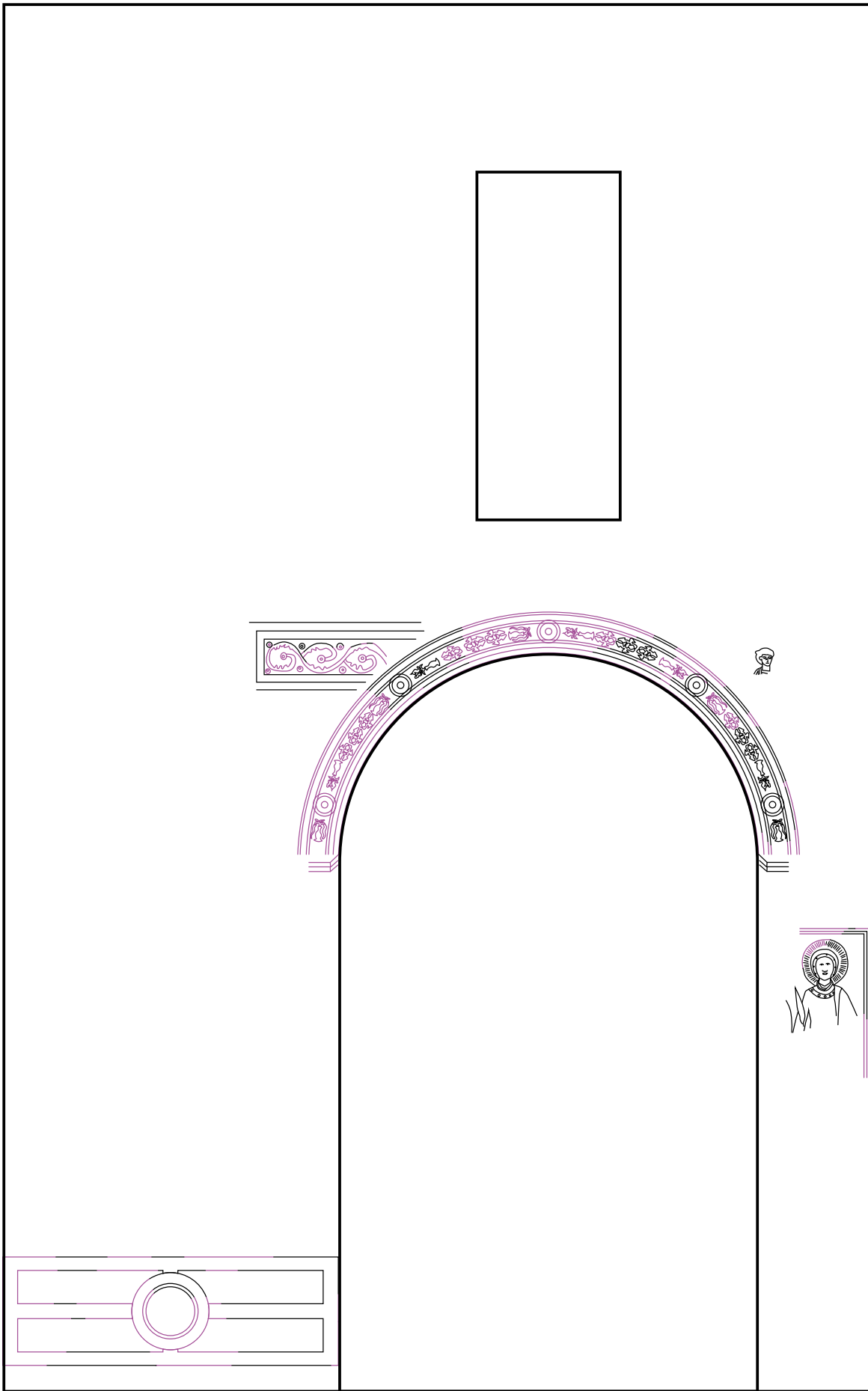


Fig. 2.268 Terracina, cattedrale di San Cesareo, arco absidale destro, ricostruzione grafica. ⁽¹⁾



Fig. 2.269 Terracina, cattedrale di San Cesareo, navata destra, parete nord, *fascione superiore*.⁽²⁾



Fig. 2.270 Terracina, cattedrale di San Cesareo, presbiterio, arco absidale destro, *fascione superiore*.⁽²⁾



Fig. 2.271 Terracina, cattedrale di San Cesareo, navata destra, parete nord, *registro superiore del ciclo agiografico*, part.⁽²⁾



Fig. 2.272 Terracina, cattedrale di San Cesareo, navata destra, parete nord, *registro superiore del ciclo agiografico, prima scena, part.* ⁽²⁾



Fig. 2.273 Terracina, cattedrale di San Cesareo, navata destra, parete nord, *registro superiore del ciclo agiografico, prima scena, part.* ⁽²⁾



Fig. 2.274 Terracina, cattedrale di San Cesareo, navata destra, parete nord, *registro superiore del ciclo agiografico, seconda scena, part.* ⁽²⁾



Fig. 2.275 Terracina, cattedrale di San Cesareo, navata destra, parete nord, *registro superiore del ciclo agiografico, terza scena (?)*, part. ⁽²⁾



Fig. 2.276 Terracina, cattedrale di San Cesareo, navata destra, parete nord, *fascione fitomorfico con fiori e frutti*, part. ⁽²⁾



Fig. 2.277 Terracina, cattedrale di San Cesareo, navata destra, parete nord, *registro inferiore del ciclo agiografico, prima scena*, part. ⁽²⁾



Fig. 2.278 Terracina, cattedrale di San Cesareo, navata destra, parete nord, *registro inferiore del ciclo agiografico, prima scena*, part. ⁽²⁾



Fig. 2.279 Terracina, cattedrale di San Cesareo, navata destra, parete nord, zoccolo con motivo a mandorla. ⁽²⁾



Fig. 2.280 Terracina, cattedrale di San Cesareo, navata destra, parete nord, *velario*. ⁽²⁾



Fig. 2.281 Terracina, cattedrale di San Cesareo, arco absidale destro, piedritto sinistro, *finta specchiatura marmorea*. ⁽²⁾



Fig. 2.282 Roma, basilica inferiore di San Clemente, *Miracolo del Tempietto* (ROMANO 2006 B).



Fig. 2.283 Roma,
 basilica inferiore di San Crisogono,
 parete destra,
Storie di san Benedetto
 (ROMANO 2006 A).



Fig. 2.284 Cerveteri, Ceri,
 chiesa di Santa Maria Immacolata, navata
 centrale, parete destra,
Isacco concede la primogenitura a Giacobbe
 (PARLATO - ROMANO 2001).



Fig. 2.285 Roma,
 basilica di San Lorenzo fuori le Mura,
 navata destra (già ambiente H9),
pannello con teoria di santi
 (BORDI 2006 B).



Fig. 2.286 Città del Vaticano, Pinacoteca Vaticana, (già sotterranei della basilica di San Nicola in Carcere), *clipeo con il Battesimo di Cristo* (DOS SANTOS 2006 B).



Fig. 2.287 Roma, basilica inferiore di San Clemente, *motivo a mandorla intrecciata* (ROMANO 2006 B).



Fig. 2.288 Roma, chiesa di San Marcello al Corso, parete sud, *motivo a mandorla intrecciata* (BORDI 2006 A).



Fig. 2.289 Roma, basilica dei Santi Quattro Coronati, abside, *motivo a mandorla intrecciata* (DRAGHI 2006 B).



Fig. 2.290 Castel Sant'Elia, basilica di Sant'Anastasio, transetto, parete sud-est, *motivo a mandorla intrecciata* (PARLATO - ROMANO 2001).



Fig. 2.291 Cerveteri, Ceri, chiesa di Santa Maria Immacolata, navata centrale, parete destra, *Attraversamento del Mar Rosso* (PARLATO - ROMANO 2001).



Fig. 2.292 Terracina, cattedrale di San Cesareo, arco absidale destro, *decorazione fitomorfica e falere, testa maschile*.⁽²⁾



Fig. 2.293 Terracina, cattedrale di San Cesareo, cappella di San Silvano.⁽²⁾



Fig. 2.294 Terracina, cattedrale di San Cesareo, navata centrale, colonnato destro, sesto pennacchio, *busto clipeato di santo vescovo*.⁽²⁾



Fig. 2.295 Terracina, cattedrale di San Cesareo, navata destra, cappella dell'Addolorata.⁽⁵⁾



Fig. 2.296 Terracina, cattedrale di San Cesareo, navata destra, cappella dell'Addolorata, parete nord, *san Giacomo Maggiore*.⁽⁵⁾



Fig. 2.297 Terracina, cattedrale di San Cesareo, navata destra, cappella dell'Addolorata, parete nord, *decorazione vegetale*.⁽⁵⁾



Fig. 2.298 Terracina, cattedrale di San Cesareo, presbiterio, arco absidale destro, piedritto destro, *santa*.⁽²⁾



Fig. 2.299 Alatri, chiesa di San Francesco, controfacciata, *santo papa*.



Fig. 2.300 Terracina, cattedrale di San Cesareo, cappella del Santissimo Sacramento, *Icona della Vergine con Bambino e di Cristo, fronte.*



Fig. 2.301 Terracina, cattedrale di San Cesareo, cappella del Santissimo Sacramento, *Icona della Vergine con Bambino e di Cristo, retro.*



Fig. 2.302 Terracina, cattedrale di San Cesareo, cappella del Santissimo Sacramento, *Icona della Vergine con Bambino e di Cristo, fronte, part.*



Fig. 2.303 Terracina, cattedrale di San Cesareo, cappella del Santissimo Sacramento, *Icona della Vergine con Bambino e di Cristo, fronte, part.*



Fig. 2.304 Terracina, cattedrale di San Cesareo, cappella del Santissimo Sacramento, *Icona della Vergine con Bambino e di Cristo*, retro, part.



Fig. 2.305 Terracina, cattedrale di San Cesareo, cappella del Santissimo Sacramento, *Icona della Vergine con Bambino e di Cristo*, retro, part.



Fig. 2.306 USA, Massachusetts, Cambridge, Fogg Art Museum, Roberto d'Oderisio, *Cristo coronato di spine*, part. (BOLOGNA 1969).

