

I libri di Viella Arte

Terracina nel Medioevo

La cattedrale e la città

Atti del Convegno internazionale di studi
(Terracina, 9-10 febbraio 2018)

a cura di
Maria Teresa Gigliozzi e Mariella Nuzzo

viella

Copyright © 2020 – Viella s.r.l.
Tutti i diritti riservati
Prima edizione: settembre 2020
ISBN 978-88-3313-230-3

Questo volume è stato pubblicato grazie ai fondi della Diocesi di Latina, Terracina, Sezze, Priverno e del Comune di Terracina.



Dove non altrimenti indicato le foto sono da intendersi dell'autore.



viella
libreria editrice
via delle Alpi 32
I-00198 ROMA
tel. 06 84 17 75 8
fax 06 85 35 39 60
www.viella.it

Copyright © Viella

N.B: Copia ad uso personale. È vietata la riproduzione (totale o parziale) dell'opera con qualsiasi mezzo effettuata e la sua messa a disposizione di terzi, sia in forma gratuita sia a pagamento.

Indice

Maria Teresa Gigliozzi, Mariella Nuzzo	
<i>Introduzione</i>	5
I. <i>La cattedrale</i>	
Pietro Longo	
<i>Le fasi edilizie del Capitolium romano e del primo impianto cristiano</i>	9
Corrado Alvaro, Valeria Danesi, Enrico Pizzoli	
<i>Dalla nuvola di punti alla pietra.</i>	
<i>Per una lettura della cattedrale di Terracina attraverso il rilievo laser scanner</i>	19
Maria Teresa Gigliozzi	
<i>“Punti di vista”: il riesame del portico della cattedrale di Terracina attraverso gli inediti disegni di Charles Percier (1764-1838) e i restauri degli anni Venti del Novecento</i>	35
Peter Cornelius Claussen	
<i>Periferia e/o centro?</i>	
<i>Il portico della cattedrale di Terracina visto da Roma</i>	47
Carlo Tedeschi	
<i>Ancora sulle epigrafi del portico della cattedrale di S. Cesareo a Terracina</i>	55
Davide Angelucci	
<i>Il mosaico dimezzato.</i>	
<i>Il fregio del portico della cattedrale di Terracina tra conservato e perduto</i>	63
Fabio Betti	
<i>L'arredo liturgico altomedievale della cattedrale di Terracina nel contesto della scultura carolingia di Roma e del Patrimonium Sancti Petri</i>	73
Manuela Gianandrea, Ruggero Longo	
<i>Mutuazioni, sincretismo e interculturalità in Marittima.</i>	
<i>Lo spazio sacro e gli arredi liturgici della cattedrale di Terracina</i>	83
Gaetano Curzi	
<i>La cassa lignea di Terracina tra Riforma e crociata</i>	105

Alessandro Tomei	
<i>Le testimonianze pittoriche rinvenute nella cappella dell'Addolorata della cattedrale di Terracina e la diffusione del linguaggio cavalliniano nel Lazio meridionale</i>	113
Pierluigi Leone de Castris	
<i>Le Madonne di Terracina e di Priverno: tracce della Napoli angioina nel basso Lazio</i>	121
II. <i>La città e il territorio</i>	
Clemente Ciammaruconi	
<i>Montecassino e Terracina. Presenza benedettina e assetti politico-religiosi nella città tra VI e XII secolo</i>	131
Maria Teresa Caciorgna	
<i>Vescovi e città a Terracina nei secoli XII-XIII</i>	141
Daniela Esposito, Susanna Passigli	
<i>Materiali da costruzione, tecniche edilizie e siti di approvvigionamento a Terracina nel Medioevo. Alcune osservazioni</i>	153
Christian Barbisan, Giacomo D'Andrea, Pio Francesco Pistilli, Flavia Ricci	
<i>La Traversa a Terracina. Stratigrafia ed epigrafia per la conoscenza di un presidio urbano</i>	171
Antonino Tranchina	
<i>In monte excelso. Tracce medievali nel Sant'Angeletto, sul promontorio di Terracina</i>	187
Davide Angelucci, Giulia Bordi, Rosario Malizia	
<i>Il complesso del lebbrosario di S. Maria Maddalena</i>	197
Marco D'Attanasio	
<i>La chiesa dell'Annunziata</i>	217
Alessandra Acconci	
<i>Medioevo terracinese. Il santuario di S. Silvano</i>	225
Mariella Nuzzo	
<i>Il santuario della Madonna della Delibera a Terracina. Dall'edicola rupestre al revival del Medioevo: Virginio Monti e Michele Ridolfi</i>	235
Nino Zchomelidse	
<i>Conclusioni</i>	245
Bibliografia	251
Indice dei nomi di persona	273
Indice dei nomi di luogo	279
Summaries	283

Mutuazioni, sincretismo e interculturalità in Marittima. Lo spazio sacro e gli arredi liturgici della cattedrale di Terracina

Come molte cattedrali medievali, quella di Terracina si caratterizza per il suo sviluppo diacronico, intercorso – almeno per la fase basso-medievale – dalla consacrazione del 1074 alla posa in opera del candelabro per il cero pasquale, realizzato nell’anno 1245, quasi a suggellare il prolungato cantiere.¹ È in questo lasso temporale che si inseriscono, verosimilmente a più riprese e per mani diverse, tutti quegli elementi di arredo liturgico sottesi alla definizione dello spazio sacro medievale. Sebbene, a seguito delle trasformazioni barocche, l’articolazione originaria degli spazi sia inesorabilmente perduta, sono numerosi gli elementi marmorei, integri o frammentari, ancora custoditi in cattedrale. Quel che colpisce a Terracina, rispetto ad altre fabbriche ecclesiastiche coeve, è la ricchezza dei manufatti che un tempo davano forma allo spazio sacro medievale, e soprattutto la loro eterogeneità, sia per materiali e tecniche esecutive, sia per referenti culturali.

Alcuni dei manufatti, in particolare le tre lastre oggi esposte nel presbiterio, mostrano specifiche analogie tecniche e materiali con il fregio musivo del portico della cattedrale, tali da obbligarci ad una riflessione sulle complesse vicende costruttive di quest’ultimo, tuttora oggetto di un vivace dibattito. Più in generale, è il tentativo di interpretare al meglio questa eterogeneità di materiali e tecniche e questa diversità di riferimenti culturali a spingerci ad adottare un approccio olistico che tenga conto dei manufatti nel contesto dell’intero edificio.

Riflessioni sul portico della cattedrale

Sulla base di una condivisa tradizione storiografica,² il portico è stato generalmente ascritto al secondo quarto del Duecento e collocato cronologicamente in una fase successiva rispetto alla fondazione del campanile, il cui cantiere si protrae fino all’ultimo quarto del secolo XIV. Una nuova proposta, scaturita dallo studio congiunto di Maria Teresa Gigliozzi, Mariella Nuzzo e Carlo Tedeschi, inverte la cronologia relativa dei due cantieri e

anticipa di circa un secolo la realizzazione del portico.³ Pur accogliendo l’antecedenza del portico rispetto al campanile, preme sottolineare come quest’ultimo, connotato da elementi riconducibili all’architettura di matrice cistercense, difficilmente possa collocarsi prima del secondo quarto abbondante del Duecento, in linea con quanto evidenziato circa la penetrazione in Marittima, e in particolare a Terracina, di un linguaggio derivato dai cantieri cistercensi del territorio.⁴ Prima di analizzare lo specifico caso terracinese, è opportuno precisare che la restituzione del portico eseguita nel 1926-29, pur nei limiti del massiccio rifacimento di elementi allora perduti, risulta filologicamente valida. Stando alle numerose testimonianze, la tipologia di portico più diffusa a Roma nel XII e XIII secolo – che qui definiamo “standard” – si connota per la presenza di colonne con capitelli ionici destinate a sorreggere un epistilio continuo, sul quale sono direttamente impostate le piattabande dell’attico (fig. 1).⁵ All’interno di questo gruppo la trabeazione può variabilmente ospitare un fregio musivo o un’epigrafe oppure presentarsi del tutto liscia. Nei casi più maturi di Civita Castellana e di S. Lorenzo fuori le mura (fig. 2) – il cui prototipo potrebbe individuarsi nel perduto portico di S. Giovanni in Laterano⁶ – la ripartizione modulare si arricchisce, laddove le piattabande vengono mascherate da un complesso sistema decorativo composto da incrostazioni in *opus sectile* e da cornici e/o fregi marmorei. Inoltre sembra associarsi a questa più ricca scansione anche l’inserimento nel capitello di un pulvino, ora decorato (S. Lorenzo fuori le mura), ora con semplici modanature (Civita Castellana), che allontana ulteriormente l’impaginazione del portico dal modello romano classico. Nel panorama appena delineato l’esempio di Terracina si colloca in una sorta di via di mezzo, richiamando a primo impatto il tipo “standard” per la collocazione del mosaico nell’epistilio (in una configurazione però insolitamente sviluppata di quest’ultimo), ma allontanandosene per la presenza di una ricca cornice marmorea, che più l’avvicina ai portici duecenteschi, e per l’inserimento del pulvino tra architrave e capitello. In questa direzione cronologica ci conduce anche l’analisi dell’apparato scultoreo, con



a



b



c

Fig. 1. Sistema “standard” dell’epistilio nei portici di basiliche romane: a) S. Lorenzo in Lucina; b) S. Cecilia in Trastevere; c) Ss. Giovanni e Paolo (foto: R. Longo).

Copyright © Viella

N.B: Copia ad uso personale. È vietata la riproduzione (totale o parziale) dell’opera con qualsiasi mezzo effettuata e la sua messa a disposizione di terzi, sia in forma gratuita sia a pagamento.



a



b

Fig. 2. Sistema complesso dell'epistilio nei portici delle basiliche di: a) Roma, S. Lorenzo fuori le mura; b) Civita Castellana, duomo (foto: R. Longo).

particolare riferimento alle cornici e ai capitelli del portico.⁷ Riguardo a questi ultimi precisiamo che, a nostro avviso, si tratta di esemplari tutti medievali. Fino almeno alla metà del XII secolo, fare ricorso – totalmente o in massima parte – a materiali antichi costituisce una prassi assai comune a Roma, ravvisabile in diversi cantieri re-

ligiosi.⁸ D'altra parte, i portici più antichi di S. Cecilia in Trastevere e di S. Lorenzo in Lucina si affidano *in toto* al riuso. Laddove il reimpiego di capitelli romani è affiancato da esemplari realizzati *ex novo*, come nella chiesa mariana trasteverina, questi ultimi, in numero assai limitato, vanno generalmente a colmare i vuoti nella dispo-

bilità di un pregevole set frutto di spoliazioni e recuperi. In tali circostanze, i nuovi manufatti si ispirano a quelli antichi pur non raggiungendone, nella resa semplificata e minimale, le qualità tecniche e la ricchezza formale. In tutti i casi più tardi – Ss. Giovanni e Paolo, Tre Fontane, S. Giorgio al Velabro, S. Lorenzo fuori le mura e Civita Castellana – troviamo, invece, capitelli eseguiti *ad hoc*, i quali più che una replica costituiscono «una vera e proprio rielaborazione in chiave medievale» del tipo ionico classico.⁹ Tale fenomeno, emblematico del passaggio tra XII e XIII secolo, riflette verosimilmente il perfezionamento delle maestranze che man mano si appropriano del linguaggio classico, sopperendo da una parte a una probabile minore disponibilità di materiali antichi – in particolare set omogenei di capitelli – e, dall'altra, venendo incontro alle esigenze della committenza. Il caso di Terracina si inserisce perfettamente in questo contesto, laddove la fattura medievale dei capitelli mostra già una capacità tecnico-esecutiva assai raffinata, in grado di proporre una virtuosa resa astrattizzante degli elementi classici, dosata attraverso l'uso sapiente del trapano. Da un punto di vista formale i pezzi terracinesi possono ben collocarsi tra gli esemplari del portico dei Ss. Giovanni e Paolo, ascrivibile all'ultimo quarto del XII secolo, e quelli del nartece di S. Lorenzo fuori le mura, del tempo di Onorio III (1216-1227), che mostrano un'elegante astrazione di gusto ornamentale nella resa del dato naturalistico.¹⁰ Considerazioni analoghe possono estendersi alla cornice: qui il motivo dominante del *kyma* lesbico è variamente associato ad altri elementi di ispirazione classica – tutti presenti a Terracina – quali sequenze di ovuli, dentelli e palmette inscritte in una serie di cerchi annodati o tangenti. Si tratta di una soluzione decorativa di notevole diffusione nel *Patrimonium Petri* che i marmorari romani introducono nella scultura architettonica non prima della fine del XII secolo.¹¹

