



RICERCHE

PAG 1

E. Guidoni, *Editoriale*

PAG 2

Gli Affreschi della chiesa di S. Francesco a Vetralla

D. Mammone, *La cripta*

PAG 8

D. Mammone, *frammento absidale*

PAG 9

V. Fasolo, *I sottarchi del transetto*

DOCUMENTAZIONI

PAG 12

A Zilli, *S. Bernardino e quattro angeli*

PAG 14

C. Tedeschi, *Graffiti di Vetralla e del suo territorio*

PAG 18

TESI DI LAUREA

G. Delogu, *Gli Inventari di Palazzo Brugiotti a Vetralla del 1658 e del 1795*

PAG 24

S. Fieno, *Il paesaggio storico di Vetralla: analisi e progetto di parco suburbano*

PAG 26

S. Di Calisto, *L'abitato rupestre di Corviano*

PAG 27

M.C. Romano, *Isola Farnese e il suo territorio*

PAG 28

NOTIZIARIO

A. Marafante, F. Quattrucci, *Le Torri di Tarquinia*

PAG 31

Libri e riviste

ULTIMA DI COPERTINA

Mostre al museo

Dopo due anni di fortunato collaudo, *Studi Vetralllesi* apre la nuova serie con un gruppo di articoli sulla pittura vetralllese scritti dagli allievi del corso di Istituzioni di Storia dell'arte della Scuola di Specializzazione in Restauro dei Monumenti dell'Università di Roma "La Sapienza" nell'anno accademico 1998-99. Per motivi di spazio la seconda parte di questi lavori sarà pubblicata nel n. 6 (Luglio-Dicembre 2000).

Nonostante il proliferare degli studi, la storia dell'arte medievale e moderna nell'Alto Lazio non è ancora approdata ad una soddisfacente sistematizzazione, né ad una definizione di valori capace di rendere giustizia sia alla produzione di artisti considerati locali che a quella di artisti importati, di passaggio o comunque radicati nelle regioni limitrofe: Toscana, Umbria, area più propriamente "romana".

La tendenza dei critici viterbesi ad esaltare solo le opere dei propri conterranei e a sminuire gli apporti esterni al di là di ogni logica e di ogni ragionevole evidenza ha assunto ormai contorni inquietanti, sintomo di pericolose involuzioni metodologiche e di chiusure provinciali che vanno ormai superate.

Terra per definizione di attraversamento nel viaggio tra Siena, Firenze, Perugia e Roma, l'Alto Lazio conserva, al contrario di quanto può apparire, testimonianze preziose di questo suo ruolo, e tracce importanti dell'attività di molti tra i maggiori artisti del Rinascimento. Il loro riconoscimento è quindi fondamentale per la comprensione di una storia disomogenea per qualità ma di grande prestigio, e per una valorizzazione mirata, anche a fini turistici, dei beni culturali che va oltre le esigenze di catalogazione.

Da questa premessa scaturisce l'opportunità di attribuire, o re-attribuire, le opere di maggior rilievo qualitativo, spesso dovute a personalità esterne all'area, anche a rischio di forzarne, in prima approssimazione l'appartenenza a prestigiosi maestri. Solo individuando la personalità artistica di riferimento, e indipendentemente dalla eventuale realizzazione da parte di un aiuto di un cartone originale, è possibile infatti un salto di qualità e un riconoscimento sicuro di provenienza e di debito stilistico che consente anche il giusto apprezzamento dell'opera.

In questo settore di studi è certamente importante il documento d'archivio, quando è con certezza riferibile all'opera esaminata, ma la sua validità deve essere verificata da una approfondita e indipendente analisi dell'opera stessa: troppo spesso infatti nei documenti troviamo solo i nomi di imprenditori, semplici scalpellini, intermediari, e sono taciuti i riferimenti a colui che ha realmente fornito il disegno o ha iniziato un lavoro lasciato in seguito ad esecutori locali.