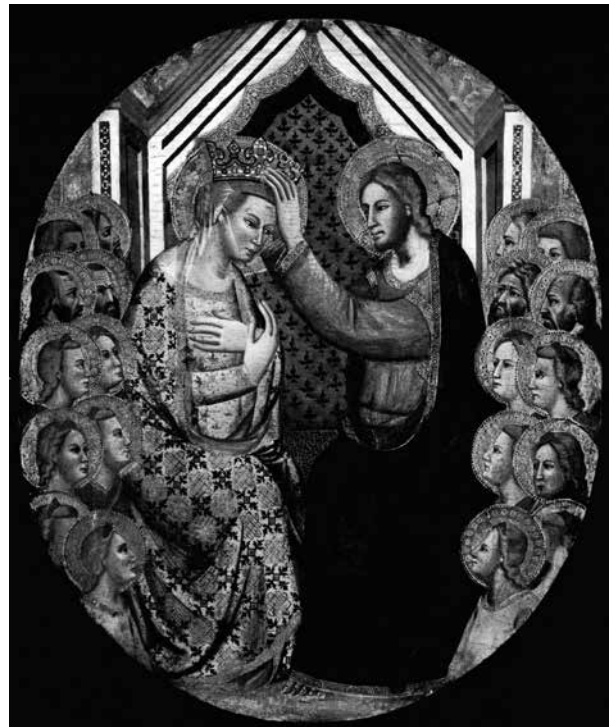


Fig. 2.307 Collezione privata, Roberto d'Oderisio, *Incoronazione della Vergine* (BOLOGNA 1969).



Fig. 2.308 Collezione privata (già duomo di Scala), Roberto d'Oderisio, *polittico della Dormitio Virginis tra santi* (detto *polittico Coppola*) (BOLOGNA 1969).

Fig. 2.309 Collezione privata (già duomo di Scala), Roberto d'Oderisio, *polittico della Dormitio Virginis tra santi* (detto *polittico Coppola*), part. (BOLOGNA 1969).





Fig. 2.310 Collezione privata (già duomo di Scala), Roberto d'Oderisio, *polittico della Dormitio Virginis tra santi (detto polittico Coppola)*, part. (BOLOGNA 1969).

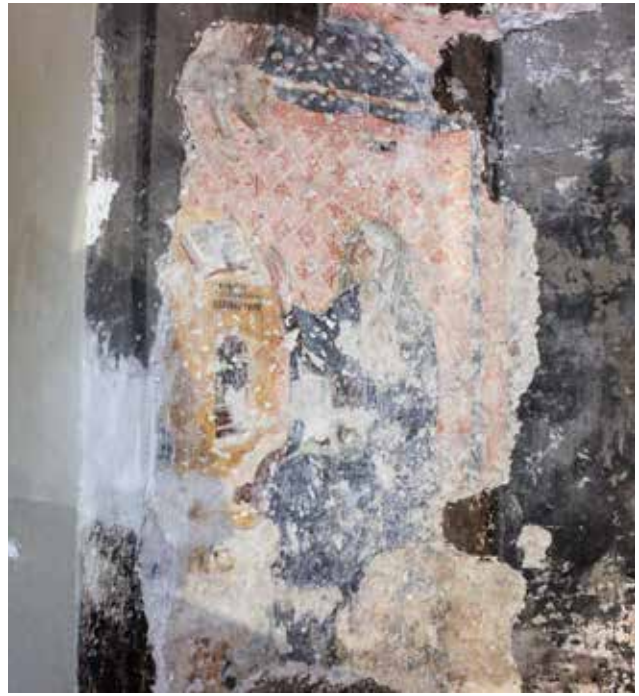


Fig. 2.311 Terracina, cattedrale di San Cesareo, abside sinistra, *beata Brigida*.⁽⁵⁾



Fig. 2.312 Terracina, cattedrale di San Cesareo, abside sinistra, *beata Brigida*, part.⁽⁵⁾



Fig. 2.313 Terracina, chiesa di San Francesco, interno. ⁽²⁾



Fig. 2.314 Terracina, chiesa di San Francesco, coro, parete sud, *stemmi araldici entro clipei*, part. ⁽²⁾



Fig. 2.315 Terracina, chiesa di San Francesco, coro, parete sud, *stemmi araldici entro clipei*, part. ⁽²⁾



Fig. 2.316 Anagni, cattedrale di Santa Maria Annunziata, oratorio di San Thomas Becket, parete sud, registro inferiore, *clipei con animali*. ⁽³⁾



Fig. 2.317 Terracina, chiesa di Sant'Antonio, collocazione ignota, *san Leonardo* (perduto) (Rossi A 1912).



Fig. 2.318 Terracina, chiesa di Sant'Antonio, collocazione ignota, *santo tonsurato* (perduto) (Rossi A 1912).



Fig. 2.319 Terracina, chiesa di Sant'Antonio, collocazione ignota, *santa coronata* (perduto) (Rossi A 1912).



Fig. 2.320 Terracina, chiesa di Sant'Antonio, collocazione ignota, *santa Caterina d'Alessandria* (perduto) (Rossi A 1912).



Fig. 2.321 Terracina, chiesa di Sant'Antonio, collocazione ignota, *Cristo crocifisso, san Pietro, santo anonimo* (perduto) (ROSSI A 1912).

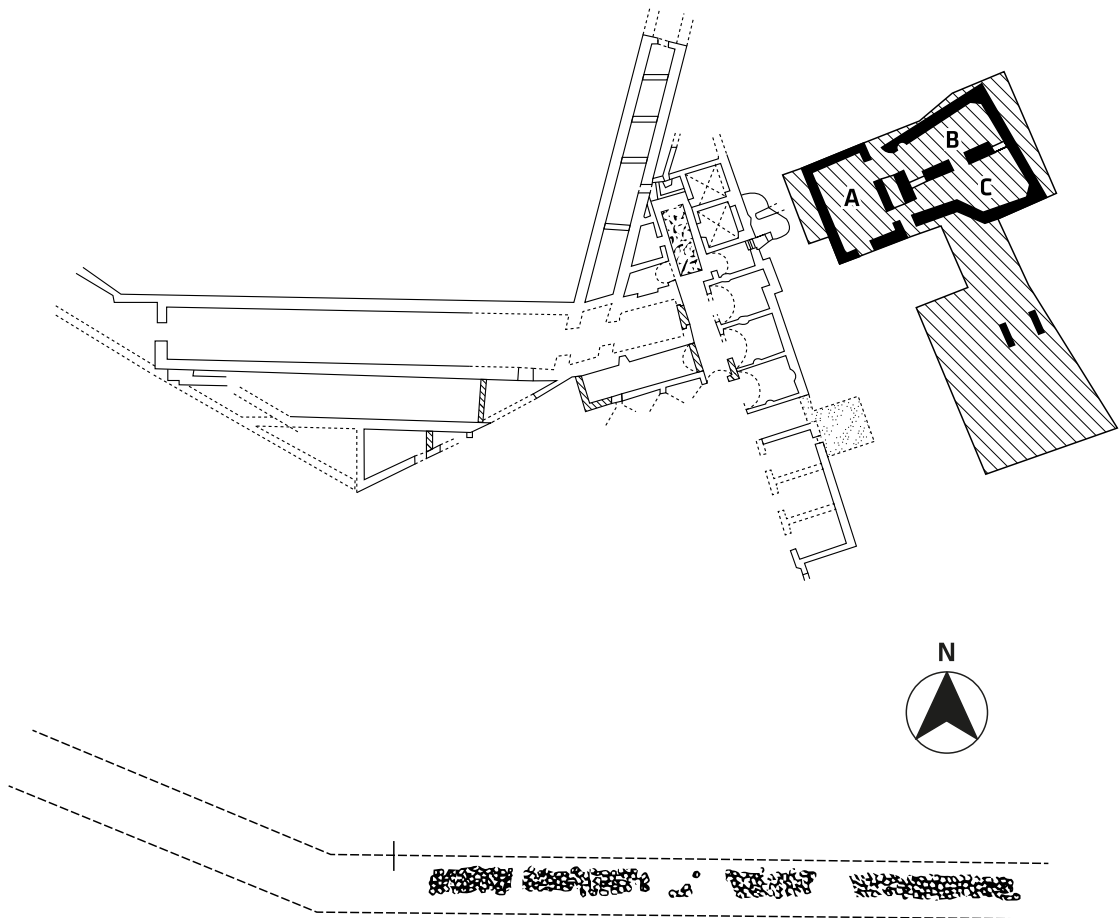


Fig. 2.322 Terracina, chiesa di Santa Maria Maddalena - Villa Salvini, pianta. ⁽¹⁾



Fig. 2.323 Terracina,
chiesa di Santa Maria Maddalena - Villa Salvini,
aula di culto.



Fig. 2.324 Terracina,
chiesa di Santa Maria Maddalena - Villa Salvini,
cisterna.



Fig. 2.325 Terracina,
chiesa di Santa Maria Maddalena - Villa Salvini,
aula di culto, parete d'altare, part.



Fig. 2.326 Terracina,
chiesa di Santa Maria Maddalena - Villa Salvini,
aula di culto, parete d'altare, part.



Fig. 2.327 Roma, basilica di San Paolo fuori le Mura, oratorio di San Giuliano, parete est, *teoria di apostoli*, (DOS SANTOS 2006 D).



Fig. 2.328 Anagni, cattedrale di Santa Maria Annunziata, oratorio di San Thomas Becket, parete nord, *storie di san Thomas Becket*.⁽³⁾



Fig. 2.329 Anagni, cattedrale di Santa Maria Annunziata, oratorio di San Thomas Becket, parete d'altare, *motivo vegetale*.⁽³⁾



Fig. 2.330 Castelnovo Parano, chiesa di Sant'Antonio abate, abside, registro inferiore, *Majestas Domini*, part. (OROFINO 2000).



Fig. 2.331 Anagni, cattedrale di Santa Maria Annunziata, oratorio di San Thomas Becket, parete sud, *teoria di santi benedettini*, part. ⁽³⁾



Fig. 2.332 Terracina, chiesa di Santa Maria Maddalena - Villa Salvini, aula di culto, parete est, *santi* (?).



Fig. 2.333 Terracina, chiesa di Santa Maria Maddalena - Villa Salvini, aula di culto, parete est, *santi* (?).