Venendo al mosaico e alla sua specifica relazione dialettica con il portico, i rapporti con le testimonianze romane si assottigliano. Nei casi più tardi tra quelli presi in esame, dove è presente una decorazione in *opus tessellatum*, essa si trova generalmente inserita all'interno del fregio a tarsie marmoree, occupando i campi di solito riservati alle specchiature in porfido o alle campiture in *sectile*, come nel perduto portico del Laterano o in quello di S. Lorenzo fuori le mura (fig. 2a, tav. 72c). A questa scelta dell'impaginato corrisponde una scansione paratattica del mosaico figurato, diversamente da quanto si riscontra a Terracina, dove il fregio continuo enfatizza il carattere narrativo. L'unica deroga a questa prassi è rappresentata ad oggi dall'esempio del portico di S. Cecilia in Trastevere, attribuito tradizionalmente al primo quarto del XII secolo, nel cui epistilio si snoda una decorazione a mosaico continua (fig. 1b).¹² Essa, però, si discosta nettamente dal caso terracinese per la presenza di un fregio fitomorfo a girali intervallati da clipei, i quali, pur ospitando i protagonisti della *passio* di Cecilia, non ne alterano lo schietto carattere

ornamentale. A marcare la profonda distanza tra il fregio trasteverino e quello di Terracina è, soprattutto, la tecnica esecutiva del mosaico, da identificarsi con l'allettamento delle tessere, il loro *ductus* e la conseguente morfologia dei giunti di malta, dai quali strettamente dipendono la resa formale e la formulazione stilistica del manufatto.¹³ Nel mosaico di S. Cecilia la disposizione delle tessere, apparentemente disomogenea, rivela in realtà un *ductus* volto alla definizione naturalistica dell'immagine, la cui resa è affidata a note cromatiche sapientemente dosate con effetto impressionistico (tav. 72a). Per converso a Terracina le tessere sono allettate lungo filari molto regolari che determinano un reticolo geometrico dei giunti (tav. 72b). Ne risulta una perdita di organicità a favore di una suggestiva resa astrattizzante, enfatizzata da campiture omogenee non partecipanti del dato plastico e ravvivate qua e là da note di colore dal carattere ornamentale, sovente disposte a scacchiera. Alle linee che solcano i corpi è affidato l'unico tentativo di conferire volume alle figure, che ai nostri occhi apparirebbero altrimenti semplici *silhouette*. Mentre, quindi, il manufatto trasteverino rientra a pieno titolo nella categoria di mosaico parietale comunemente inteso, quello di Terracina potrebbe meglio annoverarsi nella classe dell'*opus tessellatum*, tecnica generalmente associata alla realizzazione di stesure pavimentali. Lo conferma un'ulteriore annotazione inerente ai materiali: se a S. Cecilia è nettamente preponderante la pasta vitrea, a Terracina questa convive con abbondanti tessere lapidee impiegate non solo omogeneamente per tutto il fondo bianco (verosimilmente palombino) ma anche per taluni oggetti, oltre che per la cornice a motivi geometrici. D'altra parte, l'analisi fatta per il mosaico trasteverino può generalmente riferirsi ai caratteri precipui del mosaico parietale, mentre il caso di Terracina sembrerebbe a primo impatto assimilabile ad un mosaico pavimentale trasposto su parete. Tra gli esemplari dell'area settentrionale e adriatica, che vengono immediatamente richiamati dal fondo bianco di Terracina, spicca quello del 1141 della chiesa dei Ss. Maria e Donato a Murano,¹⁴ che colpisce per una generale consonanza di motivi e dettagli iconografici. Tuttavia qui, come in qualsiasi altro mosaico pavimentale in *opus tessellatum*, la distanza con il fregio di Terracina si misura soprattutto per l'impiego esclusivo di materiali lapidei diversamente dalla già evidenziata tecnica mista presente nel cantiere laziale.

Il quadro appena delineato induce a meglio definire le relazioni tra manufatti e artefici in virtù delle competenze necessarie per l'esecuzione di opere specifiche. Tra XI e XII secolo, in coincidenza con il rifiorire dell'arte del mosaico nel Meridione peninsulare, la netta distanza tecnico-esecutiva tra i mosaici parietali e le tarsie marmoree di arredi e pavimenti indica necessariamente una diversità di specializzazioni. Questo stato di cose muta nell'ultimo quarto del secolo XII, quando una commistione di saperi, favorita dal proba-

bile contatto diretto tra mosaicisti e marmorari, deve aver incoraggiato questi ultimi a sconfinare da una tecnica all'altra, cimentandosi nel linguaggio fino a quel momento a loro meno familiare del mosaico e accogliendo il tessellato – e con esso la pasta vitrea – nelle lastre in *sectile*. Non ci riferiamo al semplice accostamento delle due tecniche, come può in effetti rilevarsi nel già citato pavimento lapideo di Murano e in tanti altri esempi pavimentali, specie in area adriatica,¹⁵ quanto alla convivenza di *sectile* e tessellato – nonché alla compresenza di materiali sia marmorei che in pasta vitrea – nel medesimo pezzo d'arredo o, addirittura, nello stesso inserto figurato. Pensiamo, ad esempio, al cosiddetto ambone Rogadeo del duomo di Ravello (1094-1150),¹⁶ che sembra in apparenza configgere con tale argomentazione; in realtà le due tecniche, pur coesistendo, risultano nettamente separate tra le due parti della struttura: quella basamentale, caratterizzata da tarsie in *opus sectile* con uso pressoché esclusivo di marmi e porfidi, e quella sommitale, le cui lastre triangolari si connotano, invece, per la presenza del mosaico in tessellato con la storia di Giona. In ogni caso la marcata diversità con il mosaico di Terracina, rilevabile nell'uso preponderante di tessere ceramiche¹⁷ e nella formulazione stilistica – sempre astrattizzante ma con esiti profondamente diversi –, rende vano ogni tentativo di accostamento tra i due manufatti. Rivolgendo ora lo sguardo a Montecassino, con cui Terracina ha avuto stretti legami, gli unici brani che si possono chiamare in causa, esclusi naturalmente i resti del pavimento, sono i celebri “veltri” e il frammento marmoreo con un volatile e un piccolo quadrupede tra girali. Si tratta, nel primo caso, di lastre ad intarsio con le figure canine campite con un motivo a scacchiera in *sectile*, profondamente diverse quindi dal mosaico di Terracina. Più vicino a quest'ultimo appare il frammento con animali tra girali (fig. 3a), la cui tradizionale appartenenza all'età desideriana andrebbe in realtà ridiscussa, alla luce sia della tecnica esecutiva – un intarsio in *opus tessellatum* con paste vitree – sia della peculiare declinazione iconografica del tema del volatile che si nutre dal tralcio.¹⁸ Piuttosto entrambi questi elementi trovano puntuale riscontro nel ricco repertorio decorativo diffusissimo in Terra di Lavoro e nella Costa d'Amalfi, che ha un sicuro punto di partenza negli arredi liturgici del duomo di Salerno realizzati tra gli anni Settanta e Ottanta del XII secolo.¹⁹ È proprio in queste opere che assistiamo a una deflagrante penetrazione del mosaico nel marmo e alla contestuale combinazione di *sectile* e tessellato nell'esecuzione di singole raffigurazioni (fig. 3b-e).²⁰ Da qui in avanti tale fenomeno si impone in modo pervasivo in un ampio territorio, proliferando, dalla fine del XII secolo al pieno Duecento, in numerosi altri contesti, penetrando fin dentro il *Patrimonium Petri*.²¹ In tutti questi esempi l'esito nella formulazione dell'immagine a mosaico riflette l'avvenuta mutua-

compositivo cui sottende l'allettamento delle tessere, e nella conseguente perdita di organicità e di valori plastici. Nell'alveo di questo fenomeno deve necessariamente inserirsi il caso di Terracina, i cui mosaici si caratterizzano proprio per la tecnica frammista, indice dell'interferenza di saperi, e per la resa astrattizzante delle figure dai caratteri schiettamente ornamentali. Se volessimo trovare confronti più stringenti, converrà, però, rivolgersi non tanto allo straordinario caso salernitano e agli esempi di sua diretta derivazione (Amalfi, Ravello, Caserta Vecchia, Sessa Aurunca) quanto ai contesti del *Patrimonium Petri*, rappresentati nello specifico dalla lastra oggi in mostra nella Cappella di S. Bruno nel duomo di Segni, da un frammento erratico del Museo di Aquino e dallo straordinario riassetto di arredi liturgici in S. Cesareo de Appia a Roma (tav. 73a-c).²² In questi esemplari ritroviamo, infatti, lo spiccato linearismo che enfatizza i contorni, l'uso ornamentale di arricchire le campiture con macchie cromatiche il più delle volte ottenute con tessere disposte a scacchiera, oppure il trattamento piatto e astrattizzante delle figure stagliate su fondo bianco. Contestualmente, questa nuova declinazione di mosaico, destinata ad elementi in giacitura verticale, si contraddistingue per l'impiego misto di tessellato in pasta vitrea nel *sectile* lapideo o di *sectilia* lapidei e in pasta vitrea nel tessellato. In questa particolare tipologia di decorazione ad intarsio rientrano a pieno titolo anche le tre lastre esposte nel presbiterio della cattedrale di Terracina (tav. 49 a-b), la cui fattura, a nostro avviso, è da ricollegare al cantiere del portico e alla presenza delle maestranze che eseguirono il mosaico (tavv. 72b, 74a-d).²³

Nel complesso quadro sino ad ora delineato non è possibile, infine, sottovalutare il ruolo svolto a Roma dai cantieri di S. Pietro in Vaticano e di S. Paolo fuori le mura nella “riscoperta” del mosaico.²⁴ Non c'è dubbio che, al di là degli esiti, tali cantieri di mosaico dovettero influire fortemente sulla prassi operativa dei marmorari romani in termini di tecnica esecutiva e di impiego di paste vitree. È questo, d'altra parte, il contesto in cui si inseriscono alcuni significativi episodi di mosaici romani a partire dalla fine del XII secolo, come le decorazioni musive già nel portico di S. Giovanni in Laterano, il clipeo di S. Tommaso in Formis, la lunetta del portale destro di Civita Castellana e il già citato fregio di S. Lorenzo fuori le mura, tutte opere di marmorari romani che attestano la commistione dei magisteri e l'avvenuta appropriazione di tecniche. La stessa chiesa laurenziana d'altra parte ne offre prova ulteriore nel riquadro pavimentale in tessellato della navata, di cui rimangono superstiti i quattro angoli popolati da animali affrontati o in lotta,²⁵ peraltro decisamente affini ad alcune raffigurazioni del mosaico di Terracina.

Se dunque, come già notato, qui il rapporto dialettico mosaico/portico ci allontana dalle testimonianze romane, il mosaico in sé, pur introducendo numerosi elementi, i cui riferimenti possono agevolmente indi-



Fig. 3. Tarsie marmoree e in paste vitree (*opus sectile* e *opus tassellatum*) raffiguranti tralci vegetali con volatili. a) Montecassino, Museo dell'Abbazia, frammento; b) Salerno, duomo, pilastro del recinto del coro, particolare; c) Amalfi, duomo, cappella della Riconciliazione, lastra marmorea, particolare; d) Caserta Vecchia, cattedrale, ambone, particolare; e) Sessa Aurunca, duomo, ambone, particolare (foto a, b: R. Longo, c, d, e: E. Scirocco).

viduarsi in Terra di Lavoro, ammette già – anzi materializza, insieme all'intero portico – l'attuazione di dinamiche di sincretismo culturale per le quali Terracina, in una zona di interfaccia tra *Patrimonium* e *Regnum*, diviene scenario privilegiato e luogo ideale per esperire nuovi ed efficaci linguaggi identitari.²⁶

In conclusione, il quadro finora delineato obbliga a circoscrivere l'ambito cronologico del mosaico terracinese tra lo scorcio del XII secolo e il primo quarto del successivo, una cronologia che in base anche alle riflessioni condotte sulla tipologia architettonica e sull'apparato scultoreo del portico può estendersi all'intera struttura, portando con sé anche la più probabile datazione delle lastre del presbiterio.

Restano fuori dall'analisi finora condotta le cinque colonne con i rispettivi capitelli addossati alla facciata della chiesa (tav. 1), la cui presenza lascia intendere l'esistenza di volte, attestate già nella visita apostolica del 1580 e smantellate nei restauri del 1926-29, perché non ritenute pertinenti alla *facies* originaria del portico.²⁷ In effetti, dalle fotografie d'archivio precedenti ai restauri è possibile rilevare come i pennacchi delle volte andassero a sovrapporsi malamente, da una parte, alla trabeazione del portale centrale e, dall'altra, al risvolto interno della cornice marmorea del portico, in corrispondenza dell'arco centrale (tav. 58).²⁸ Un'attenta analisi formale dei capitelli in questione (tavv. 24-25) permette poi di rilevare significative differenze, in alcuni motivi ornamentali

come nella resa, con quelli dell'epistilio, senza tuttavia obbligarci ad allontanarli dal contesto duecentesco.²⁹ La nuova configurazione a volte potrebbe, pertanto, essere contestuale all'intervento d'inserimento del campanile nel portico, così da uniformare quest'ultimo al sistema di coperture adottato nello stesso campanile intorno alla metà del Duecento.³⁰

Manuela Gianandrea e Ruggero Longo

La cattedrale: ipotesi per la disposizione dell'arredo liturgico medievale, materiali in opera e fuori contesto

Sulla configurazione della cattedrale di Terracina e sul suo spazio sacro possediamo alcuni documenti assai preziosi, solo in parte noti agli studiosi e ancora forieri, per gli aspetti che ci riguardano, di nuovi spunti di riflessione. Mi riferisco, in particolare, alle Visite apostoliche del 1580 e del 1705, a quelle *ad limina* del XVII secolo e al cosiddetto *Inventario della Venerabile Chiesa Cattedrale* del 1726-27.³¹ A queste fonti testuali possiamo aggiungere l'inedita documentazione sugli interventi di restauro alla cattedrale succedutisi, in diverse campagne, nel corso del Novecento.³²

Riguardo alla planimetria della chiesa, il visitatore apostolico della fine del XVI secolo ci informa sulla scansione interna in tre navate e sull'utilizzo di sedici colonne a sostegno della struttura.³³ Oggi, però, ne scorgiamo solo dodici – sei per lato – con la presenza, inoltre, di due arcate, con luce doppia a differenza delle altre, rispettivamente all'ingresso della chiesa e nell'area presbiteriale. Una planimetria del corpo longitudinale dell'edificio eseguita nel 1899 ne mostra lo stato prima dei noti restauri degli anni Venti-Trenta del Novecento,³⁴ attestando già la situazione odierna, con l'aggiunta peraltro di una coppia di colonne di fronte all'ingresso della chiesa (fig. 4). Si tratta certamente dei sostegni di una cantoria testimoniata nell'*Inventario* settecentesco del notaio Falasca,³⁵ in diversi documenti del 1899 dell'Archivio Centrale dello Stato³⁶ e, soprattutto, in una fotografia storica che la mostra ancora *in situ*.³⁷ Quello dell'inserimento in controfacciata di un coro o cantoria retti da colonne o pilastri è un episodio piuttosto diffuso in età moderna e potrebbe aver tranquillamente comportato a Terracina la riconfigurazione dello spazio del primo intercolumnio e la rimozione delle colonne corrispondenti. Che queste esistessero nella redazione primitiva della cattedrale lo attestano alcuni saggi effettuati, alla metà degli anni Sessanta, nella muratura corrispondente³⁸ e la probabile traccia di una base, posta infatti al medesimo intervallo di spazio degli altri intercolumni. Concordo, pertanto, con Elena Di Gioia nell'ipotizzare che le altre due colonne fossero posizionate nell'area sopraelevata del presbiterio (fig. 4).³⁹ D'altra parte la presenza in quest'area di riquadri in *opus sectile* identici a quelli che caratterizzano gli