Già nel primo numero di questa rivista, nell'attribuire un affresco - Madonna in trono e Crocifissione - in S. Maria di Foro Cassio (Vetralla) a Masaccio, abbiamo tentato di mettere in pratica un approccio che è rigorosamente stilistico, ma che può avere importanti risvolti anche nel settore della salvaguardia e della tutela. E' evidente infatti che l'opera dell'artista di grido può essere più facilmente tutelata, restaurata, sponsorizzata.

Ecco perché i locali, insofferenti ad ogni intromissione e dediti ad esaltare solo gli artisti viterbesi o i mediocri naturalizzati sono insorti contro questa attribuzione, preferendo la distruzione stessa dell'opera alla sua salvaguardia e quindi anche alla promozione di ulteriori studi. Un certo Antinucci, senza aver neppure visto l'affresco e con l'evidente scopo di affossare subito ogni tentativo di salvare *in extremis* la chiesa ormai in rovina per l'incuria prolungata delle competenti autorità, si è scagliato contro questa attribuzione proponendo, al suo posto, il nome di ..Lorenzo da Viterbo. Minore clamore ha suscitato il nome di Lorenzo di Pietro (il Vecchietta) proposto come autore dell'affresco S. Orsola nel S. Francesco di Vetralla: ulteriore

testimonianza della presenza di grandi artisti di passaggio, al seguito, in questo caso, della corte pontificia di Pio II; mentre maggiore risonanza, anche grazie alla sensibilità e lungimiranza dell'Amministrazione Comunale di Capranica ha avuto l'attribuzione a Michelangelo dell'affresco con S. Antonio da Padova, S. Sebastiano e S. Rocco nel S. Francesco di Capranica. Anche in questo caso si è subito levata la voce di un oppositore di principio, ma la presenza dell'arte michelangelesca nella Tuscia è talmente diffusa e pressante che il tentativo di sminuirne la portata ci sembra per lo meno anacronistico. I nostri studi più recenti individuano tra l'altro ampie e significative tracce di una attività giovanile tanto sconosciuta quanto rivelatrice, alimentata durante i primi soggiorni romani e nel corso di frequenti viaggi tra Roma, Firenze e Siena. Un prossimo Convegno ("Michelangelo e l'arte nella Tuscia"), previsto a Capranica per ottobre 2000, metterà maggiormente a fuoco questa tematica, estendendola a tutto l'arco della vita del maestro.

Anche limitandoci, in questa nota, a Vetralla e Capranica, possiamo anticipare che a nostro parere il nome di Michelangelo può essere chiamato in causa, come colui che ha ispirato, fornito idee, disegni, per due opere conservate nella chiesa dei Santi Filippo e Giacomo a Vetralla: la tela con la Pietà, sintesi tra quella di S. Pietro e quella per Vittoria Colonna, per la quale può sembrare appropriato il nome di Marcello Venusti come esecutore; e gli affreschi con la Vergine e S. Biagio nell'abside. La stessa ascendenza dovrebbe avere la tela con Santa Barbara conservata in S. Francesco. Una derivazione michelangelesca si può anche dimostrare per la chiesa di S. Maria del Piano a Capranica, attribuita al Vignola, e per la strada rettilinea che la congiunge alla porta di S. Antonio, realizzata dopo la morte del maestro ma proprio dal suo più fedele allievo, Giacomo del Duca.

Ogni nuova attribuzione, anche se non assoluta e spesso certamente limitata ad individuare il riferimento creativo principale, apre nuove strade alla ricerca consentendo approfondimenti in direzioni nuove. Spesso si tratta di una tappa indispensabile per pervenire, anche nella base di espliciti documenti, alla soluzione definitiva di un problema di difficile soluzione; sempre e comunque, e al di là del valore intrinseco dell'opera, il risultato è un'attenzione per testimonianze trascurate e bisognose di interventi di restauro. La distinzione esatta tra la mano del maestro e quella della bottega (cioè di non ancora riconosciuti collaboratori) resta, per definizione, materia per future ricerche e discussioni.

Enrico Guidoni



Vetralla. Chiesa di S. Francesco

◆ GLI AFFRESCHI DELLA CHIESA DI SAN FRANCESCO A VETRALLA.