Fig. 2.334 Terracina, chiesa di Santa Maria Maddalena - Villa Salvini, aula di culto, parete ovest, *santi* (?).



Fig. 2.335 Terracina, chiesa di Santa Maria Maddalena - Villa Salvini, cisterna, parete nord, absidiola, *santo vescovo affiancato da due sante*.



Fig. 2.336 Terracina, chiesa di Santa Maria Maddalena - Villa Salvini, cisterna, parete sud, *Madonna con Bambino*.



Fig. 2.337 Roma, basilica di San Paolo fuori le Mura, oratorio di San Giuliano, parete nord, *Crocifissione* (DOS SANTOS 2006 D).



Fig. 2.338 Terracina, chiesa di Santa Maria Maddalena - Villa Salvini, cisterna, parete sud, *santo che dona il mantello a santa Maria Maddalena*.



Fig. 2.339 Assisi, basilica inferiore di San Francesco, cappella di Santa Maria Maddalena, lunetta di ingresso, bottega di Giotto, *santa Maria Maddalena incontra san Zosimo*.⁽⁴⁾



Fig. 2.340 Assisi, basilica superiore di San Francesco, prima campata, parete destra, Giotto, *Dono del mantello al povero*.⁽⁴⁾



Fig. 2.341 Cassino, chiesa di Sant'Antonino, parete sinistra, *Crocifissione*, part. (OROFINO 2000).



Fig. 2.342 Terracina, chiesa di Santa Maria Maddalena - Villa Salvini, cisterna, parete sud, *scena di martirio* (?).



Fig. 3.1 Terracina, cattedrale di San Cesareo, fianco nord. ⁽⁵⁾



Fig. 3.2 Terracina, cattedrale di San Cesareo, retro. ⁽⁵⁾



Fig. 3.3 Terracina, cattedrale di San Cesareo, *pulpito*, part. ⁽⁵⁾



Fig. 3.4 Terracina, cattedrale di San Cesareo, *Crudeles*, *candelabro del cero pasquale*, part. ⁽⁵⁾



Fig. 3.5 Terracina, cattedrale di San Cesareo, Crudeles, *candelabro del cero pasquale*, part. ⁽⁵⁾



Fig. 3.6 Roma, basilica di San Lorenzo in Lucina, portico.



Fig. 3.7 Roma, basilica di San Lorenzo in Lucina, portico, part. ⁽⁸⁾



Fig. 3.8 Roma, basilica dei Santi Giovanni e Paolo al Celio, portico. ⁽⁸⁾



Fig. 3.9 Roma, basilica dei Santi Giovanni e Paolo al Celio, portico, part. ⁽⁸⁾



Fig. 3.10 Roma, chiesa abbaziale dei Santi Vincenzo e Anastasio alle Tre Fontane, portico. ⁽⁸⁾



Fig. 3.11 Roma, chiesa abbaziale dei Santi Vincenzo e Anastasio alle Tre Fontane, portico, part. ⁽⁸⁾



Fig. 3.12 Roma, basilica di Santa Cecilia in Trastevere, portico. ⁽⁸⁾



Fig. 3.13 Roma, basilica di Santa Cecilia in Trastevere, portico, *capitello*. ⁽⁸⁾



Fig. 3.14 Civita Castellana, cattedrale di Santa Maria Maggiore, portico. ⁽⁵⁾



Fig. 3.15 Civita Castellana, cattedrale di Santa Maria Maggiore, portico, *capitello*. ⁽⁵⁾



Fig. 3.16 Fabrica di Roma, abbazia di Santa Maria in Falleri, portale. ⁽⁴⁾



Fig. 3.17 Roma, chiesa di San Giorgio in Velabro, portico.



Fig. 3.18 Roma, chiesa di San Giorgio in Velabro, portico, *capitello*.



Fig. 3.19 Roma, basilica di San Lorenzo fuori le Mura, portico.



Fig. 3.20 Roma, basilica di San Lorenzo fuori le Mura, portico, *capitello*.

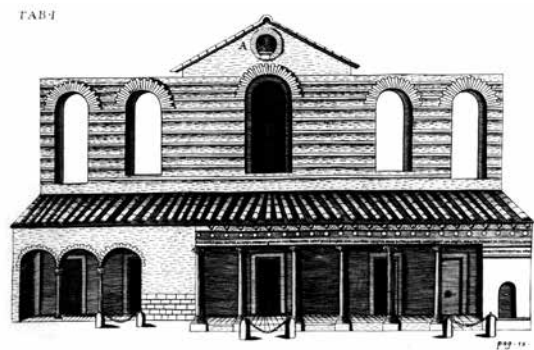


Fig. 3.21 Roma, basilica di San Giovanni in Laterano, Giovanni Giustino Ciampini, perduto portico medievale (CROISIER 2006 c).



Fig. 3.22 Terracina, cattedrale di San Cesareo, portico. ⁽⁵⁾



Fig. 3.23 Terracina, cattedrale di San Cesario, portico, coppia di animali alla base dell'ultima colonna a destra. ⁽⁵⁾



Fig. 3.24 Terracina, cattedrale di San Cesario, portico, capitello. ⁽⁵⁾



Fig. 3.25 Terracina, cattedrale di San Cesario, portico, capitello. ⁽⁵⁾



Fig. 3.26 Terracina, cattedrale di San Cesario, portico, capitello. ⁽⁵⁾



Fig. 3.27 Terracina, cattedrale di San Cesareo, portico, *modanatura*, part. ⁽⁵⁾



Fig. 3.29 Roma, basilica di San Saba, *schola cantorum*, part. (D'ACHILLE 1991).



Fig. 3.30 Civita Castellana, cattedrale di Santa Maria Maggiore, portale centrale, lunetta. ⁽⁵⁾



Fig. 3.28 Roma, basilica di San Lorenzo fuori le Mura, *cattedra papale* (PARLATO - ROMANO 2001).



Fig. 3.31 Civita Castellana, cattedrale di Santa Maria Maggiore, portale centrale, lunetta, architrave, part. ⁽⁵⁾



Fig. 3.32 Terracina, cattedrale di San Cesareo, portico, arco centrale e attico. ⁽⁵⁾



Fig. 3.33 Terracina, cattedrale di San Cesareo, fianco sud, campanile. ⁽⁵⁾



Fig. 3.34 Terracina, cattedrale di San Cesareo, campanile, pilastro sud-est, part. ⁽⁵⁾



Fig. 3.35 Terracina, cattedrale di San Cesareo, portico, trabeazione destra, mosaico. ⁽⁵⁾



Fig. 3.36 Terracina, cattedrale di San Cesareo, portico, trabeazione destra, mosaico, *Il drago*. ⁽⁵⁾



Fig. 3.37 Roma, basilica di San Giovanni in Laterano, cattedra papale, suppedaneo (POMARICI 1990 B).



Fig. 3.38 Terracina, cattedrale di San Cesario, portico, trabeazione destra, mosaico, *L'aquila*.⁽⁵⁾



Fig. 3.39 Civita Castellana, cattedrale di Santa Maria Maggiore, arco centrale, pilastro destro, part.⁽⁵⁾

Fig. 3.40 Roma, abbazia delle Tre Fontane, Arco di Carlo Magno, volta a crociera, part. (PARLATO - ROMANO 2001).



Fig. 3.41 Montalcino, abbazia di Sant'Antimo, portale sud, architrave (ANGELELLI 2009).



Fig. 3.42 Terracina, cattedrale di San Cesareo, portico, trabeazione destra, mosaico, *Due cervidi affrontati ad un palmizio.* ⁽⁵⁾



Fig. 3.43 Trani, cattedrale di Santa Maria Assunta, presbiterio, pavimento, part. (DI PIETRANTONIO 2009).



Fig. 3.44 Termoli, cattedrale di Santa Maria della Purificazione, pavimento, part. (DI PIETRANTONIO 2009).

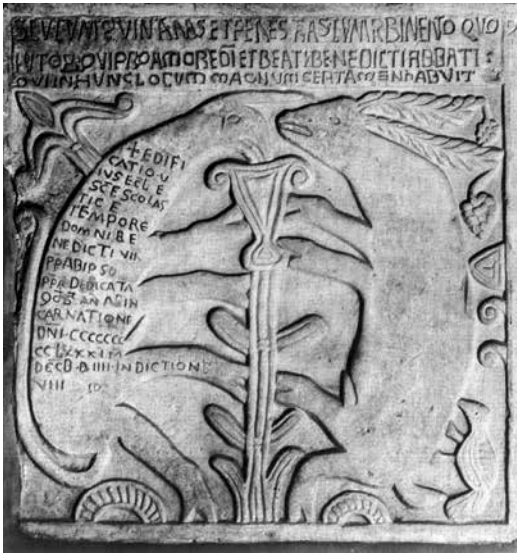


Fig. 3.45 Subiaco, monastero di Santa Scolastica, chiesa abbaziale, “portico gotico”, *lastra marmorea con cervidi* (GIUMELLI 2002).



Fig. 3.46 Terracina, cattedrale di San Cesareo, cortile meridionale, *lastra erratica*.⁽⁵⁾



Fig. 3.47 Terracina, cattedrale di San Cesareo, portico, trabeazione destra, mosaico, *Due uccelli affrontati ad una cavea cum ave inclusa*.⁽⁵⁾



Fig. 3.48 Roma, basilica superiore di San Clemente, mosaico absidale, part. (CROISIER 2006 A).



Fig. 3.49 Roma, basilica di Santa Maria in Trastevere, arco absidale, profeta Isaia. ⁽⁴⁾



Fig. 3.50 Roma, basilica di Santa Francesca Romana al Foro, perduto mosaico dell'arco absidale (ROMANO - ENCKELL JULLIARD 2006).