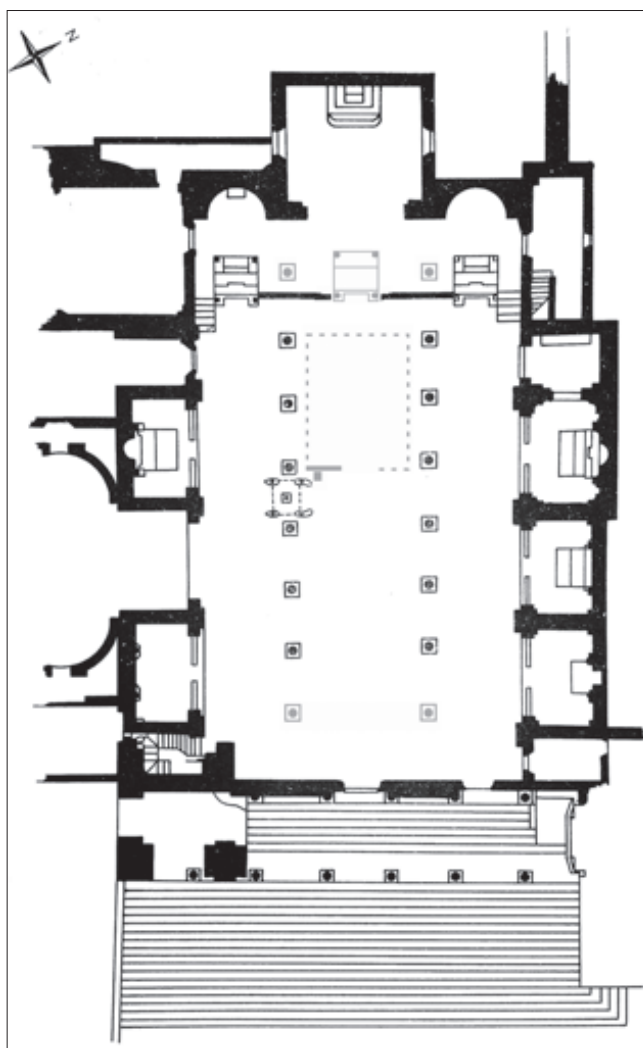
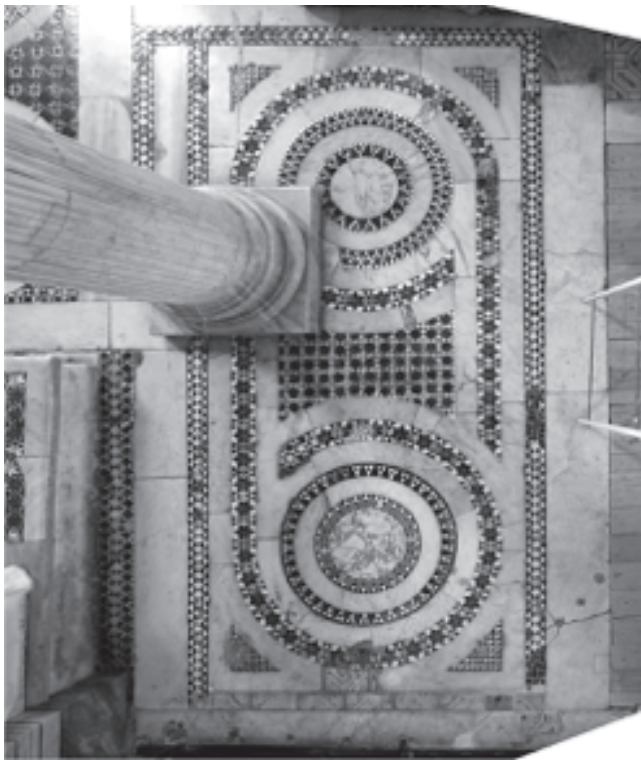


Fig. 4. Roma, ACS, Planimetria della cattedrale di S. Cesareo del 1899. Rielaborazione con aggiunta in grigio chiaro di elementi desumibili dall'analisi in situ e dalle fonti documentarie (elaborazione grafica: R. Longo).

intercolumni della chiesa ne farebbe supporre già l'esistenza; inoltre, risarcimenti in mattonelle nello spazio d'intervallo tra i riquadri occupano oggi il posto delle basi delle colonne originariamente posate sul presbiterio (fig. 5b). Le due coppie di sostegni sarebbero state, dunque, dismesse nei lavori dei primi decenni del XVIII secolo.

Questa puntualizzazione diviene necessaria considerando che le fonti testuali a disposizione descrivono gli arredi liturgici della cattedrale prendendo come riferimento proprio le colonne della chiesa. La visita sacra del 1580 situa, infatti, il pulpito tra la quarta e la quinta colonna ovvero, stando alle riflessioni appena fatte, già nella collocazione odierna (fig. 4, tav. 50).⁴⁰ Di estremo interesse appare poi un altro dettaglio finora per nulla considerato: dopo aver descritto il pulpito, il visitatore prosegue dicendo che *post illud*, quindi subito dopo quello, si trova una *paries* – una parete – alta 4 cubiti



a



b

Fig. 5. Terracina, cattedrale, presbiterio, riquadri pavimentali in *opus sectile*: a) dischi annodati sul fianco destro dell'altare maggiore; b) porzione di pavimento dell'abside destra (fotografie ed elaborazione grafica: R. Longo).

(cioè m 1,77 circa) che dalla quinta colonna si estende fino alla metà della chiesa e alla quale è fissata una *columnella antiqua deaurata* ovvero il candelabro.⁴¹ Quello che mi chiedo è se in questa parete che si erge trasversalmente per m 1,77 nella navata centrale non si possa riconoscere una porzione della primitiva fronte del basso coro medievale, in un assetto, per intenderci, simile a quello ancora oggi visibile in S. Clemente a Roma o in S. Menna a Sant'Agata de' Goti.⁴² Diversamente, data la collocazione, lo sviluppo e l'altezza avrei difficoltà ad assegnare a questa *paries* un altro ruolo. Una traccia della sua esistenza può forse scorgersi in una relazione di primo Settecento, quando si annota che «una transenna taglia in due la chiesa».⁴³ Peraltro è proprio all'altezza della quinta colonna che il pavimento marmoreo medievale si arresta, con al centro una corsia formata da una doppia *guilloche* che molto bene poteva accompagnare l'ingresso nel recinto. Ed è sempre a partire dalla quinta colonna che la porzione di navata antistante il presbiterio risulta del tutto priva dell'antica pavimentazione in *sectile* e connotata da uno spazio rettangolare il cui perimetro è determinato da lastre marmoree, in alcuni casi sicuramente antiche (fig. 6). L'ipotesi che vi propongo è di riconoscere in questo spazio l'invaso del basso coro medievale, chiuso sulla fronte dalla parete/transenna poc'anzi citata. A conferma di ciò, poco oltre, la visita apostolica cinquecentesca parla di un coro, con sedili di legno su due

lati, posto nel mezzo della chiesa, che poteva, di fatto, indicare ancora nel XVI secolo il perimetro dell'antico basso coro medievale,⁴⁴ a cui doveva addossarsi il pulpito.

Sul coro basso si affacciava il presbiterio, già all'epoca sopraelevato, tanto che il visitatore apostolico del XVI secolo vi accede *per quattuor gradus* (tav. 40). Oggi il santuario è raggiungibile da due brevi scalinate poste al termine delle navatelle ma non si esclude che nel Medioevo possa essere esistito un collegamento tra la navata centrale e il coro basso, tramite forse due rampe a fianco della *confessio*, che riteniamo si trovi ancora nella posizione primitiva. Tale assetto venne alterato nel corso del XVIII secolo, allorquando si decise la realizzazione di un nuovo altare, consacrato nel luglio 1729, e la successiva erezione del fin troppo imponente baldacchino durante il pontificato di Pio VI e della balaustra che ancora oggi circonda la *confessio* (fig. 7).

La zona absidale si caratterizzava per la presenza di ben tre altari, tutti atti a custodire reliquie, e altrettanti cibori, di cui due ancora al loro posto (fig. 8) e il terzo, destinato all'altare maggiore, perduto nei lavori di inizio Settecento ma documentato dalla solita visita del 1580. Il suo aspetto, come si evince da quest'ultima, non doveva differire da quelli rimasti *in situ*, attestando chiaramente una tipologia "romana".⁴⁵ Infine, al centro dell'abside, viene ricordata dalle fonti la cattedra mar-

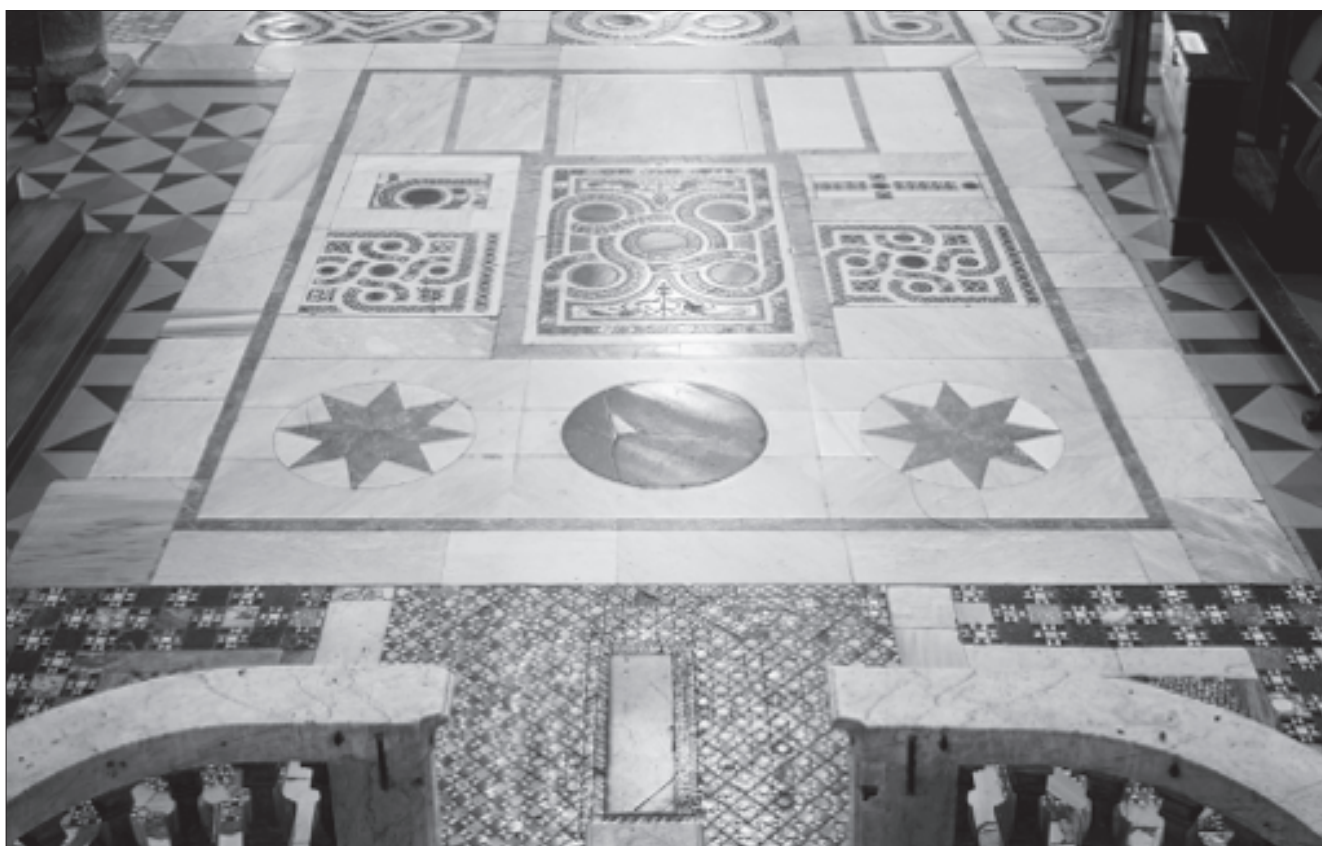


Fig. 6. Terracina, cattedrale, porzione pavimentale del basso coro (foto: R. Longo).



Fig. 7. Terracina, cattedrale, porzione pavimentale del basso coro, con la confessio (foto: R. Longo).

Copyright © Viella

N.B: Copia ad uso personale. È vietata la riproduzione (totale o parziale) dell'opera con qualsiasi mezzo effettuata e la sua messa a disposizione di terzi, sia in forma gratuita sia a pagamento.



Fig. 8. Terracina, cattedrale, ciborio di sinistra (lato meridionale) (foto: E. Scirocco).

Copyright © Viella

N.B: Copia ad uso personale. È vietata la riproduzione (totale o parziale) dell'opera con qualsiasi mezzo effettuata e la sua messa a disposizione di terzi, sia in forma gratuita sia a pagamento.