Fig. 3.51 Terracina, cattedrale di San Cesareo, portico, trabeazione destra, mosaico, *Tre personaggi mostruosi*. ⁽⁵⁾



Fig. 3.52 Terracina, cattedrale di San Cesareo, portico, trabeazione destra, mosaico, *Due buoi affrontati ad una chiesa.* ⁽⁵⁾

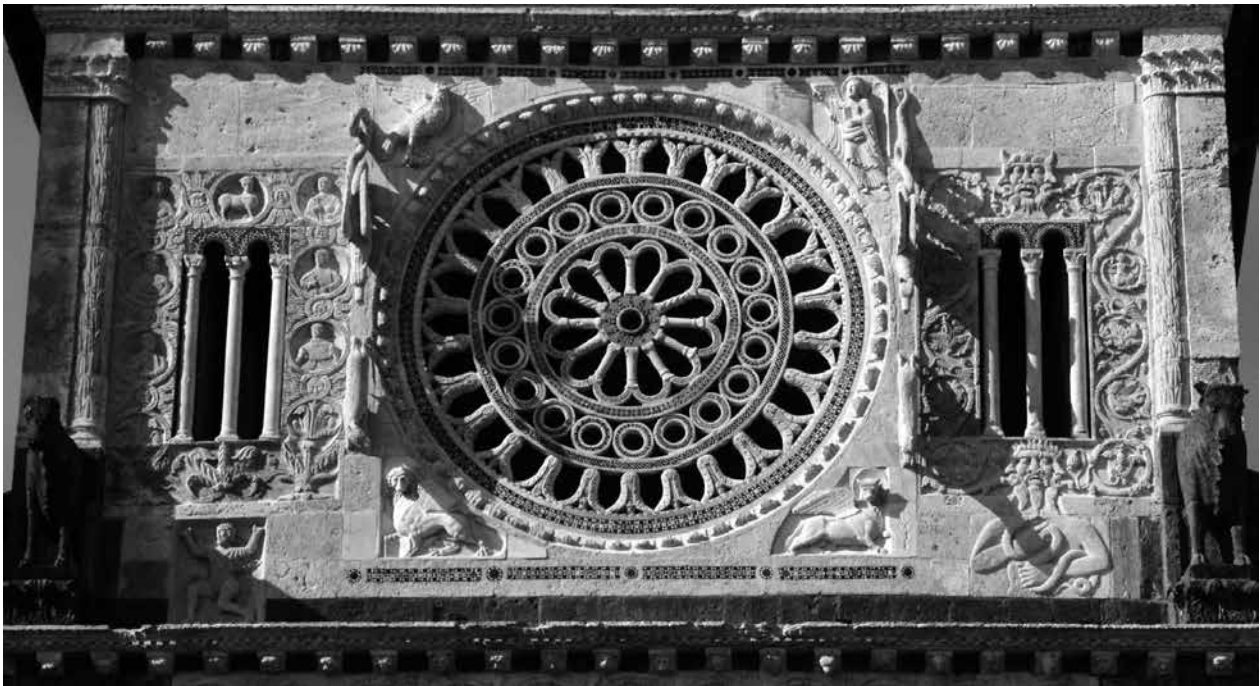


Fig. 3.53 Tuscania, chiesa di San Pietro, facciata, part.



Fig. 3.54 Terracina, cattedrale di San Cesareo, portico, trabeazione destra, mosaico, *I cavalieri e la Croce*.⁽⁵⁾



Fig. 3.55 Roma, basilica di Santa Maria Maggiore, navata centrale, pavimento, perduto mosaico Paparoni (QUEJIO 2012 E).



Fig. 3.56 Roma, basilica di San Lorenzo fuori le Mura, navata centrale, pavimento, perduto mosaico con cavalieri affrontati (QUEJIO 2012 C).

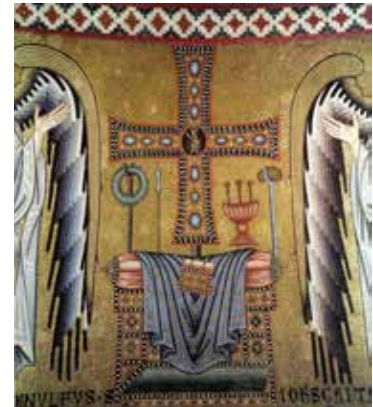


Fig. 3.57 Roma, basilica di San Paolo fuori le Mura, mosaico absidale, *strumenti della passione e Croce gemmata*, part. (PIETRANGELI 1988).



Fig. 3.58 Terracina, cattedrale di San Cesareo, portico, trabeazione destra, mosaico, *L'imbarcazione di Petrus*.⁽⁵⁾



Fig. 3.59 Monreale, cattedrale di Santa Maria Nuova, navata destra, parete sud, *San Pietro salvato dalle acque*.⁽⁵⁾



Fig. 3.60 Terracina, cattedrale di San Cesareo, portico, trabeazione destra, mosaico, *Grifi affrontati a un cantaro.* ⁽⁵⁾



Fig. 3.61 Anagni, Museo della Cattedrale, piviale di Bonifacio VIII, part. ⁽³⁾



Fig. 3.62 Città del Vaticano, Palazzo Apostolico, Cubicolo di Niccolò V, part. (QUADRI 2012 B).



Fig. 3.63 Roma, Casa dei Crescenzi, fianco sud, *cornice con grifoni,* part. ⁽⁴⁾



Fig. 3.64 Terracina, cattedrale di San Cesareo, portico, trabeazione destra, mosaico, *Due gazze affrontate a un cantaro.* ⁽⁵⁾



Fig. 3.65 Terracina, cattedrale di San Cesareo, portico, trabeazione destra, mosaico, *Il basilisco.* ⁽⁵⁾



Fig. 3.66 Ravello,
duomo di Santa Maria Assunta
e San Pantaleone, Bartolomeo da Foggia,
pulpito Rufolo, part. ⁽⁵⁾



Fig. 3.67 Roma,
basilica di San Lorenzo fuori le Mura,
portico, trabeazione, part.

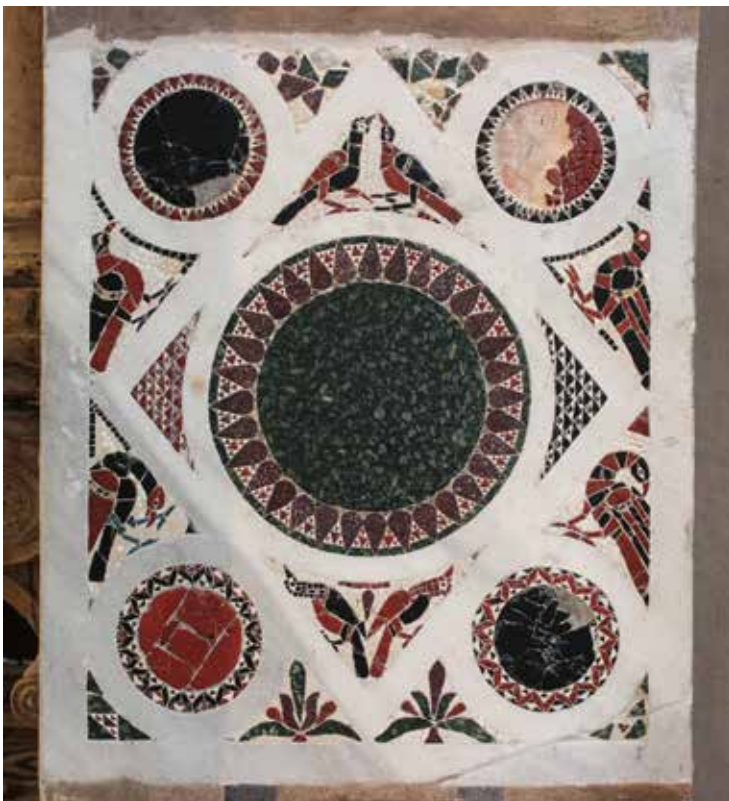


Fig. 3.68 Terracina,
cattedrale di San Cesareo, presbiterio,
lastra marmorea dell'arredo liturgico fisso. ⁽⁵⁾

Fig. 3.69 Terracina, cattedrale di San Cesareo, presbiterio, *lastra marmorea dell'arredo liturgico fissa*, part. ⁽⁵⁾



Fig. 3.71 Terracina, cattedrale di San Cesareo, presbiterio, *lastre marmoree dell'arredo liturgico fissa*, part. ⁽⁵⁾



Fig. 3.70 Terracina, cattedrale di San Cesareo, presbiterio, *lastre marmoree dell'arredo liturgico fissa*. ⁽⁵⁾



Fig. 3.72 Terracina, cattedrale di San Cesareo, presbiterio, *lastre marmoree dell'arredo liturgico fisso*, part. ⁽⁵⁾



Fig. 3.73 Palermo, chiesa di Santa Maria dell'Ammiraglio, pavimento, part. ⁽⁵⁾



Fig. 3.74 Terracina, cattedrale di San Cesareo, presbiterio, *scalino dell'altare maggiore*. ⁽⁵⁾



Fig. 3.75 Roma, chiesa di San Cesario de Appia, *paliotto d'altare*.



Fig. 3.76 Roma, chiesa di San Cesareo de Appia, *paliotto d'altare*, part.



Fig. 3.77 Roma, chiesa di San Cesareo de Appia, *paliotto d'altare*, part.



Fig. 3.78 Salerno, cattedrale di San Matteo, *pulpito D'Aiello*, part. ⁽⁵⁾



Fig. 3.79 Amalfi, cattedrale di Sant'Andrea, Chiostro del Paradiso, *arco marmoreo con mosaici*, part. ⁽⁵⁾



Fig. 3.80 Roma, basilica di San Lorenzo fuori le Mura, navata centrale, pavimento, *mosaico con animali*, part.



Fig. 3.81 Terracina, cattedrale di San Cesareo, portico, arco centrale, retro, part. ⁽⁵⁾



Fig. 3.82 Terracina, cattedrale di San Cesareo, portico, arco centrale, fronte, *Veltro*. ⁽⁵⁾

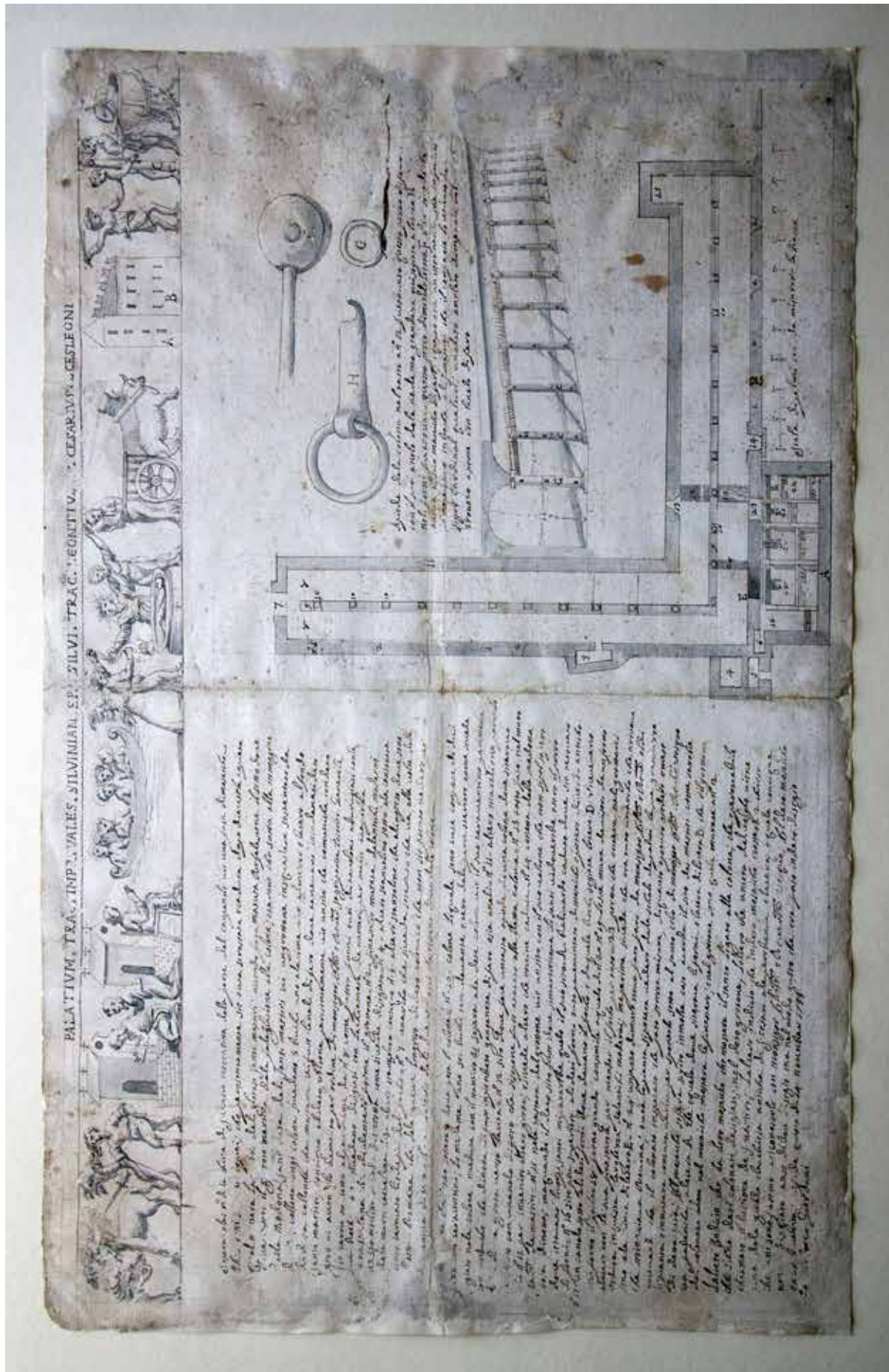


Fig. 3.83 ACCS, Fondo Disegni e Mappe, Disegno del mosaico sinistro del portico della Cattedrale di San Cesareo a Terracina. (9)

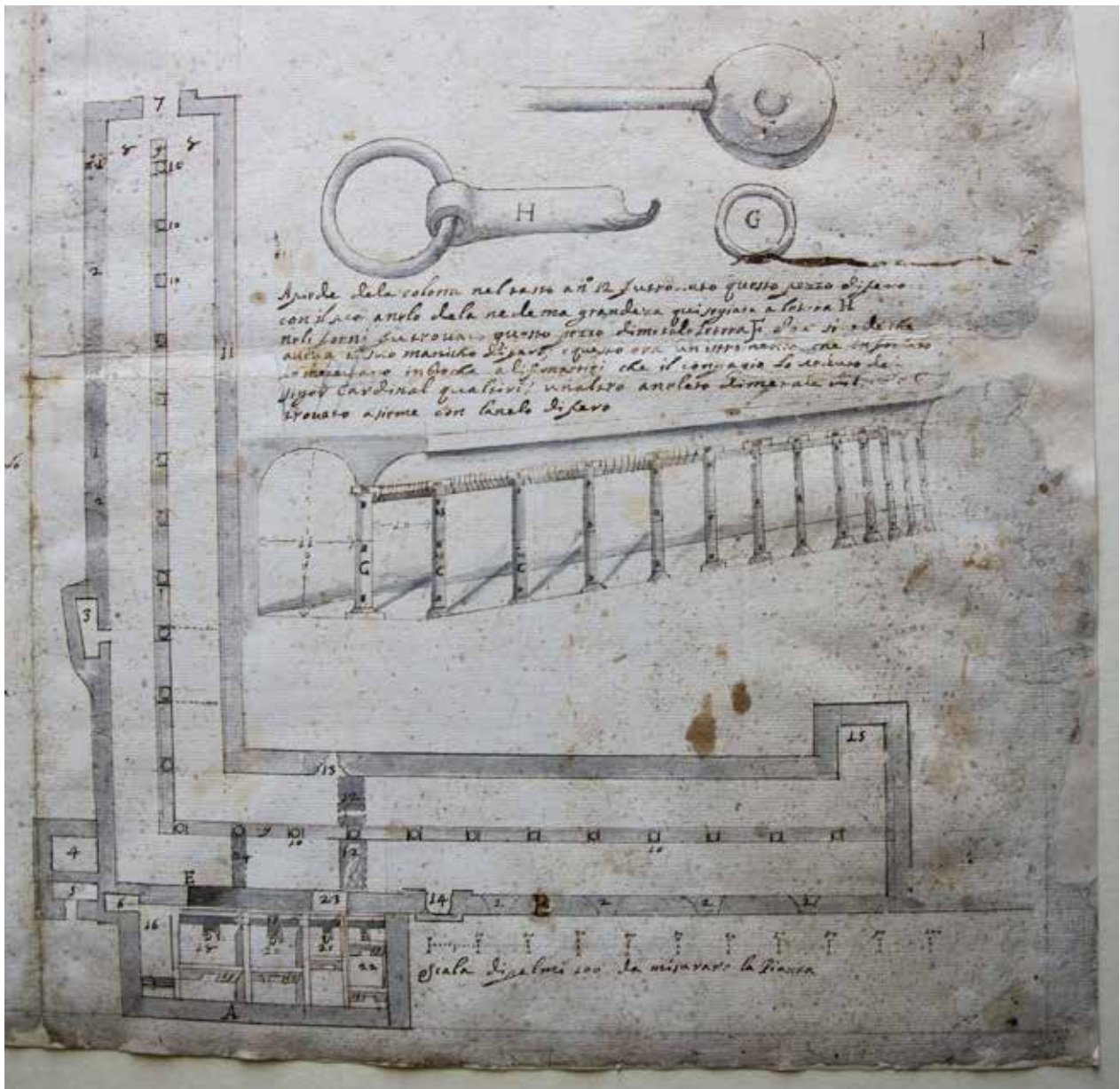


Fig. 3.86 ACCS, Fondo Disegni e Mappe,
 Disegno del mosaico sinistro del portico della Cattedrale di San Cesareo a Terracina, part. ⁽⁹⁾

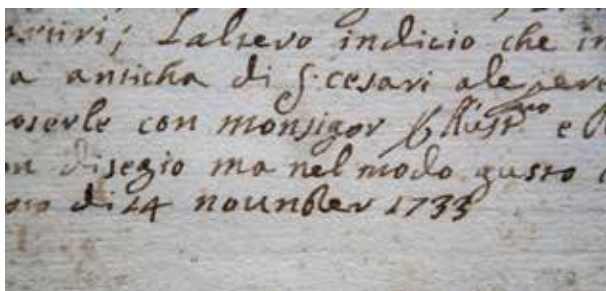


Fig. 3.87 ACCS, Fondo Disegni e Mappe,
 Disegno del mosaico sinistro del portico della Cattedrale
 di San Cesareo a Terracina, part. ⁽⁹⁾

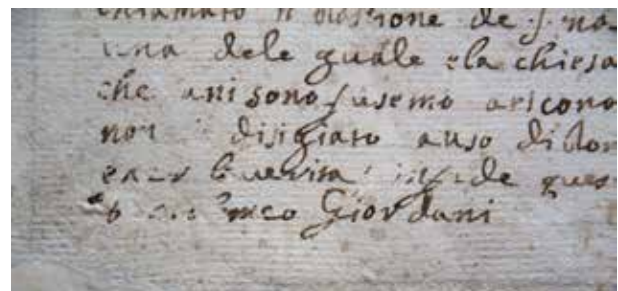


Fig. 3.88 ACCS, Fondo Disegni e Mappe,
 Disegno del mosaico sinistro del portico della Cattedrale
 di San Cesareo a Terracina, part. ⁽⁹⁾