Fig. 9. Terracina, cattedrale, capitelli dell'ossario a destra dell'abside centrale (foto: M. Gianandrea).

morea, rialzata su tre gradini e attualmente risistemata nel mezzo della nuova tribuna.⁴⁶

Quasi certamente ancora in opera è collocata la lastra che costituisce la fronte della *fenestella confessionis* (fig. 7), la cui decorazione, resa attraverso l'uso esclusivo di marmi, ne rende plausibile, insieme alla semplicità dei motivi ornamentali, una cronologia ancora ben dentro il XII secolo. Questa può tranquillamente estendersi anche all'archetto marmoreo, che rinvia a quello esistente nella chiesa abbaziale di S. Andrea in Flumine a Ponzano Romano, collegabile agli interventi della bottega di Nicola di Ranuccio del 1160 circa.⁴⁷ A una fase di XII secolo, sempre sulla base dei materiali costitutivi, può attribuirsi anche la lastra con il *quincux* oggi posta davanti alla *confessio* (aldilà delle evidenti integrazioni successive), per la quale resta arduo individuare la funzione originaria, già solo per l'impossibilità di esaminarne il retro e i fianchi. Ancora l'impiego privilegiato di marmo bianco e porfidi rossi e verdi consente di avvicinare a queste testimonianze la lastra oggi riutilizzata nella balaustra della cappella del Battistero, le cui dimensioni (cm 121 x 23,5 x 13) lasciano intendere un probabile uso originario quale architrave o cornice di un arredo.⁴⁸

Riguardo ai cibori, se l'abbandono della tipologia a capanna (S. Clemente o Castel Sant'Elia) a favore di quella a gabbia li colloca agilmente non prima della metà del XII secolo (fig. 8), sono i capitelli, in particolare quelli del ciborio di sinistra, a permettere di circostanziarne meglio la datazione, con uno scivolamento nell'ultimo ventennio del secolo.⁴⁹

Sul piano generale l'importanza di questi materiali risiede nell'essere attestazione, insieme ai brani pavimentali analizzati da Ruggero Longo, di una fase del cantiere della cattedrale ascrivibile plausibilmente agli ultimi decenni del XII secolo, quando è verosimile che l'area presbiteriale avesse raggiunto uno stato compiuto, rimasto poi inalterato nelle linee generali fino agli

interventi di età moderna. Nessun interesse hanno, invece, suscitato i quattro capitelli certamente medievali oggi riutilizzati negli ossari tardo-cinquecenteschi posti dal vescovo Fabrizio Perugini (1595-1608) sulle pareti del presbiterio (fig. 9). I capitelli, solo in parte avvicinati stilisticamente a quelli dei cibori laterali ma del tutto compatibili con questi per dimensioni, spiccano per la presenza di un esemplare a foglie mosse dal vento. Quest'ultimo, collegandosi alle testimonianze di area campana, a partire dal capitello presente nel pulpito Aiello a Salerno (1180 ca.), indica una cronologia che non può precedere di molto gli ultimi venti anni del XII secolo.⁵⁰ Si può riflettere, pertanto, sull'ipotesi che i quattro capitelli degli ossari siano appartenuti in origine al perduto ciborio maggiore, che in effetti non pare più attestato nelle fonti già al principio del Seicento. Più problematica l'idea dell'esistenza in cattedrale di un secondo ambone *a cornu epistolae*, a cui collegare eventualmente i quattro capitelli, dato che di una tale struttura non vi è traccia nelle fonti già a partire dalla visita sacra del 1580-81. La tesi della costante del doppio ambone ci viene suggerita, in realtà, dall'assetto delle grandi basiliche romane, che non costituiscono però l'unico modello possibile. Ad esempio, a Salerno, malgrado le apparenze, sono convinta della bontà della tesi di Elisabetta Scirocco e di Ruggero Longo che con il pulpito Aiello si operi una sorta di sostituzione del Guarna e che al primo, come indica il duplice leggìo, spetti il contemporaneo ruolo di struttura per il Vangelo e per l'Epistola.⁵¹ Così doveva essere a Monreale, in alcuni casi abruzzesi (Rosciolo) e forse per altri pulpiti ancora in fase di studio (Sessa Aurunca?).⁵²

Un linguaggio e una tecnica diversi dai materiali fin qui esaminati caratterizzano invece le lastre oggi in opera sulle pareti del presbiterio (tav. 49a-b), a cui debbono collegarsi per l'identica impaginazione pure le due esposte nel cortile dell'episcopio.⁵³ Come ampiamente argomentato nel paragrafo precedente, i pannelli debbono

datarsi non prima dello scorcio del XII secolo per l'uso frammisto di marmo e vetro e, contestualmente, per la commistione delle tecniche del *tessellatum* e dell'*opus sectile*. Vale, comunque, la pena evidenziare come i pannelli terracinesi rappresentino un *unicum* nel panorama ad oggi noto non solo per l'impiego nella realizzazione delle singole raffigurazioni di *sectilia* vitrei al posto dell'*opus sectile* marmoreo o del tessellato, ma anche per il fondo bianco, elemento, quest'ultimo, che accomuna ulteriormente i pannelli in esame al fregio del portico.⁵⁴

Al medesimo *range* cronologico deve ascriversi pure il pannello, sempre esposto sulle pareti del presbiterio, con il motivo del rombo ad apici prolungati (cm 91 x 80; tav. 49a). Tralasciando le posteriori integrazioni in frammenti marmorei (porfidi e giallo antico), l'esecuzione dei motivi ornamentali attraverso un uso pressoché esclusivo di paste vitree rosse, nere, bianche e dorate inserisce la lastra terracinese all'interno di una gamma decorativa che si sviluppa, a Roma come nel Meridione normanno-svevo, solo dalla fine del XII secolo per poi affermarsi con più decisione nel corso del successivo. Un problema di difficile soluzione riguarda la funzione di questo gruppo di lastre, per cui la visita apostolica non offre spunti significativi, limitandosi a citare il pulpito e il candelabro ancora esistenti quali elementi contraddistinti da *opus vermiculatum*. Piuttosto è opportuno rilevare come le lastre nel cortile dell'episcopio, al di là di una loro successiva rifunzionalizzazione, mostrino a un'osservazione attenta le linee preparatorie incise ancora visibili sul marmo riconducibili a pezzi mai finiti e dai margini non ritagliati. Si profila la possibilità che questo set di lastre fosse destinato a una struttura in realtà mai completata oppure messa in opera in una forma diversa rispetto al progetto originario.⁵⁵

A sancire la complessa eterogeneità dei materiali terracinesi concorrono, senza dubbio, il pulpito e il candelabro per il cero pasquale (tav. 50), che aprono a ulteriori riflessioni, innanzitutto per le esplicite differenze formali tra i due e poi per quelle, altrettanto palesi, che intercorrono con il portico (sia per il fregio musivo, sia per la plastica) e con le lastre oggi nel presbiterio, sottolineate anche dalla diversità sostanziale di materiali, stracotto nel pulpito e nel candelabro, palombino nel portico e nelle lastre.⁵⁶ La coerenza strutturale del pulpito, all'apparenza ferrea, dichiara, ad una puntuale analisi archeologica, una leggera alterazione delle parti. Provando a seguire lo svolgimento della cornice, essa risulta omogenea e coerente dalla parte terminale del lato posteriore al fianco sinistro e da questo alla fronte del pulpito fino alla porzione iniziale del fianco destro per circa cm 30. Qui la continuità si interrompe ma lo sviluppo unitario della cornice per le parti indicate ci dimostra la bontà della conformazione e delle dimensioni del pulpito, avvalorata anche dalla coerenza degli architravi. Sul fianco destro, dal punto di interruzione, è inserito un frammento con foglie diverse, più naturalistiche e lavorate con il trapano, mentre, subito dopo la

zona di accesso al pulpito, si snoda una terza cornice, con foglie ancora differenti, che prosegue poco oltre la metà della lastra posteriore. (tav. 76) Che quello attuale fosse già lo spazio del primitivo ingresso alla struttura lo conferma, a parte l'andamento omogeneo della cornice, pure il fatto che il pilastro di sinistra avesse il lato interno ornato, come mostra l'alveo per l'inserimento della decorazione, malgrado la maldestra tamponatura. La generale disomogeneità dell'area di accesso al pulpito potrebbe forse imputarsi all'ingombro della colonna e alla presenza di una scala, verosimilmente lignea.⁵⁷ Riguardo alla terza cornice, che si snoda dall'angolo del lato destro alla parte posteriore del pulpito, essa individua un altro dei punti meno organici della struttura, la lastra sul retro, come denuncia anche la discontinuità dei frammenti scultorei a motivi fitomorfi utilizzati quale intelaiatura di contorno (tav. 50).

Questa serie di incongruenze potrebbe suggerire l'eventuale movimentazione del pulpito, ipotesi che si ritiene tuttavia improbabile. Innanzitutto, la collocazione odierna, nella parte sinistra di una chiesa con abside a nord-ovest, è perfettamente in linea con l'eventuale funzione di ambone per la lettura del Vangelo, con il lettorino correttamente rivolto verso la navata. Dicevamo poi come la visita apostolica lo posizionasse già nel 1580 tra la quarta e la quinta colonna. Inoltre, se, come abbiamo visto, è possibile collocare il basso coro all'altezza di quest'ultima, il pulpito si troverebbe in posizione addossata al recinto. Si può, infatti, ritenere questa l'ubicazione più probabile per i pulpiti a cassa su colonne della Terra di Lavoro e della Costa d'Amalfi, differenziandoli pertanto dal modello romano con i due amboni compresi nel recinto. La posizione esterna al coro, ma a ridosso dello stesso, è quella che vediamo a Salerno, e così doveva essere anche per l'ambone Rufolo del duomo di Ravello.⁵⁸ La struttura stessa su colonne e la presenza, in molti casi (come a Terracina), di animali stilofori lasciano presupporre più facilmente un'ubicazione fuori dal coro. Semmai un'ipotesi su cui riflettere è se il pulpito si trovasse in origine più avanti verso la navata, così da consentirne l'accesso dal supposto coro; tuttavia la corrispondente porzione di pavimento nella navata non mostra alcuna manomissione riconducibile a una diversa collocazione delle basi degli stilofori, permettendo così di scartare l'idea. Ritenuta questa la posizione originaria, dobbiamo ipotizzare che all'ambone si accedesse dalla navata laterale. Ciò non contrasterebbe con alcuna prescrizione rituale, stando alle odierne conoscenze, e troverebbe forse un interessante parallelo nel pulpito della cattedrale di Sessa Aurunca.⁵⁹

Riguardo alla datazione del pulpito terracinese, l'analisi dei caratteri tipologici e decorativi spinge, con buona probabilità, verso una cronologia nella prima metà del Duecento. Un ineludibile *post quem* è dato dai pulpiti della cattedrale di Salerno, che imposero di fatto un modello tipologico, quello a cassa su colonne, debordante in Costa d'Amalfi e in Terra di Lavoro.⁶⁰ Nel caso spe-

cifico di Terracina è il cosiddetto pulpito Aiello, databile intorno al 1180, a costituire il riferimento con lo schema della cassa poggiata direttamente su sostegni e senza archetti, come si vedrà più avanti anche nell'ambone Ruffolo a Ravello. Inoltre, è di nuovo all'ambone salernitano che dobbiamo rivolgerci per inquadrare al meglio, da un punto di vista iconografico, anche i capitelli di Terracina (fig. 10). L'anteriore destro, con le cornucopie uscenti da una corona di foglie, trae il motivo dal bellissimo pezzo dell'Aiello e da questo deriva anche la composizione con i telamoni accovacciati sopra un giro di foglie, certo di notevole successo ma che ha il suo riferimento più puntuale proprio a Salerno. Sempre qui, stavolta nel pulpito Guarna, ritroviamo la raffigurazione di *Abyssus* sotto al balconcino del lettorino, di consolidata tradizione e diffusione, ma riproposta a Terracina in modi iconografici ispirati all'esempio salernitano. Riguardo ancora ai capitelli, il modellato e l'allungamento della foglia nonché, soprattutto, la presenza della tipologia a *crochet* rinforzano l'ipotesi di una datazione oramai ben dentro il XIII secolo. Sempre alle propaggini settentrionali del Regno bisogna guardare anche per la foggia dei pilastri e per molti motivi ornamentali presenti a Terracina (tavv. 50-51; tav. 75), che, confrontati solo a titolo esemplificativo con alcuni presenti a Capua, a Sessa Aurunca o a Teano,⁶¹ lasciano chiaramente emergere il comune spirito al di là dell'identità puntuale del disegno ornamentale. La penetrazione di un "linguaggio meridionale", sia sul piano tipologico che ornamentale, in Campania, Marittima e ben dentro il sud del *Patrimonium Petri* è un fenomeno che io stessa ho avuto modo di evidenziare già alcuni anni fa e che ha avuto un significativo momento di snodo proprio a partire dallo scorcio del XII secolo, con la realizzazione degli arredi di Cassino, Alatri, Gaeta, Fondi, Minturno, San Vittore del Lazio che mostrano in alcuni casi la forza duratura della lezione salernitana, mediata dagli arredi messi in opera a partire dal primo Duecento a Capua, Caserta Vecchia e Sessa Aurunca.⁶²

Diversamente alcuni caratteri del pulpito terracinese manifestano una chiara apertura verso Roma, e mi riferisco, innanzitutto, all'impiego di specchiature porfiritiche (tav. 50). Si tratta di un uso decisamente oculato del marmo – impiegato infatti abbondantemente sulla fronte, in modo parziale sui fianchi e per nulla nel retro –, frutto di una oramai più difficoltosa reperibilità del materiale antico e del suo costo. Tuttavia, il prestigio dei modelli di arredo romani e il forte nesso, declinato in chiave identitaria, tra i porfidi e l'Urbe devono aver spinto la committenza terracinese a compiere uno sforzo in tal senso. Lo stesso evidentemente perseguito anche ad Alatri, dove, come a Terracina, motivi ornamentali di matrice "campana" si dispongono attorno a specchiature porfiritiche.⁶³ Riflettendo ancora sull'uso del porfido, credo che la stessa asimmetria riscontrabile nell'impaginazione della fronte del pulpito possa derivare proprio dalle dimensioni delle lastre porferee a disposizione della bottega, attenta a non fare sprechi e a impiegarle nei punti più importanti.