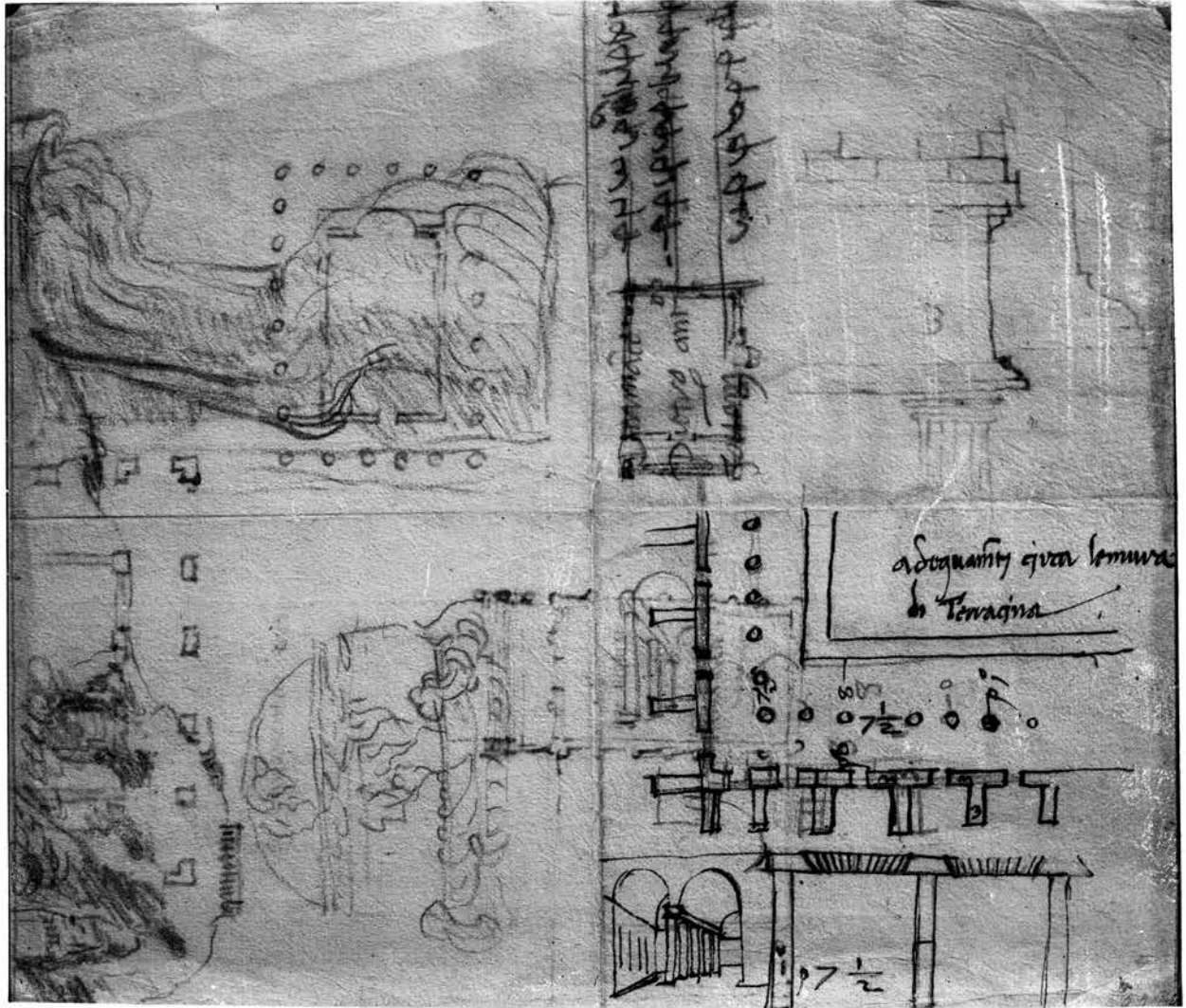


Fig. 3.89 Firenze, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, collezione Architettura, Baldassarre Peruzzi, UA 556A verso. ⁽¹⁰⁾



Fig. 3.90 ACCS, Fondo Disegni e Mappe, *Disegno del mosaico sinistro del portico della Cattedrale di San Cesario a Terracina, part.* ⁽⁹⁾



Fig. 3.91 ACCS, Fondo Disegni e Mappe,
Disegno del mosaico sinistro del portico della Cattedrale di San Cesareo a Terracina, part. ⁽⁹⁾



Fig. 3.92 ACCS, Fondo Disegni e Mappe,
Disegno del mosaico sinistro del portico della Cattedrale di San Cesareo a Terracina, part. ⁽⁹⁾



Fig. 3.93 ACCS, Fondo Disegni e Mappe,
Disegno del mosaico sinistro del portico della Cattedrale di San Cesareo a Terracina, part. ⁽⁹⁾



Fig. 3.94 Roma, Museo Nazionale Romano - Crypta Balbi (già sotterranei della chiesa di Santa Maria in Via Lata), *Interrogatorio e flagellazione di sant'Erasmus.*



Fig. 3.95 Roma, Museo Nazionale Romano - Crypta Balbi (già sotterranei della chiesa di Santa Maria in Via Lata), *Scene della vita di sant'Erasmus.*



Fig. 3.96 Gaeta, cattedrale dei Santi Erasmo e Marciano e di Santa Maria Assunta, candelabro del cero pasquale, *Erasmus resuscita il figlio del nobile Anastasio* (FERRARO 1905).



Fig. 3.97 Gaeta, cattedrale dei Santi Erasmo e Marciano e di Santa Maria Assunta, candelabro del cero pasquale, *Flagellazione di sant'Erasmus con le piombaiole* (FERRARO 1905).

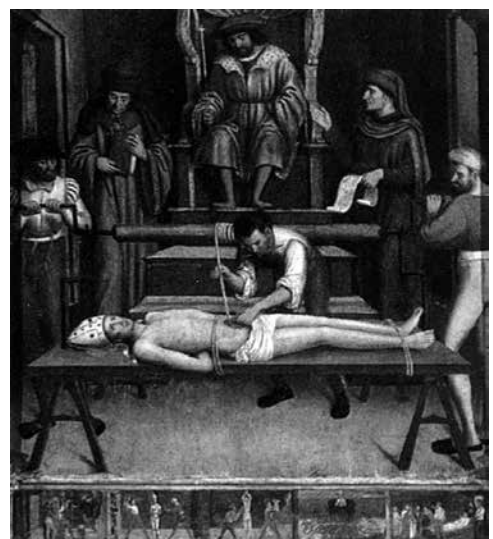


Fig. 3.98 Francia, Briga Marittima, collegiata di San Martino, Ludovico Brea, *Martirio di sant'Erasmus* (SCHWOK 2005)



Fig. 3.99 Terracina, cattedrale di San Cesareo, portico, trabeazione sinistra, listello superiore, iscrizione, part.



Fig. 3.100 Terracina, cattedrale di San Cesareo, portico, trabeazione sinistra, listello superiore, iscrizione, part.



Fig. 3.101 Terracina, cattedrale di San Cesareo, portico, trabeazione sinistra, listello superiore, iscrizione, part.



Fig. 3.102 Terracina, cattedrale di San Cesareo, portico, trabeazione destra, iscrizione, part.

PALATIVM TRAC

IMPR VALES SILVINIAN EPS SILVI

Fig. 3.103 Terracina, cattedrale di San Cesareo, portico, trabeazione sinistra, listello superiore, iscrizione, restituzione grafica, part. ⁽¹⁾

CINA · LEONTIVS · SCESARIVS · SCESLEONI

Fig. 3.104 Terracina, cattedrale di San Cesareo, portico, trabeazione sinistra, listello superiore, iscrizione, restituzione grafica, part. ⁽¹⁾

CVTI FRED · ECIDI · MILES ·

MILES ·

Fig. 3.105 Terracina, cattedrale di San Cesareo, portico, trabeazione sinistra, listello superiore, iscrizione, restituzione grafica, part. ⁽¹⁾



Fig. 3.106 Civita Castellana, cattedrale di Santa Maria Maggiore, portale centrale, lunetta, architrave, part. ⁽⁵⁾



Fig. 3.107 Subiaco, monastero del Sacro Speco, secondo portale di ingresso, architrave, part. ⁽⁵⁾



Fig. 3.108 Civita Castellana, cattedrale di Santa Maria Maggiore, portale destro, lunetta, architrave, part. ⁽⁵⁾

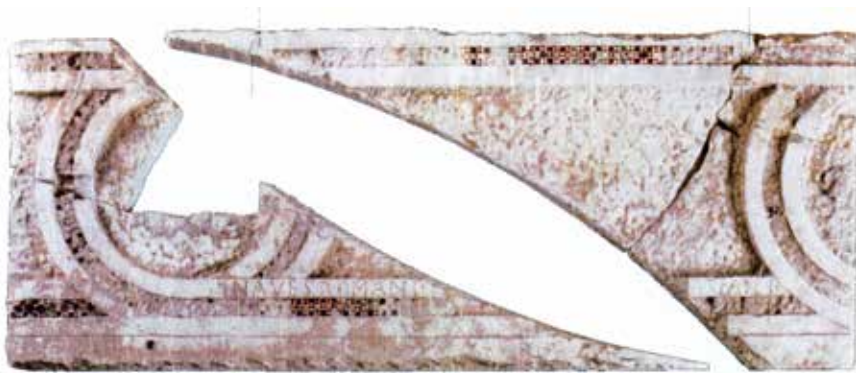


Fig. 3.109 Città del Vaticano, Musei Vaticani, Frammenti 57919.31.22, 18, 21 e 1 (da cartella stampa della conferenza *Il fregio del portico medievale di San Giovanni in Laterano. Frammenti ritrovati e nuove ipotesi di ricostruzione*, 26 giugno 2012).



Fig. 3.110 Città del Vaticano, Musei Vaticani, Frammenti 57919.31.3 (da cartella stampa della conferenza *Il fregio del portico medievale di San Giovanni in Laterano. Frammenti ritrovati e nuove ipotesi di ricostruzione*, 26 giugno 2012).

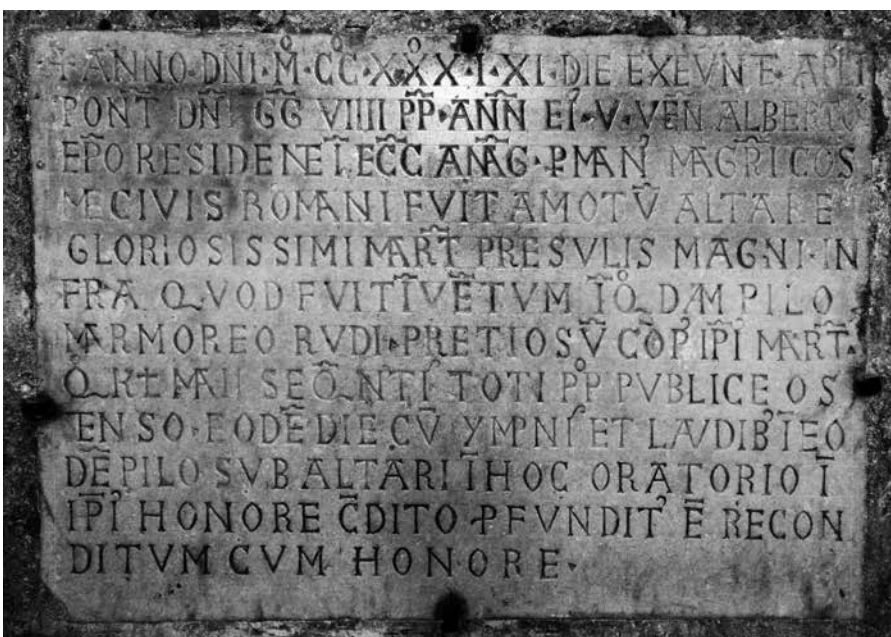


Fig. 3.111 Anagni, cattedrale di Santa Maria Annunziata, cripta di San Magno, parete est, *lapide commemorativa*. ⁽⁵⁾⁽³⁾



Fig. 3.114 Terracina, cattedrale di San Cesareo, portico prima dei restauri (Rossi 1912).

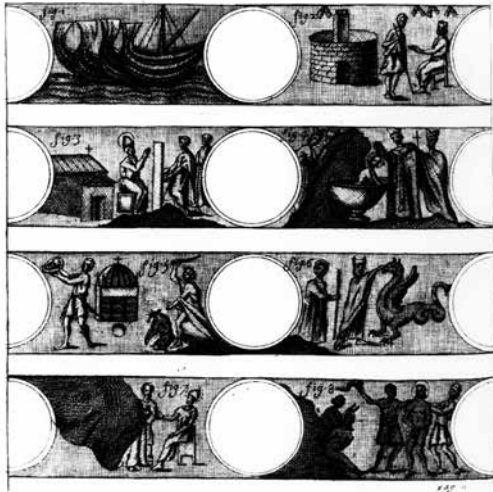


Fig. 3.115 Roma, basilica di San Giovanni in Laterano, Giovanni Giustino Ciampini, perduto mosaico del portico medievale (CROISIER 2006 c).



Fig. 3.116 Roma, basilica di San Giovanni in Laterano, perduto mosaico del portico medievale (CROISIER 2006 c).



Fig. 4.1 Bassiano, Santuario del Crocifisso, esterno.



Fig. 4.2 Bassiano, Santuario del Crocifisso, chiesa della Madonna delle Palme, interno.



Fig. 4.3 Bassiano, Santuario del Crocifisso, chiesa della Madonna delle Palme, cappella circolare.



Fig. 4.4 Bassiano, Santuario del Crocifisso, chiesa della Madonna delle Palme, cunicolo d'accesso alla Grotta di Selvascura.



Fig. 4.5 Bassiano, Santuario del Crocifisso, Grotta di Selvascura. ⁽¹⁾⁽²⁾



Fig. 4.6 Bassiano, Santuario del Crocifisso,
Grotta di Selvascura,
trasudo delle pareti rocciose. ⁽²⁾



Fig. 4.7 Bassiano, Santuario del Crocifisso, Grotta di Selvascura, volta, *san Michele Arcangelo*.



Fig. 4.8 Bassiano, Santuario del Crocifisso, Grotta di Selvascura, *Crocifissione tra san Giovanni Battista e san Giovanni Evangelista, palinsesto*.



Fig. 4.9 Bassiano, Santuario del Crocifisso, Grotta di Selvascura, parete destra.



Fig. 4.10 Bassiano, Santuario del Crocifisso, Grotta di Selvascura, parete destra, *Annunciazione*.



Fig. 4.11 Bassiano, Santuario del Crocifisso, Grotta di Selvascura, parete destra, *Annunciazione*, part.



Fig. 4.12 Bassiano, Santuario del Crocifisso, Grotta di Selvascura, parete destra, *Crocifissione tra san Giovanni Battista e san Giovanni Evangelista*.

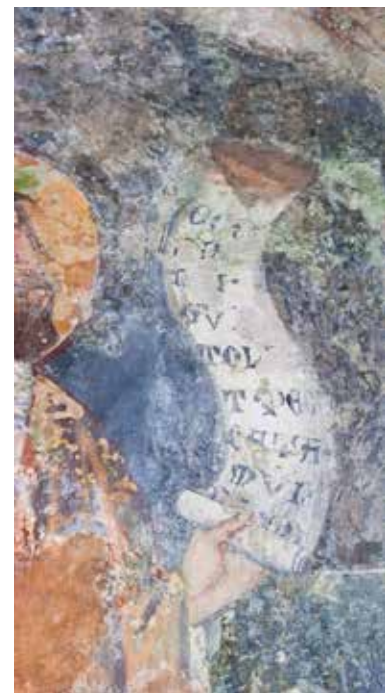


Fig. 4.13 Bassiano, Santuario del Crocifisso, Grotta di Selvascura, parete destra, *Crocifissione tra san Giovanni Battista e san Giovanni Evangelista*, part.



Fig. 4.14 Bassiano, Santuario del Crocifisso, Grotta di Selvascura, parete destra, *frate francescano sulla scala verso l'Empireo.*



Fig. 4.15 Bassiano, Santuario del Crocifisso, Grotta di Selvascura, parete destra, *frate francescano sulla scala verso l'Empireo, part.*



Fig. 4.16 Bassiano, Santuario del Crocifisso, Grotta di Selvascura, parete destra, *velario.*



Fig. 4.17 Bassiano, Santuario del Crocifisso, Grotta di Selvascura, parete destra, *Crocifissione tra san Giovanni Battista e san Giovanni Evangelista, figura di devoto incisa, part.*



Fig. 4.18 Bassiano,
Santuario del Crocifisso,
Grotta di Selvascura,
parete di fondo.



Fig. 4.19 Bassiano,
Santuario del Crocifisso, Grotta
di Selvascura,
parete di fondo,
*Cristo in trono tra i santi
Leonardo, Giacomo Maggiore,
Francesco e un pontefice.*



Fig. 4.20 Bassiano,
Santuario del Crocifisso,
Grotta di Selvascura,
parete di fondo,
campitura a losanghe.



Fig. 4.21 Bassiano, Santuario del Crocifisso, Grotta di Selvascura, parete di fondo, *mandria di buoi in una grotta.*



Fig. 4.22 Bassiano, Santuario del Crocifisso, Grotta di Selvascura, parete di fondo, *decorazione fitomorfica.*



Fig. 4.23 Bassiano, Santuario del Crocifisso, Grotta di Selvascura, parete di fondo, *personaggio tonsurato su un albero.*



Fig. 4.24 Bassiano, Santuario del Crocifisso, Grotta di Selvascura, parete sinistra.



Fig. 4.25 Bassiano, Santuario del Crocifisso, Grotta di Selvascura, parete sinistra, *scena bucolica*.



Fig. 4.26 Bassiano, Santuario del Crocifisso, Grotta di Selvascura, parete sinistra, *santo anonimo*.



Fig. 4.27 Bassiano, Santuario del Crocifisso, Grotta di Selvascura, parete sinistra, *san Leonardo di Noblat e devoti che si liberano dalle catene*.



Fig. 4.28 Bassiano, Santuario del Crocifisso, Grotta di Selvascura, parete sinistra, *san Leonardo di Noblat e devoti che si liberano dalle catene, part.* ⁽²⁾



Fig. 4.29 Bassiano, Santuario del Crocifisso, Grotta di Selvascura, parete sinistra, *sant'Anna velata con la Vergine bambina.*



Fig. 4.30 Bassiano, Santuario del Crocifisso, Grotta di Selvascura, parete sinistra, *Incredulità di san Tommaso e sant'Andrea.*



Fig. 4.31 Bassiano, Santuario del Crocifisso, Grotta di Selvascura, presso il cunicolo d'accesso, *Madonna in trono con Bambino.*



Fig. 4.32 Bassiano, Santuario del Crocifisso, Grotta di Selvascura, presso il cunicolo d'accesso, *santa Elisabetta d'Ungheria (santa Maria Maddalena?)*.

Fig. 4.33 Bassiano, Santuario del Crocifisso, Grotta di Selvascura, parete sinistra, *san Giorgio a cavallo uccide il drago, santi, donatori*.





Fig. 4.34 Bassiano, Santuario del Crocifisso, Grotta di Selvascura, volta, iscrizione.



Fig. 4.35 Bassiano, Santuario del Crocifisso, Grotta di Selvascura, parete di fondo, pontefice (Celestino V?), part.



Fig. 4.36 Città del Vaticano, Pinacoteca Vaticana, Giotto, *politico Stefaneschi, scomparto centrale* (PAOLUCCI - SANTAMARIA - CIMINO 2016).



Fig. 4.37 Sulmona, eremo di Sant'Onofrio, *papa Celestino V*, part. ⁽¹¹⁾



Fig. 4.38 L'Aquila, basilica di Santa Maria di Collemaggio, portale, lunetta, *Madonna in trono con Bambino tra san Giovanni Battista e papa Celestino V*. ⁽¹¹⁾

Fig. 4.39 Ferentino, chiesa di Sant'Antonio abate, controfacciata, *papa Celestino V*.





Fig. 4.40 Egitto, Monte Sinai, monastero di Santa Caterina, *Icona della scala del Paradiso di Giovanni Climaco* (DELLA VALLE 1995).



Fig. 4.41 Roma, basilica dei Santi Martino e Silvestro ai Monti, sotterranei, ambiente M (ANDALORO 2006).



Fig. 4.42 Roma, basilica di Santa Susanna, *arco cuspidato con Agnus Dei tra i due san Giovanni.* ⁽¹²⁾



Fig. 4.43 Roma, basilica di San Lorenzo fuori le Mura, *perduto arco cuspidato con Agnus Dei tra i due san Giovanni* (ANDALORO 2006).



Fig. 4.44 Roma, basilica di Santa Maria in Domnica, abside e arco absidale, *Cristo tra angeli e apostoli, i due san Giovanni, Vergine in trono con Bambino tra angeli, papa Pasquale I.* ⁽⁸⁾



Fig. 4.45 Torri in Sabina, Vescovio, chiesa di Santa Maria, cripta, altare del Santissimo Salvatore, *Agnus Dei tra i due san Giovanni.* ⁽¹³⁾

Fig. 4.46 Tivoli, chiesa di San Silvestro, emiciclo absidale, *Agnus Dei tra agnelli, Madonna in trono con Bambino tra santi,* part. (PARLATO - ROMANO 2001).