In tal senso, una riflessione specifica merita il motivo del rombo ad apici prolungati chiusi a formare un quadrato, presente sul retro e sul fianco destro del pulpito terracinese (tavv. 51, 76). Se l'idea della linea spezzata richiamerebbe la Sicilia normanna e le sue rivisitazioni in Campania, la composizione di Terracina sembra appartenere a un altro orizzonte, e trova migliori confronti – oltre che a Gaeta e a Minturno – proprio in ambito strettamente romano: Anagni, Ferentino, Ponzano Romano e, a Roma, S. Giovanni in Laterano, S. Bartolomeo all'Isola, S. Gregorio al Celio. La conclusione a cui giungiamo è chiara e perentoria: un pulpito di confine per una città di frontiera. E ciò vale per molti dei centri del territorio tra *Patrimonium Petri* e *Regnum*, segnando il passo di una significativa interazione culturale nelle zone liminari. Tuttavia, è opportuno valutare in modo appropriato gli esiti sul piano storico-artistico di tale interagire ovvero prestando attenzione a non leggere queste opere in termini di semplice ibridazione. Non si tratta, infatti, di un mero accostamento di linguaggi espressivi e tipologie diversi in prospettiva statica ma di un *cross-cultural system*. Per tale ragione, se sulla base di un approccio più tradizionale vale la pena sottolineare i rimandi ora agli esempi romani ora a quelli campani, è però dirimente comprendere come a generarsi siano opere nuove e originali. Bisogna, dunque, interpretare l'"adattamento" non come una produzione subalterna e secondaria rispetto all'archetipo da cui l'opera discende ma come una varietà con il suo straordinario potenziale di ricchezza.⁶⁴

Manuela Gianandrea

Il pavimento in opus sectile, le tarsie marmoree e altri mosaici nella cattedrale

Il pavimento marmoreo in *opus sectile* copre l'intera superficie dell'impiantito, ad eccezione delle navatelle (tav. 48).⁶⁵ Pur tenendo conto dei rimaneggiamenti avvenuti nell'area presbiteriale e nel coro nel corso del Settecento, l'analisi autoptica, incrociata con lo studio dei documenti d'archivio,⁶⁶ permette di verificare che l'impostazione generale del pavimento si è mantenuta pressoché inalterata e aderente alla sua *facies* medievale.

Lungo la navata, il pavimento si distende dall'ingresso fino alla quarta colonna, terminando ordinatamente in corrispondenza dell'area un tempo verosimilmente occupata dal basso coro. È distribuito in tre settori diversamente articolati: al centro, in un ampio riquadro (cm 554 x 510) che occupa l'intera larghezza della navata, domina il motivo del rombo inscritto nel quadrato, con dischi annodati nei quattro angoli, campito all'interno con un grande *quincunx* con bande tripartite; tra questo e l'ingresso della chiesa, il primo riquadro, di forma rettangolare (cm 554 x 378), si distingue per la presenza di una complessa *guilloche*; il terzo settore, a ovest del riquadro centrale, è suddi-



Fig. 10a-d. Terracina, cattedrale, capitelli dell'ambone (foto: M. Gianandrea).

viso a sua volta in 6 scomparti: al centro si stende longitudinalmente una corsia composta da una peculiare doppia *guilloche* (cm 157 x 473); ai suoi fianchi, sono disposti curiosamente senza simmetria cinque riquadri: due verso meridione e tre verso settentrione, la cui composizione, con ritmo sincopato, spezza l'andamento dell'impaginazione pavimentale. Delimitano lo spazio della navata centrale, fino alla quarta colonna, i riquadri rettangolari campiti con

motivi semplici in *sectile*, non tutti integri, accuratamente disposti negli intercolunni.

L'estesa gamma cromatica, ottenuta mediante una ricca varietà di marmi,⁶⁷ caratterizza in maniera uniforme l'intero litostrato. Tenendo conto dei materiali e dei micromodelli impiegati, appaiono pertinenti alla stessa campagna decorativa le porzioni pavimentali che si trovano nel presbiterio, rappresentate da tre eleganti

quincunx in corrispondenza di ciascuno dei tre altari, e da altri riquadri di raccordo composti da coppie di dischi annodati (fig. 5).⁶⁸ Infine conferma la progettazione unitaria dell'intero impiantito la presenza, anche in quest'area, di due coppie di riquadri che dovevano originariamente segnare lo spazio degli intercolunni.⁶⁹

Più complesso è il caso della porzione pavimentale corrispondente con il basso coro medievale (fig. 6). Qui non vi è più traccia dell'originaria configurazione: nel pavimento moderno sono inserite lastre marmoree e frammenti di lastre lavorate ad intarsio. Contraddistingue la lastra centrale (cm 121 x 193), la presenza, ai lati del quinconce, di *sectilia* porfirei e in pasta vitrea raffiguranti due coppie di pavoni affrontati che attingono da un cantaro, dal quale si sviluppa un alberello con melograni pendenti (tav. 77a). Concepita allo stesso modo e analoga nelle proporzioni e nei materiali, ad eccezione della pasta vitrea, è la lastra reimpiegata dal 1729 come predella dell'altare maggiore,⁷⁰ dove però ad abbeverarsi da una coppa porfirea su un fondo in *sectile* troviamo dei draghi realizzati in *opus tessellatum* con tessere di porfido contornate da listelli bianchi (tav. 77b). Altri brani marmorei si trovano ai fianchi del pannello con pavoni: un frammento appartenente alla lastra con i draghi e altri due plutei con il *quincunx* che per tecnica e materiali possono accostarsi alle due lastre figurate. In direzione delle absidi, una porzione pavimentale campita con motivi a scacchiera che incorniciano una lastra rettangolare in porfido identifica l'area della *confessio* (fig. 7) Ai fianchi, due riquadri con dischi, circondati da altri frammentari lacerti pavimentali, costituiscono i brani superstiti di quest'area, pesantemente interessata dalla riconfigurazione settecentesca e dalla posa in opera del nuovo ciborio. Sembrerebbe tuttavia trovarsi nella sua originaria collocazione la *fenestella*. Non necessariamente da legare alla consacrazione del 1074, essa potrebbe segnare la conclusione dei primi lavori di rinnovamento che interessarono l'area presbiteriale, e nella sua semplicità trova un confronto significativo nel terzo quarto del XII secolo nella chiesa di S. Andrea in Flumine, a Ponzano Romano. D'altra parte, alcune osservazioni di ordine archeologico vengono in soccorso nel tentativo di stabilire una cronologia per l'esecuzione del pavimento. L'osservazione dell'area intorno ai due cibori consente infatti di stabilire che il pavimento fu realizzato intorno ad essi, o meglio, fu concepito rispettando l'area da essi occupata, (fig. 5) pertanto la loro datazione all'ultimo ventennio del XII secolo⁷¹ determina quella del pavimento, almeno per il presbiterio. Per converso, l'ambone, eseguito certamente nel primo Duecento,⁷² irrompe bruscamente nei *sectilia* del pavimento, interrompendone le composizioni.

La tecnica a intarsio adottata nelle lastre pavimentali del coro contraddistingue anche le tre esposte nel presbiterio, destinate ad essere disposte verticalmente e caratterizzate dal massiccio impiego di paste vitree di vari colori che accentuano il carattere fantastico e

astrattizzante delle figurine presenti, richiamando più da vicino i mosaici del portico.

Sebbene sia difficile stabilire l'originaria sistemazione e funzione d'uso delle lastre del presbiterio, può essere indicativo tener conto che fino ai primi del Novecento queste si trovavano ancora inserite nel pavimento del coro, ai lati della lastra con i pavoni, come documentato da fotografie d'epoca⁷³ (fig. 11). Tale arrangemento costituiva chiaramente il frutto di un intervento di età moderna successivo allo smantellamento dei diversi arredi. Nell'interrogarci sulla sistemazione originaria dei plutei del presbiterio, occorre anzitutto rilevare la distanza tecnico-esecutiva tra questi e le lastre nel pavimento. Oltre a scorgere l'adozione di moduli proporzionali diversi, le differenze appaiono lampanti non appena registriamo la prevalenza nei primi di paste vitree rosse e nere, nelle altre di materiali lapidei. Separa infine i due gruppi di lastre un'ultima osservazione: in quelle del presbiterio le tessere bianche sono costituite dal calcare naturale palombino; in quelle pavimentali invece, oltre al palombino, è impiegato il litotipo artificiale denominato stracotto, in uso nel meridione normanno a partire dai cantieri di Salerno, Palermo e Monreale.⁷⁴ Rilevate queste sostanziali differenze, occorre interpretarne il significato in termini di dinamiche di cantiere e cronologie relative. Il litotipo artificiale stracotto sembra diffondersi per tutto il Meridione normanno già nel secolo XII, come dimostrato dai pavimenti di Salerno (1121-36) e del duomo di S. Agata de' Goti (primo quarto del XIII secolo), mentre giunge *ad limina del Patrimonium Petri* alle soglie del secolo XIII, come dimostrato da alcune lastre di Gaeta.⁷⁵ Il palombino continua invece ad essere retaggio delle maestranze operanti a Roma per tutto il XII e XIII secolo. Se dunque l'impiego dello stracotto sembra indicare una circolazione di maestranze in Terra di Lavoro e nel Meridione normanno, la presenza del palombino nei pezzi del presbiterio suggerisce un'ingerenza di artefici di ambito romano. Da questa angolazione, la relazione tra le lastre del presbiterio e i lavori del portico appare ancor più stringente. La notevole disponibilità di lamine vitree impiegate nei plutei del presbiterio può facilmente giustificarsi in presenza del cantiere dedito alla decorazione a mosaico del fregio del portico. Né l'apparente diversità di trattamento delle campiture appare un dato significativo qualora si tenga conto della differenza nelle dimensioni degli animali. Il confronto in scala tra le due decorazioni permette anzi di cogliere affinità tecnico-esecutive, iconografiche e formali (tav. 74a-d). Anche nel portico si trovano *sectilia* vitrei, impiegati ad esempio per becchi, corna, lingue, denti, secondo un'inversione di rapporti tra *sectile* e *tessellatum* nei due manufatti. Al contempo, le tessere vitree mostrano gamme cromatiche affini, mentre i fondi sono realizzati in tessellato di tessere bianche, verosimilmente palombino in entrambi i casi. Tornando al confronto tra le lastre del presbiterio e quelle tuttora in opera nel pavimento, indipendentemente da affinità e differenze formali, il divario tecnico-esecutivo

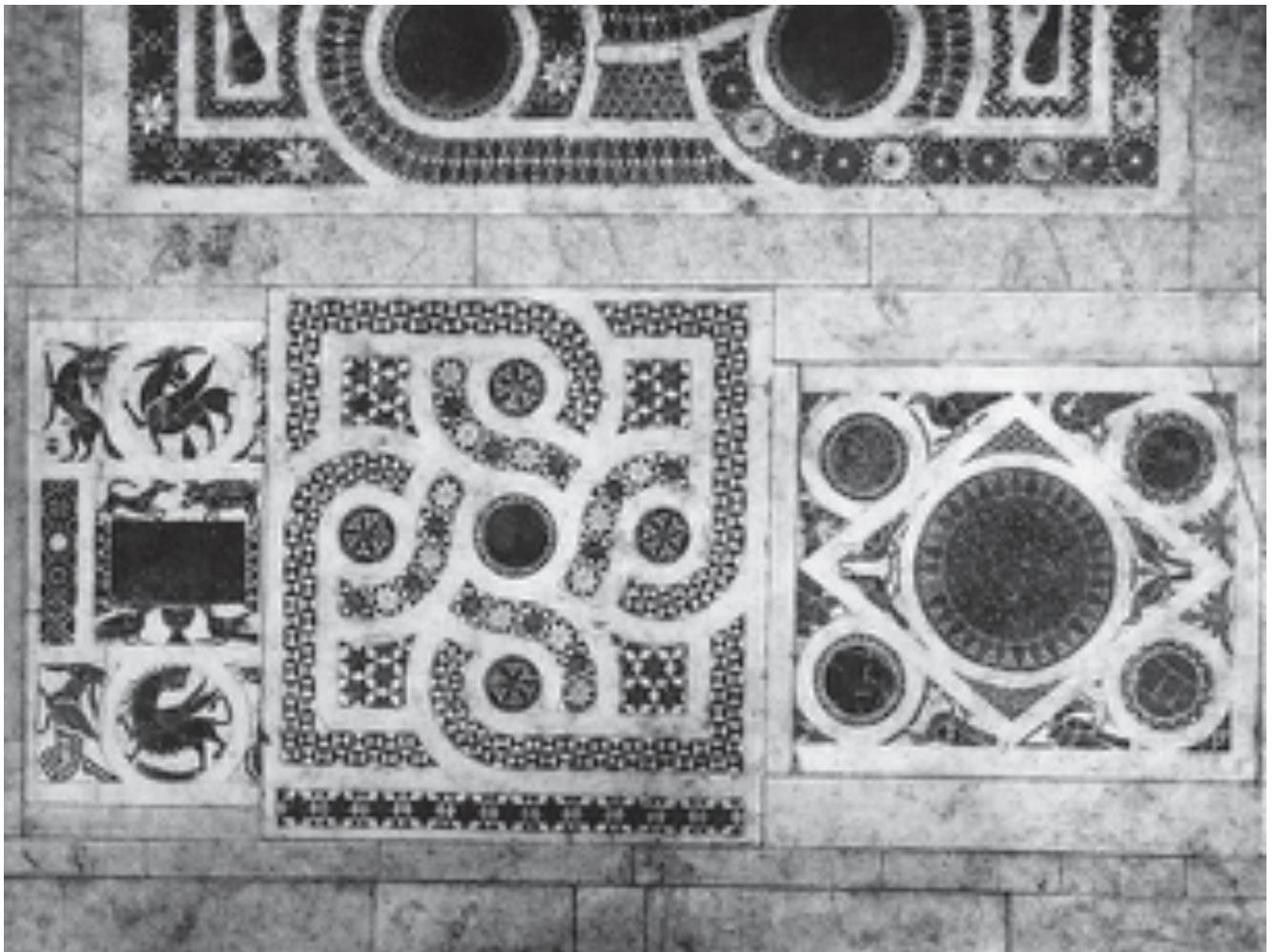


Fig. 11. Terracina, cattedrale, porzione pavimentale del basso coro agli inizi del secolo XX, con le lastre ora esposte nel presbiterio inserite nel pavimento (ed. Alinari, n. 36010, da Matthiae 1952).

segnato dall'uso di stracotto e dall'impiego di palombino, oltre che indicare la possibilità di due diverse fasi decorative, suggerisce la presenza di due distinte maestranze operanti nel cantiere della cattedrale.

D'altra parte, se da sempre è stato unanimemente ritenuto che i brani marmorei inseriti nel pavimento provenissero da un arredo verticale, Anna Carotti, più attenta alle differenze tecnico-esecutive, ha ricondotto queste lastre ad arredi diversi.⁷⁶ In effetti, per quanto sia lecito supporre che le lastre con paste vitree possano provenire da recinzioni verticali, di certo potremo escludere che le altre lastre pavimentali provengano dallo stesso arredo. Nel caso specifico, peraltro, l'impiego prevalente di materiali lapidei nelle lastre con i pavoni e i draghi, piuttosto che riferirsi alla cronologia, potrebbe meglio interpretarsi quale indicazione che esse siano state *ab origine* destinate a un pavimento. La semplice osservazione suggerisce infatti che i due pannelli non siano stati concepiti per la posizione verticale. In tale disposizione, qualunque sia il loro orientamento, essi mostrerebbero una delle coppie di animali

con cantaro rovesciata o entrambe le coppie posizionate in modo anomalo. Invece, nel vastissimo repertorio disponibile di lastre figurate, la posizione dei soggetti zoomorfi rispetta sempre l'orientamento verticale delle lastre stesse. La posa in opera nel pavimento dei pannelli con le coppie di animali è in effetti l'unica in cui i soggetti figurati appaiono disposti correttamente. Anche la dimensione delle fasce in *opus sectile* e dei rispettivi *pattern* ornamentali sembra più adeguata a un pavimento che non a plutei verticali, in genere caratterizzati da motivi e tessere più minuti. Infine, le due lastre quadrate rimaste ai fianchi di quella con i pavoni appaiono ascrivibili alla medesima fase decorativa. In queste si rileva una notevole consunzione da calpestio, assente invece nelle lastre del presbiterio, che pure furono in opera nel pavimento del coro per lungo tempo. Per converso, l'impiego della tecnica a intarsio per la realizzazione di lastre pavimentali si manifesta già nella seconda metà del secolo XII a Palermo, nella chiesa di S. Cataldo (*ante quem* 1161), e a Monreale, nel transetto settentrionale del duomo (ultimo quarto del

secolo XII).⁷⁷ Si potrebbe quindi avanzare l'ipotesi che il pavimento del coro terracinese, verosimilmente rialzato in origine di almeno un gradino, sia stato realizzato impiegando lastre intarsiate prodotte nello stesso ambito dei lavori pavimentali.⁷⁸ D'altra parte, a un'osservazione attenta, si scorgono numerose affinità di tecnica, materiali e motivi tra le lastre e il resto del pavimento, nel quale per di più è stato saltuariamente impiegato il litotipo stracotto.

Un'ulteriore prova della originaria funzione pavimentale dei pannelli è costituita dall'esistenza di un frammento erratico, custodito nei depositi dell'episcopio e già registrato dalla Di Gioia.⁷⁹ Si tratta della porzione angolare di una lastra, che ha perso quasi del tutto la sua decorazione, ad eccezione della figura di un quadrupede in tessellato (tav. 78). La presenza di motivi con stelle a dodici punte, rilevabili dalle impronte ancora visibili sulla malta, offre evidenti elementi di tangenza con le lastre del pavimento. D'altra parte il tessellato – ottenuto peraltro mediante l'impiego di materiali lapidei e, in particolare, di porfido rosso per il quadrupede⁸⁰ – avvicina ulteriormente il frammento alle lastre pavimentali e, soprattutto, a quella con i draghi. L'esame autoptico del brano in esame consente, inoltre, di stabilire che esso sia stato originariamente destinato a una collocazione verticale, come attesta la lavorazione rastremata del bordo laterale sul quale, peraltro, rimane traccia della malta di posa per l'innesto del pilastrino. Attraverso tale discernimento emerge una notevole differenza tra il frammento e le lastre pavimentali nei criteri proporzionali adottati per le fasce marmoree di raccordo e le cornici. Ciò conferma una volta di più l'originaria destinazione pavimentale delle ultime. Contestualmente il tessellato minuto del frammento con il quadrupede marca la distanza con le lastre del presbiterio, sia per l'impiego di materiale lapideo, sia per la fattura profondamente diversa, tanto da dover supporre anche un certo intervallo cronologico tra gli allestimenti dei rispettivi brani. Infine, stando alla giacitura verticale del frammento con il quadrupede, possiamo ipotizzare che il cantiere del pavimento abbia incluso anche recinzioni dello spazio liturgico, siano esse del presbiterio o del coro basso.

In ogni caso, una volta terminata l'area del coro, la decorazione pavimentale dovette proseguire nella navata, per terminare di lì a poco con un riquadro all'ingresso della chiesa significativamente marcato da fiori a dodici punte incastonati nei dischi di marmo bianco (tav. 48), che nella sua complessa articolazione evoca le originalissime soluzioni del pavimento del duomo di Salerno, tanto da poterlo definire d'impronta "bizantino-normanna".

Eppure, tanto nel presbiterio quanto nella navata si distinguono peculiari stilemi attraverso i quali è possibile riconoscere l'esperienza di marmorari romani. Mi riferisco in particolare al tema del rombo con *quincunx* iscritto nel quadrato, presente nei pavimenti di Civita Castellana, di S. Francesco a Vetralla e del duomo

di Anagni, prodotti tutti nel primo trentennio del XIII secolo dalla bottega di Laurentius.⁸¹ Contraddistingue molti pavimenti romani duecenteschi anche l'uso di inserire brani in *sectile* con motivi ad esagoni al posto dei dischi, o di contornare le fasce in *sectile* che avvolgono i dischi con listelli porfirei, pratiche entrambe già attestate nel pavimento di S. Andrea in Flumine a Ponzano Romano, eseguito nella seconda metà del XII secolo.⁸² Infine, costituisce un caso unico l'armoniosa composizione a doppia *guilloche*, la cui concezione definirei "cosmatesca" per antonomasia, sebbene in realtà sia stato possibile individuare un solo esemplare di analoga impostazione – ma di dimensioni e funzioni ben diverse – rappresentato da un brano marmoreo sul lato meridionale del suppedaneo dell'altare di S. Lorenzo fuori le mura.⁸³ Sono senz'altro questi gli elementi che hanno convinto gli studiosi che si sono occupati del pavimento a collocare i lavori nel corso della prima metà del secolo XIII.

Tuttavia, abbiamo potuto osservare come il pavimento di Terracina si distingua per la presenza di più ricchi e variati motivi con bande ad andamento curvilineo; se infine includiamo nell'analisi le lastre con coppie di animali affrontati, verosimilmente inserite insieme ad altre *ab antiquo*,⁸⁴ gli orizzonti mutano nettamente, tanto da far giungere Matthiae a «supporre un influsso mussulmano filtrato attraverso Bisanzio».⁸⁵ Quali confronti possono indicare gli orizzonti culturali di riferimento per le lastre in oggetto? Le peculiari modalità tecnico-esecutive e i materiali impiegati – *in primis* la presenza del litotipo artificiale stracotto – suggeriscono di volgerci verso il regno normanno. In soccorso intervengono i documentati contatti diretti e le circolazioni di maestranze tra Palermo e Salerno, per le quali è lecito parlare di rapporti osmotici tra la Sicilia e il Mezzogiorno peninsulare.

Nel pavimento di S. Maria dell'Ammiraglio a Palermo, eseguito entro il 1143, si trovano leoni che si abbeverano ad una coppa (tav. 79a). Sebbene nella chiesa palermitana i soggetti figurati siano composti da *silhouette* marmoree e non da *sectile* o *tessellatum*, colpiscono le affinità nelle modalità esecutive. Anche certi micro-modelli terracinesi, con stelle a dodici e a sedici punte, sembrano tramandare le esperienze maturate nel regno normanno di Sicilia. La Cappella Palatina di Palermo offre altri pregevoli esempi della tecnica mista in *sectile* e tessellato per la realizzazione di soggetti animali. Tuttavia, i draghi ai fianchi dell'altare, nonché i leoni all'ingresso del presbiterio (tav. 79b-c), eseguiti certamente entro il 1154, si distinguono per la raffinatezza esecutiva propria di un prototipo palatino ispirato a modelli di matrice islamica,⁸⁶ segnando peraltro la distanza formale e cronologica con gli episodi di Terracina. Piuttosto, non si dovrebbe sottovalutare il possibile ruolo del più tardo cantiere di Monreale, nel quale troviamo documentata l'esistenza di un brano in tessellato con due leoni, un tempo visibile all'ingresso del coro.⁸⁷



Fig. 12. Roma, S. Lorenzo fuori le mura, pavimento della navata maggiore, riquadro in *opus tessellatum*, particolare (foto: R. Longo).

Un ulteriore confronto è offerto da una lastra erratica amalfitana, purtroppo frammentaria, da ascrivere alla committenza del vescovo Dionisio (1176-1202),⁸⁸ che condivide la tecnica del tessellato, pur con esiti che mostrano una maggiore padronanza. Volendo invece proporre ulteriori confronti che coinvolgano brani pavimentali, è opportuno citare il caso di Caserta Vecchia, datato entro il 1213, e quello del duomo di S. Agata de' Goti, più volte accostato al precedente.⁸⁹ In questi esemplari, oltre ad un'originale e creativa articolazione dell'impaginato pavimentale, troviamo un ricco e variegato repertorio di soggetti figurati costituiti da sagome marmoree inserite tra le campiture in *sectile* che ricordano le più eleganti soluzioni adottate alla Martorana. Nei pavimenti campani, tuttavia, si riscontra già l'impiego non solo di stracotto, ma anche di abbondanti tessere in pasta vitrea, a conferma dell'ormai avvenuta commistione di tecniche adottate. Da questo punto di vista, riterrei i due esempi campani più strettamente legati all'*entourage* culturale del regno normanno-svevo, e tuttavia già debitori delle sperimentazioni messe in pratica dalle maestranze che operarono a Terracina. In direzione di Roma, appare calzante il caso del pavimento onorario di S. Lorenzo fuori le mura (fig. 12), i cui soggetti in tessellato offrono confronti non soltanto con i mosaici del portico, ma anche con i draghi del pavimento terracinese, analogamente caratterizzati dall'uso di tessere porfiree; tuttavia, nell'esemplare di S. Cesareo, l'azzardato accostamento del tessellato marmoreo

nel *sectile* fornisce indizio di un carattere ancora acerbo e sperimentale.

Alla luce di queste osservazioni, mi sembra ragionevole collocare cronologicamente il pavimento di Terracina nel corso dell'ultimo quarto del secolo XII, con uno slittamento del cantiere verso le soglie del Duecento. I confronti proposti permettono inoltre di rintracciare specifici riferimenti culturali in azione nel cantiere di S. Cesareo, individuabili da una parte nell'alveo delle esperienze maturate dalle maestranze di marmorari operanti in Sicilia e nel Meridione normanno nel corso del XII secolo, dall'altra nella probabile ingerenza di artefici orbitanti intorno a Roma. Rimane, tuttavia, ancora da indagare come queste realtà siano entrate in contatto. Di fatto, le due macro-componenti del sincretismo attuato in Marittima sono talmente intrecciate tra loro che, pur individuandone i rispettivi caratteri, non è facile stabilire dove l'uno ceda il posto all'altro. Piuttosto, le cifre della cultura orbitante intorno all'Urbe, identificate sia nel portico che nel pavimento in *opus sectile*, si confondono con stilemi specifici di matrice siculo-normanna, al punto che non è possibile attribuire i singoli manufatti ad una o all'altra componente. Quel che possiamo ricavare, in termini di dinamiche di cantiere, è semmai la constatazione che il duomo terracinese sia stato un luogo d'interscambio culturale, di trasmissione di saperi e mutazione di repertori, scenario privilegiato per l'attuazione del sincretismo e per la creazione di nuovi e ibridi linguaggi identitari.

Ruggero Longo

Note

1. Per lo sviluppo della fabbrica E. Di Gioia, *La Cattedrale di Terracina*, Roma 1982. Importanti aggiornamenti in 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; 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*, ivi, pp. 217-236; M. T. Gigliozzi, *I segni della Riforma nella cattedrale di Terracina. La chiesa, il chiostro, il portico, la cattedra*, in «Arte Medievale», ser. IV, VI (2016), pp. 27-34; M. Nuzzo, *I segni della Riforma nella cattedrale di Terracina. Temi e simboli nel fregio musivo del portico*, ivi, pp. 35-44.

2. G. Matthiae, *Componenti del gusto decorativo cosmatesco*, in «Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte», 1 (1952), pp. 270-273: 273; A. Carotti, in *Aggiornamento dell'opera di Émile Bertaux*, a cura di A. Prandi, Roma 1978, V, pp. 763-766: 765; Di Gioia, *La Cattedrale*, pp. 111-148. Datazione accolta in P. C. Claussen, *Magistri doctissimi Romani. Die römischen Marmorkünstler des Mittelalters*, Stuttgart 1987, pp. 87-89 e successivamente ribadita.