Fig. 4.47 Anagni, cattedrale di Santa Maria Annunziata, cripta di San Magno, absidiola sinistra, Maestro delle Traslazioni, *Agnus dei, san Giovanni Battista.* ⁽³⁾⁽⁵⁾



Fig. 4.48 Anagni, cattedrale di Santa Maria Annunziata, cripta di San Magno, absidiola sinistra, Maestro delle Traslazioni, *san Giovanni Evangelista.* ⁽³⁾⁽⁵⁾



Fig. 4.49 Subiaco, monastero del Sacro Speco, chiesa inferiore, arco di accesso alla Scala Santa, bottega del Magister Conxolus, *Agnus Dei tra i due san Giovanni*. ⁽⁵⁾

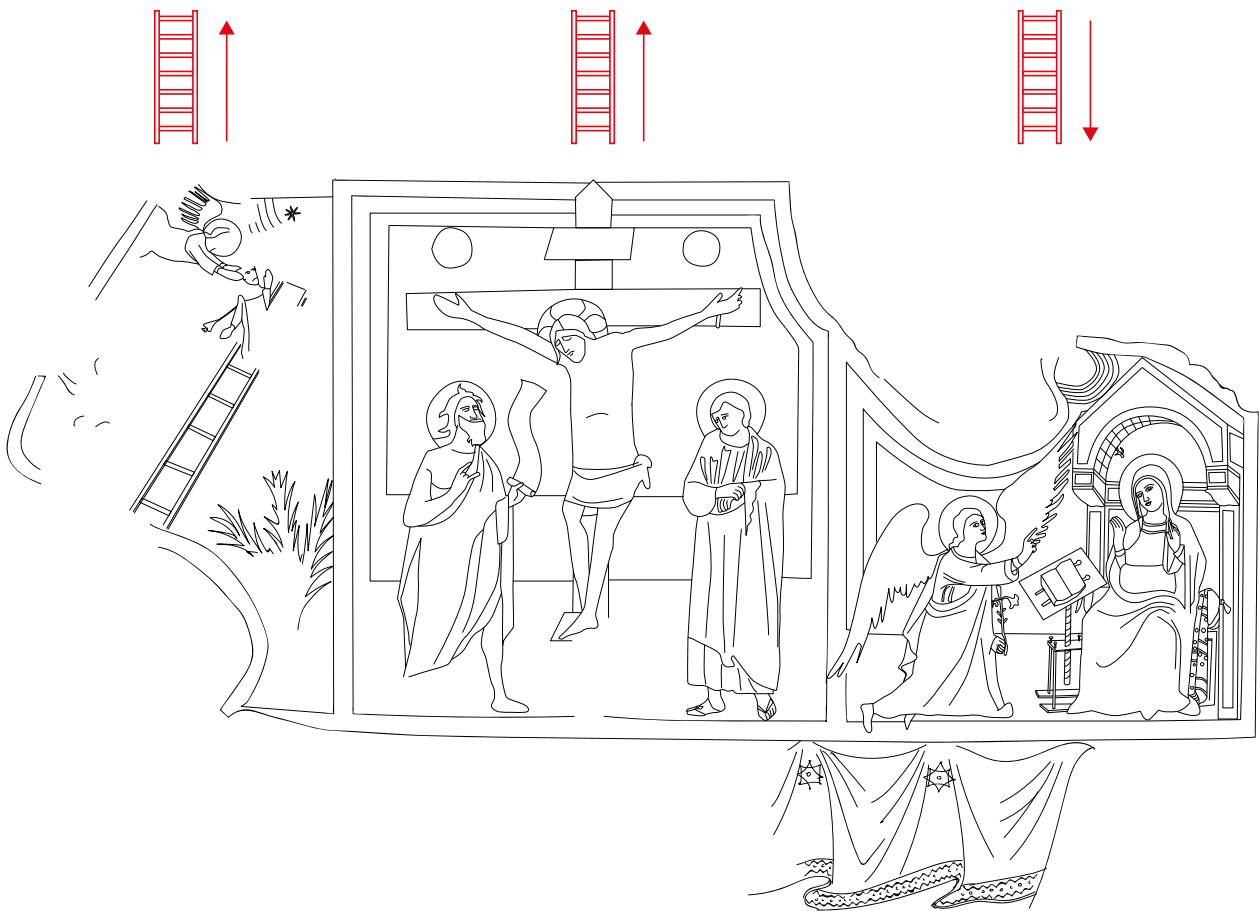


Fig. 4.50 Bassiano, Santuario del Crocifisso, Grotta di Selvascura, parete destra, ricostruzione grafica. ⁽¹⁾



Fig. 4.51 Subiaco, monastero del Sacro Speco, chiesa inferiore, Magister Conxolus, *Vergine in trono con Bambino tra angeli.* ⁽⁵⁾



Fig. 4.52 Bassiano, Santuario del Crocifisso, Grotta di Selvascura, parete di fondo, *san Giacomo Maggiore, part.*



Fig. 4.53 Bassiano, Santuario del Crocifisso, Grotta di Selvascura, parete destra, *Annunciazione, part.*



Fig. 4.54 Bassiano, Santuario del Crocifisso, Grotta di Selvascura, parete sinistra, *sant'Anna velata con la Vergine bambina, part.*



Fig. 4.55 Roma, basilica di Santa Maria in Trastevere, emiciclo absidale, Pietro Cavallini, *Annunciazione* (SCHMITZ 2013).



Fig. 4.56 Torri in Sabina, Vescovio, chiesa di Santa Maria, *Annunciazione* (TOMEI 1983).



Fig. 4.57 Roma, basilica di Santa Cecilia in Trastevere, navata centrale, parete sinistra, Pietro Cavallini, *Annunciazione* (SCHMITZ 2013).



Fig. 4.58 Bassano, Santuario del Crocifisso, Grotta di Selvascura, parete destra, *Annunciazione*, part.



Fig. 4.59 Roma, basilica di Santa Cecilia in Trastevere, navata centrale, parete destra, Pietro Cavallini, *Isacco ed Esau* (TOMEI 2000).



Fig. 4.60 Bassano, Santuario del Crocifisso, Grotta di Selvascura, parete destra, *Annunciazione*, part.



Fig. 4.61 Roma, basilica di Santa Cecilia in Trastevere, controfacciata, Pietro Cavallini, *Giudizio Universale* (TOMEI 2000).



Fig. 4.62 Bassiano, Santuario del Crocifisso, Grotta di Selvascura, parete destra, *Crocifissione tra i due san Giovanni*, part.



Fig. 4.63 Subiaco, monastero del Sacro Speco, chiesa inferiore, Magister Conxolus, *Vestizione*.⁽⁵⁾



Fig. 4.64 Subiaco, monastero del Sacro Speco, chiesa inferiore, Magister Conxolus, *Viaggio verso la chiesa di Affile*, part.⁽⁵⁾



Fig. 4.65 Bassiano, Santuario del Crocifisso, Grotta di Selvascura, parete di fondo, *Cristo in trono*, part.



Fig. 4.66 Bassiano, Santuario del Crocifisso, Grotta di Selvascura, parete sinistra, *Incredulità di san Tommaso*, part.



Fig. 4.67 Velletri, cattedrale di San Clemente, cripta, volta.⁽²⁾



Fig. 4.68 Subiaco, monastero di Santa Scolastica, chiostro cosmatesco, arco tra il braccio ovest e il braccio nord, *stelle rosse su fondo bianco*.⁽⁵⁾



Fig. 4.69 Subiaco, monastero di Santa Scolastica, chiostro cosmatesco, braccio ovest, *mensoline scorciate*.⁽⁵⁾



Fig. 4.70 Anagni, cattedrale di Santa Maria Annunziata, cripta di San Magno, arco tra le volte X e XI, Terzo Maestro, *nastro pieghettato*.⁽³⁾



Fig. 4.71 Subiaco, monastero del Sacro Speco, cappella di San Gregorio, arco absidale, Terzo Maestro, *nastro pieghettato*.⁽⁵⁾



Fig. 4.72 Anagni,
Palazzo delle Suore Cistercensi
della Carità,
Museo del “Palazzo di
Bonifacio VIII”,
Sala delle Scacchiere,
nastro pieghettato, part. ⁽⁵⁾⁽⁶⁾



Fig. 4.73 Alatri,
abbazia di San Sebastiano,
chiesa, arco tra
le due campate,
nastro pieghettato.



Fig. 4.74 Subiaco,
monastero di Santa Scolastica,
chiosastro cosmatesco,
braccio ovest, volta,
nastro pieghettato. ⁽⁵⁾



Fig. 4.75 Anagni, chiesa di San Pietro *in Vineis*, coro, *Crocifissione* (RAK 1997).



Fig. 4.76 Sant'Elia Fiumerapido, chiesa di Santa Maria Maggiore, *santa Margherita d'Antiochia* (OROFINO 2000).



Fig. 4.77 Bassiano, Santuario del Crocifisso, Grotta di Selvascura, parete destra. ⁽¹⁴⁾



Fig. 4.78 Bassiano, Santuario del Crocifisso, chiesa della Madonna delle Palme, fianco nord, *Madonna in trono con Bambino e sant'Onofrio.*



Fig. 4.79 Bassiano, Santuario del Crocifisso, portico, *frammento.*



Fig. 4.80 Bassiano, Santuario del Crocifisso, chiesa della Madonna delle Palme, controfacciata, *Madonna del latte.*



Fig. 4.81 Bassiano, Santuario del Crocifisso, chiesa della Madonna delle Palme, presbiterio, parete sud, *san Barnaba e san Simeone.*

REFERENZE FOTOGRAFICHE

Le foto sono dell'autore, quando non diversamente specificato.

1. Elaborazione grafica, Francesco Manzo
2. Fotografia, archivio Tiziana Rosatella
3. Su concessione del Capitolo della Cattedrale di Anagni
4. Foto di dominio pubblico
5. Fotografia, archivio Francesco Manzo
6. Su concessione delle Suore Cistercensi della Carità di Anagni
7. Di proprietà e su concessione dell'Ufficio Diocesano per i Beni Culturali Ecclesiastici di Latina
8. Fotografia, archivio Stefano Suozzo
9. Su concessione dell'Archivio Capitolare della Cattedrale di Sezze
10. Di proprietà e su concessione del Gabinetto fotografico delle Gallerie degli Uffizi.
11. ph. Giovanni Lattanzi, foto.inabruzzo.it
12. Fotografia, archivio Maria Andaloro
13. Fotografia, archivio Tommaso Vicinelli
14. Fotografia, archivio Soprintendenza per i Beni Storici Artistici ed Etnoantropologici del Lazio