3. Gigliozzi, *I segni della Riforma*, pp. 28-32; Nuzzo, *I segni della Riforma*, pp. 35-44; C. Tedeschi, *Le epigrafi del portale e del portico della cattedrale di Terracina*, in «Arte Medievale», ser. IV, VI (2016), pp. 45-50. Interessante proposta di anticipazione del portico rispetto al campanile già in A. Lipinsky, *La cattedrale di Terracina*, in «Per l'arte sacra», 6 (1929), pp. 137-150: 144-146.

4. P. F. Pistilli, *Influenze dell'architettura cistercense nell'edilizia urbana della Marittima*, in *Il monachesimo cistercense nella Marittima medievale. Storia e arte*, Atti del Convegno (Fossanova-Valvisciolo, 24-25 settembre 1999), a cura di R. Cataldi, Frosinone 2002, pp. 299-324; conclusioni condivise per il campanile di Terracina dalla Gigliozzi (*I segni della Riforma*, p. 31). Più in generale anche G. Zander, *L'effluvio cistercense di Fossanova sulle tre cattedrali di Terracina, Sezze e Priverno nella Marittima*, in *Scritti in memoria di Giuseppe Marchetti Longhi*, a cura di G. Giammaria e G. Raspa, Anagni 1990, I, pp. 101-114: 113.

5. 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», ser. III, 14-15 (1992), pp. 305-346. Inoltre si vedano i saggi dedicati alle rispettive chiese nei volumi della serie *Die Kirchen der Stadt Rom im Mittelalter 1050-1300* (Corpus Cosmatorum II.1-4), a cura di P. C. Claussen, D. Mondini e D. Senekovic, Stuttgart 2002-2018.

6. Sul portico di Civita, L. Creti, *In marmoris arte periti. La bottega cosmatesca di Lorenzo tra il XII e il XIII*, Roma 2009, pp. 113-142; per quello di S. Lorenzo, D. Mondini, *San Lorenzo fuori le mura. Storia del complesso monumentale nel Medioevo*, Roma 2016, pp. 43-49; sulla perduta struttura del Laterano, P. C. Claussen, D. Senekovic, *Die Kirchen der Stadt im Mittelalter 1050-1300*, II, *San Giovanni in Laterano, Corpus Cosmatorum*, II, 2, Stuttgart 2008, pp. 60-89.

7. Si escludono al momento i capitelli delle colonne addossate alla facciata, che saranno trattati in seguito.

8. Sulla questione si faccia riferimento a P. Pensabene, *Roma su Roma. Reimpiego architettonico, recupero dell'antico e trasformazioni urbane tra il III e il XIII secolo*, Città del Vaticano 2015.

9. Prendiamo volentieri in prestito il concetto dall'amico Patrio Pensabene (Pensabene, Pomponi, *Contributi per una ricerca*, p. 326), che ringraziamo per il supporto.

10. Sul portico dei Ss. Giovanni e Paolo, ora datato allo scadere del XII secolo, si leggano le riflessioni di Daniela Mondini in P. C.

Claussen, D. Mondini, D. Senekovic, *Die Kirchen der Stadt Rom im Mittelalter 1050-1300*, G-L, *Corpus Cosmatorum*, II, 3, Stuttgart 2010, pp. 94-96, con bibliografia.

11. A. Guiglia, F. Guidobaldi, *Un contributo alla conoscenza delle botteghe di marmorari nella Roma medievale: i frammenti di archetto marmoreo con iscrizione dell'area della Basilica Emilia nel Foro Romano*, in *Forme e storia. Scritti di arte medievale e moderna per Francesco Gandolfo*, a cura di W. Angelelli, F. Pomarici, Roma 2011, pp. 269-290.

12. P. C. Claussen, *Die Kirchen der Stadt Rom im Mittelalter 1050-1300*, A-F, *Corpus Cosmatorum*, II, 1, Stuttgart 2002, pp. 235-238.

13. Su questi aspetti M. Andaloro, *Tecniche e materiali*, in *I mosaici di Monreale. Restauri e scoperte (1965-1982)*, Palermo 1986, pp. 55-70; Ead., *Attorno al mosaico-frammento. Dalla tessera all'immagine*, in *Fragmenta picta. Affreschi e mosaici staccati del Medioevo romano*, Catalogo della mostra (Roma 1989-1990), Roma 1989, pp. 37-44.

14. X. Barral i Altet, *Le décor du pavement au Moyen Âge: les mosaïques de France et d'Italie*, Roma 2010, pp. 337-339.

15. Ivi, pp. 331-349.

16. F. Gandolfo, *L'ambone e il pulpito della Cattedrale di Ravello*, in *La Cattedrale di Ravello*, a cura di R. Martines, Viterbo 2001, pp. 17-30.

17. O. Mazzuccato, *Le tessere musive in ceramica*, ivi, pp. 67-69.

18. L'impiego di paste vitree, rilevabile peraltro anche nei veltri, pone in questione l'appartenenza dei brani alla fase desideriana e, in particolare, per i veltri anche la loro pertinenza al pavimento. L'uso delle paste vitree in questi ultimi era già stato rilevato da Scaccia Scarafoni (*Note su fabbriche ed opere d'arte medievale a Montecassino*, in «Bollettino d'arte», ser. III, 30 [1936], pp. 97-121: 114) e dalla Carotti (in *Aggiornamento*, p. 382). I brani sono in corso di pubblicazione da parte di Ruggero Longo, a cui si devono queste osservazioni preliminari.

19. F. Gandolfo, *La scultura normanno-sveva in Campania. Botteghe e modelli*, Roma-Bari 1999, pp. 48-60; D. F. Glass, *The Pulpits in the Cathedral at Salerno*, in *Salerno nel XII secolo. Istituzioni, società, cultura*, a cura di P. Delogu e P. Peduto, Salerno 2004, pp. 213-237; R. Longo, E. Scirocco, *A scenario for the Salerno ivories: the liturgical furnishings of the Salerno Cathedral*, in *The Salerno Ivories. Objects, Histories, Contexts*, a cura di F. Dell'Acqua et al., Berlin 2016, pp. 191-209.

20. Fenomeno di vasta portata è attualmente oggetto di studio e origina probabilmente nella temperie culturale legata ai cantieri palatini di Palermo e Monreale. Sui rapporti tra Campania e Sicilia si veda R. Longo, *L'opus sectile nei cantieri normanni. Una squadra di Marmorari tra Salerno e Palermo*, in *Medioevo: le officine*, Atti del Convegno internazionale (Parma, 22-27 settembre 2009), a cura di A. C. Quintavalle, Milano 2010, pp. 179-189; E. Scirocco, *The Liturgical Installations in the Salerno Cathedral. The Double Ambo in its Regional Context Between Sicilian Models and Local Liturgy*, in *Cathedrals in Mediterranean Europe (11th-12th centuries). Ritual Staged and Sceneries*, a cura di G. Boto Varela, J. Kroesen, Turnhout 2016, pp. 205-221.

21. Su questo aspetto M. Gianandrea, *La scena del sacro. L'arredo liturgico nel basso Lazio tra XI e XIV secolo*, Roma 2006, *passim*.

22. Sul caso di S. Cesareo di Appia, ancora meritevole di un approfondimento in tal senso, Claussen, *Die Kirken*, pp. 292-296. Per Segni e Aquino si vedano, rispettivamente, Gianandrea, *La scena del sacro*, pp. 134-137 e A. Acconci, *Frammenti di arredo liturgico medievale dalla cattedrale di Aquino*, in «Di Bisanzio dirai ciò che è passato, ciò che passa e che sarà». *Scritti in onore di Alessandra Guiglia*, a cura di S. Pedone, A. Paribeni, Roma 2018, pp. 641-656.

23. Già Matthiae, *Componenti*, p. 273 e Di Gioia, *La Cattedrale*, pp. 168-169 e 175 hanno ricondotto le lastre e il loro repertorio figurativo ai mosaici del portico.
24. Sui mosaici dei due cantieri papali si vedano, in sintesi, le schede di Karina Queijo in *Il Duecento e la cultura gotica (1198-1287 ca.)*, a cura di S. Romano, Milano 2012, pp. 62-66, 77-87.
25. Mondini, *San Lorenzo*, pp. 60-65.
26. Sul tema Gianandrea, *La scena del sacro, passim*.
27. Archivio Segreto Vaticano (ASV), Congregazione Vescovi e Regolari, Visita Apostolica 94 (anno 1580-81), f. 140r. Per una sintesi sui restauri si legga Di Gioia, *La Cattedrale*, pp. 57-61.
28. Le fotografie si trovano nella documentazione conservata con collocazione 2851 presso i depositi di via dei Cerchi dell'attuale Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per l'Area Metropolitana di Roma, la Provincia di Viterbo e l'Etruria Meridionale.
29. Esula da quest'analisi il capitello a sinistra del portale centrale, inserito verosimilmente in un intervento moderno, come si evince dalla tipologia, ad echino rettilineo, estranea rispetto a tutti gli altri capitelli, e dal reimpiego di un frammento con iscrizione "gotica" utilizzato ad integrazione dell'abaco; a ulteriore conferma, alcune fotografie storiche mostrano chiaramente come il peduccio della volta che poggia sul capitello sia frutto di un intervento moderno. È probabile che le volte siano state infatti grezzamente rafforzate, anche prevedendo la messa in opera di pilastri dietro le colonne, in occasione della realizzazione dell'organo in controfacciata e di una terrazza al di sopra del portico tra XVII e XVIII secolo, assumendo così l'aspetto poco curato visibile nelle foto primo-novecentesche.
30. Per un corretto inquadramento del campanile, Gigliozzi, *I segni della Riforma*, pp. 30-32.
31. ASV, Congregazione Vescovi e Regolari, Visita Apostolica 94 (anno 1580-81), ff. 140r-146v e Visita Apostolica 181 (1705); ASV, Congregazione del Concilio, Relationes Dioecesium, 791A (anni tra il 1600 e il 1669); Terracina, Archivio Storico Comunale, Registro degli strumenti che si portano dai notai – Notaio Falasca Matteo, 1727-1735, *Inventario della Venerabile Chiesa Cattedrale di S. Cesario di Terracina*.
32. La documentazione, raccolta in cinque faldoni e pertinente alla sede della storica Soprintendenza ai Monumenti di via Cavalletti a Roma (oggi Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per l'Area Metropolitana di Roma, la Provincia di Viterbo e l'Etruria Meridionale), è conservata attualmente presso il deposito di via dei Cerchi con la collocazione 2851 (Archivio SABAP-RM-MET).
33. ASV, Visita Apostolica 94, f. 140r: «Aedificium hoc sexdecim columnis marmoreis [...] sustentatur».
34. Archivio Centrale dello Stato (ACS), AA.BB.AA., Div. I (1908-1924), b. 131, fasc. 3038. Cfr. Gigliozzi, *I segni della Riforma*, p. 28, fig. 2.
35. *Inventario della Venerabile Chiesa Cattedrale*, cfr. Di Gioia, *La Cattedrale*, p. 192: «[...] entrando nella porta maggiore sopra d'essa v'è un organo grande».
36. ACS, AA.BB.AA., IV vers., Div. I (1908-1924), b. 131, fasc. 3038: «Dovrebbero togliere anche la cantoria dalla porta di ingresso».
37. Archivio SABAP-RM-MET, n. 2851, fotografie.
38. Di Gioia, *La Cattedrale*, nota 19, p. 83.
39. Ivi, p. 75.
40. ASV, Visita Ap. 94, f. 140v: «A parte sinistra, inter quartam et quintam columnam, constructum est pulpitum».
41. ASV, Visita Ap. 94, f. 140v: «[...] et post illud quidam paries, quatuor cubitorum vel circa altitudine, a quinta columna usque ad medium ecclesiae [...]».
42. Per la fase di XII secolo del coro di S. Clemente, si veda P. C. Claussen, *Die Kirchen, A-F*, pp. 225-233; su S. Menna, M. Gianandrea, *L'arredo liturgico medievale di San Menna a Sant'Agata de' Goti. Perduto, sopravvivenze, restituzioni*, in *La chiesa di San Menna a Sant'Agata de' Goti*, a cura di F. Iannotta, Salerno 2014, pp. 161-174.
43. ASV, Congregazione del Concilio, Relationes Dioecesium 791, f. 44r.
44. Ivi, ff. 140v-141r: «In medio dictae ecclesiae extat chorus sedibus nuceris a parte sinistra ingressus ornatus, ab alia vero parte adest quodam scannum ligneum non valde decens [...]». La trascrizione della visita apostolica presente nel volume di Elena Di Gioia prosegue con la frase «Habet chorus portas magnas lapidibus marmoreis ornatas», che avrebbe potuto far pensare all'esistenza di aperture ornate "alla cosmatesca" nel coro, in una conformazione però decisamente insolita. Un controllo effettuato da chi scrive sul documento originale ha chiarito come la lettura corretta sia «Habet duas portas magnas lapidibus marmoreis ornatas», da riferirsi alla coppia di ingressi alla chiesa.
45. Ivi, f. 140v: «presbiterium [...] in quo tria altaria sunt [...] omnia cum cooperculo marmoreo, medium est ceteris maius et quodlibet ipsorum quatuor columnis marmoreis sustentatur; cooperculum formam pyramidalem cum aliis columnellis in superiori parte».
46. Su quest'ultima Gigliozzi, *I segni della Riforma*, 2016, p. 32.
47. I. M. Voss, *Die Benediktinerabtei S. Andrea in Flumine bei Ponzano Romano*, Bonn 1985, pp. 168-183.
48. Vale la pena evidenziare come nella medesima balaustra, nonché in quella della cappella dell'Addolorata, siano riutilizzati altri frammenti in marmo di cornici e basamenti certamente medievali.
49. La situazione dei cibori è piuttosto complessa e potrà essere oggetto di ulteriori approfondimenti, giacché sussiste una certa differenza tra i capitelli delle due strutture e una mancanza di allineamento tra architrave e abaco in quello di destra. Ritengo, a tal proposito, che l'esemplare a *crochet* nel secondo ordine del ciborio di destra possa essere un'aggiunta successiva.
50. Un capitello a foglie mosse dal vento è presente anche nell'odierno pulpito della chiesa abbaziale di Cava de' Tirreni, esito di un noto *pastiche* ma con pezzi ancorabili di nuovo agli ultimi decenni del XII secolo. Per un quadro, E. Scirocco, *L'arredo liturgico della Santissima Trinità di Cava nel XII secolo*, in *Riforma della chiesa, esperienze monastiche e poteri locali*, a cura di M. Galante, G. Vitolo e G. Zanichelli, Firenze, 2014, pp. 287-301.
51. Longo, Scirocco, *A scenario*, pp. 191-209.
52. Per Monreale, Scirocco, *The Liturgical Installations*, pp. 205-221. Sull'arredo di Rosciolo, G. Curzi, *Arredi lignei medievali. L'Abruzzo e l'Italia centromeridionale. Secoli XII-XIII*, Cisimello Balsamo 2007, pp. 65-78. Per Sessa si veda Gandolfo, *La scultura normanno-sveva*, pp. 111-115.
53. Nel presbiterio: lastra con volatile cm 79 [ma 85] x 70,5; lastra con animali e figure mostruose cm 85 x 42 [ma 57]. Nel cortile dell'episcopio: lastra con motivo a rombo cm 85 x 63; 2° lastra cm 77 [ma 85] x 62.
54. Nelle opere campane o in quelle più rare di area romana sono normalmente solo alcuni dettagli (becchi, zampe, ali, corna etc.) ad essere realizzati in *sectile* vitreo; per quanto riguarda i fondi è, invece, l'uso dell'oro a farla da padrone.
55. In tal senso si può riflettere anche sull'apparente assenza di malta per l'inserimento della decorazione.
56. Sull'identificazione dei materiali si veda R. Longo, *infra* e, in particolare, per lo stracotto la nota 74.
57. Ad una osservazione autoptica mancano, infatti, i segni per l'ancoraggio di un raccordo marmoreo. Peraltro uno «scalone di legno» per la salita è documentato nell'*Inventario* Falasca.

58. Su questo aspetto, si veda per Salerno, Longo, Scirocco, *A Scenario*, pp. 191-209; per il pulpito Rufolo, N. Zchomelidse, *Art, ritual, and civic identity in medieval southern Italy*, University Park 2014, pp. 138-148.

59. Ad oggi non possiamo escludere un qualche originario collegamento tra coro e pulpito. Peraltro, come vedremo a proposito del pulpito, le due strutture non sembrano appartenere alla stessa fase cronologica.

60. Per un inquadramento dei pulpiti salernitani: Gandolfo, *La scultura normanno-sveva*, pp. 48-60; Glass, *The Pulpits in the Cathedral at Salerno*, pp. 213-237; naturalmente Longo, Scirocco, *A Scenario*, pp. 191-209. Per la diffusione del modello tipologico, Gianandrea, *La scena del sacro, passim*.

61. Manca ancora uno studio complessivo degli arredi frammentari di Capua e Teano, per i quali si rinvia a Carotti in *Aggiornamento*, pp. 759-760, a Gandolfo, *La scultura normanno-sveva*, pp. 81-83, 98-100, 108-110 e pp. 84-86 e a D. F. Glass, *Romanesque Sculpture in Campania. Patrons, Programs, and Style*, University Park 1991, pp. 116-129.

62. Si vedano i saggi dedicati ai vari contesti in Gianandrea, *La scena del sacro*. Per Sessa e Capua si rinvia alla nota precedente, mentre per gli arredi di Caserta Vecchia si veda M. D'Onofrio, *La cattedrale di Caserta Vecchia*, Roma 1974, pp. 158-169 e Gandolfo, *La scultura normanno-sveva*, pp. 103-110.

63. Gianandrea, *La scena del sacro*, pp. 90-93.

64. Su questo tema si rinvia alle importanti riflessioni in L. Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, London 2006.

65. Già nella visita del 1580, le navatelle «habent pavimentata lateritia» (ASV, *Visita Ap.*, f. 140v). Nello stesso documento si legge che il pavimento era inoltre «in multis locis devastatum» e in effetti, in diversi punti soprattutto nell'area presbiteriale, si trovano porzioni con tessere ricollocate in modo disordinato, oppure intere porzioni lacunose risarcite con mattonelle in terracotta riconducibili agli interventi di restauro del primo quarto del XVIII secolo. Cfr. Di Gioia, *La Cattedrale*, p. 174.

66. Per le fonti d'archivio si rimanda alle note 31 e 32. Per altre notizie ivi, pp. 45-65.

67. Oltre ai porfidi rossi e verdi, il marmo frigio, il giallo antico di Numidia, la breccia africana, il portasanta, la breccia gialla, il rosso tenario, o l'alabastro fiorito sono impiegati sia per le campiture più minute, sia per i dischi.

68. Il riquadro meridionale occupa cm 130 x 185, quello settentrionale cm 137 x 138, quello centrale cm 217 x 217. Relativamente ai riquadri di raccordo, quello a sud misura cm 190 x 325, quello a nord cm 180 x 325.

69. Come abbiamo visto, risarcimenti in mattonelle nello spazio d'intervallo tra i riquadri occupano il posto delle basi delle colonne: cfr. Gianandrea, *supra*.

70. Ricomponendo virtualmente la lastra oggi frammentaria, possono ricavarsi le sue misure originarie, corrispondenti approssimativamente a cm 125 x 195.

71. Cfr. Gianandrea, *supra*.

72. *Ibid.*

73. In particolare Alinari n. 36010 e Alinari, ed. Brogi, nn. 18531 e 18532.

74. R. Longo, R. Giarrusso, *L'impiego del palombino e del lito-tipo artificiale stracotto nell'opus sectile del Meridione normanno*,

in *Atti del XVI Colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico*, Tivoli 2011, pp. 315-328. Già Carotti, in *Aggiornamento*, p. 765, rileva in queste lastre l'impiego di tessere di «smalto vitreo bianco», così la Di Gioia, *La Cattedrale*, p. 170, che le identifica con «paste bianche».

75. Per Salerno si rinvia nuovamente a Longo, *L'opus sectile*, con bibliografia; per S. Agata, Carotti, in *Aggiornamento*, p. 756; per Gaeta, R. Longo, *Note su alcuni brani marmorei in opus sectile e tessellatum di Gaeta medievale*, in *Gaeta medievale e la sua cattedrale*, a cura di M. D'Onofrio, M. Gianandrea, Roma 2018, pp. 421-434.

76. Carotti, in *Aggiornamento*, pp. 766-767.

77. Per S. Cataldo, R. Di Liberto, *La chiesa normanna di San Cataldo a Palermo*, in «Palladio», 17 (1996), pp. 17-32; per Monreale, R. Longo, E. Scirocco, *Lo spazio sacro di Guglielmo II: i corredi marmorei e l'arredo liturgico della cattedrale di Monreale*, in Pulcherimum in toto orbe. *Storia, architettura, iconologia e teologia della cattedrale di Monreale*, a cura di S. Billeci, N. Gaglio, in c. d. s.

78. Difficile immaginare che tali brani possano, invece, essere stati acquisiti in epoca moderna o, addirittura, che gli stessi artigiani medievali abbiano impiegato a Terracina brani di cui già disponevano.

79. Di Gioia, *La Cattedrale*, p. 170.

80. Occorre rettificare l'informazione della Di Gioia (p. 170) che parla di «minute tessere in pasta rossa».

81. Su Civita e Anagni, Creti, *In marmoris arte*, pp. 54-59, 158-164, con bibliografia; Per Vetralla, M. Gianandrea, *L'arredo liturgico medievale del San Francesco di Vetralla tra perduto e restauri*, in *La chiesa di San Francesco a Vetralla. Le origini*, a cura di E. De Minicis, C. Tedeschi, Vetralla 2013, pp. 29-43.

82. D. F. Glass, *Studies on Cosmatesque Pavements*, Oxford 1980, pp. 19, 75-77.

83. Il suppedaneo dovette essere realizzato verosimilmente intorno alla metà del Duecento, quando l'altare, con tutto il ciborio firmato dai figli di magister Paulus e datato 1148, venne movimentato e ricollocato nell'attuale posizione. Cfr. Mondini, *San Lorenzo*, pp. 81-86, in part. p. 85, e fig. 97.

84. Curiosamente, nella visita del 1580 (ASV, *Visita Apostolica* 94, f. 140v) si legge «habet pavimentum tabulis marmoreis opere vermiculato insertis», la cui interpretazione rimane ambigua.

85. Matthiae, *Componenti*, pp. 269-271.

86. R. Longo, *Opus sectile a Palermo nel secolo XII. Sinergie e mutazioni nei cantieri di Santa Maria dell'Ammiraglio e della Cappella Palatina*, in *Bizantino-Sicula VI. La Sicilia e Bisanzio nei secoli XI e XII*, Atti delle X Giornate di Studio dell'Associazione Italiana di Studi Bizantini (Palermo, 27-28 maggio 2011), a cura di R. Lavagnini, C. Rognoni, Palermo 2014, pp. 299-342, con bibliografia.

87. M. Del Giudice, *Descrizione del Real Tempio e Monasterio di Santa Maria Nuova, di Morreale*, Palermo 1702, lamina IV, p. 57.

88. E. Scirocco, *Gli amboni medievali della cattedrale di Amalfi*, in *L'apogeo di Ravello nel Mediterraneo. Cultura e patronato artistico di una élite medievale*, a cura di M. Gianandrea, P. F. Pistilli, Roma 2019, pp. 99-135.

89. Carotti, in *Aggiornamento*, pp. 756-757. Sul pavimento di Caserta Vecchia si veda D'Onofrio, *La Cattedrale*, pp. 158-169.

Copyright © Viella

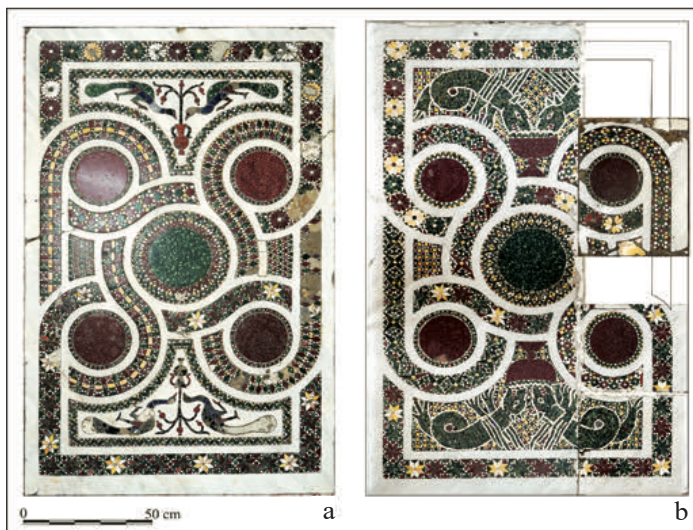
N.B: Copia ad uso personale. È vietata la riproduzione (totale o parziale) dell'opera con qualsiasi mezzo effettuata e la sua messa a disposizione di terzi, sia in forma gratuita sia a pagamento.



Tav. 72. Decorazioni a mosaico (*opus tessellatum*) sull'epistilio dei portici. a) Roma, S. Cecilia in Trastevere; b) Terracina, cattedrale; c) Roma, S. Lorenzo fuori le mura (foto: R. Longo).

Tav. 73. Tarsie marmoree e in paste vitree (*opus sectile e opus tassellatum*) con figure zoomorfe: a) Segni, duomo, Cappella di S. Bruno, lastra marmorea reimpiegata nell'altare, particolare con pistrice; b) Aquino, Museo della Città, lastra frammentaria con quadrupede; c) Roma, S. Cesareo de Appia, lastra reimpiegata come paliotto d'altare, particolare con quadrupedi (foto a, b: M. Gianandrea; c: R. Longo).

Tav. 74. Terracina, cattedrale, particolare del mosaico (*opus tessellatum*) dell'epistilio del portico (a) e delle lastre con tarsie marmoree e in paste vitree (*opus sectile e opus tassellatum*) esposte nel presbiterio (b, c, d), rappresentate alla stessa scala (fotografie ed elaborazione grafica: R. Longo).



Tav. 75. Terracina, cattedrale, ambone, fianco sinistro (lato orientale) (foto: M. Gianandrea).

Tav. 76. Terracina, cattedrale, ambone, fianco destro (lato occidentale) (foto: M. Gianandrea).

Tav. 77. Terracina, cattedrale di S. Cesareo, lastre marmoree in *opus sectile* e *opus tessellatum*. a) lastra con coppie di pavoni nel pavimento del basso coro; b) lastra con coppie di draghi reimpiegata come predella dell'altare maggiore, virtualmente ricomposta con i frammenti superstiti conservati *in situ* (fotografie e rielaborazione grafica: R. Longo).

Tav. 78. Terracina, cattedrale, depositi diocesani, frammento di lastra marmorea con decorazione in *opus tessellatum* (foto: R. Longo).

Tav. 79. Decorazioni marmoree in *opus sectile* e *opus tessellatum* della Sicilia normanna: a) Palermo, S. Maria dell'Ammiraglio, pavimento in *opus sectile*, particolare con leoni che si abbeverano da una coppa; b) Palermo, Cappella Palatina, pavimento in *opus sectile*, porzione ai fianchi dell'altare maggiore con draghi, particolare; c) Palermo, Cappella Palatina, pavimento in *opus sectile*, riquadro con leoni all'ingresso dell'area presbiteriale (foto: R. Longo).