1. LA CRIPTA

Diego Mammona

Premessa

La cripta della Chiesa di San Francesco a Vetralla, ricavata nel masso tufaceo, presenta una disposizione su pianta trapezoidale con tre absidi e due scale che ne consentono l'accesso dalle navate laterali della chiesa superiore. Ventisette colonne, alcune incassate nelle pareti del perimetro ed in gran parte di reimpiego¹ come molti dei capitelli, sostengono volte a crociera costolonate ripartendo l'ambiente in sei navatelle irregolari disposte su quattro file che terminano addossandosi alle absidi, con al centro la più ampia, canonicamente rivolte ad oriente. Le volte ed i costoloni che le sostengono e suddividono sono intonacati ed in gran parte affrescati con motivi ornamentali che un tempo, lo denunciavano molteplici tracce su quasi tutte le volte, dovevano estendersi all'intera cripta, pur non riscontrandone segni sul lato a settentrione². Rari segni e tracce di colore sembrano indicare che anche le pareti dovevano essere un tempo affrescate. La zona presbiteriale nell'abside maggiore mostra un rialzamento con la parte centrale avanzata ad inserirsi nella campata antistante. Le colonne estreme ai lati del prolungamento presentano incavi al di sopra delle basi, denunciando un'antica presenza di plutei o transenne. Questi, uniti al rialzamento e al gradino semicircolare addossato al perimetro interno dell'abside, rinvierebbero ad un bema che assommava alla tipologia paleocristiana un *bizantinismo* che potrebbe contribuire a focalizzare il periodo di realizzazione³. Sopra il prolungamento, una volta priva di costolature reca, dipinti ad affresco, l'immagine clipeata di Cristo attornata nei pennacchi dai simboli degli Evangelisti (il Tetramorfo) su un fondo azzurro, molto alterato, incorniciato da una fascia rossa. Superiormente al clipeo del Cristo, risalta un foro circolare passante lo spessore della volta e con il contorno segnato da una fascia chiara, come la cornice del clipeo, rimarcata da una decorazione eseguita con lo stesso rosso usato per l'incorniciatura della volta nella quale confluisce. Sembra evidentemente trattarsi della *fenestella confessionis*, un tempo connessione visiva tra l'altare superiore e quello sottostante (ed oggi destinata al passaggio di cavi per l'illuminazione) che, nella logica della cripta, doveva custodire delle reliquie. L'aspetto odierno non mostra l'altare delle reliquie, forse rimosso in precedenza o proprio nel corso delle sistemazioni seicentesche⁴, e presenta una mensa addossata al fondo dell'abside principale che va a sovrapporsi al sedile semicircolare. La presenza di un altare delle reliquie al disotto della *fenestella* può essere rafforzata dalla constatazione che, data la modesta altezza delle volte, è possibile cogliere interamente il Trionfo di Cristo descritto solo osservando l'immagine da una posizione centrale rispetto la volta e riferita piuttosto verso il basso: la posizione, cioè, dell'officiante o di un fedele inginocchiati in atto di ossequio.

Fasi costruttive

La cripta è stata indicata quale "resto di una chiesa più antica"⁵ riferito alla primigenia chiesa di S. Maria in Valle Cajano, risalente al VII - VIII secolo. Ad una prima analisi, l'esame dei caratteri stilistici dell'insieme architettonico originario, ampiamente conservatosi nonostante i guasti causati da devastazioni belliche, terremoti e manomissioni, sembra attendibilmente riferirlo all'XI secolo⁶. Accanto a questa, si rileva almeno un'altra importante fase: l'ampliamento successivo, quasi certamente coinciso con quello della chiesa superiore, con l'aggiunta di una navata e la realizzazione di una seconda scala d'accesso sul lato settentrionale.

Allo stato originario è possibile ricondurre la tipologia del

bema a sedili continui semicircolari direttamente tagliati nel masso caratterizzanti l'abside maggiore e la minore alla sua sinistra (la simmetrica sulla destra, anch'essa presente in origine, è stata in seguito notevolmente modificata nel corso dell'ampliamento) nonché nel lato sghembo che da questa si sviluppa. Sempre a questa fase appartengono le due nicchie collegate da sedili, anch'essi tagliati direttamente nella parete, e fronteggianti l'abside maggiore, alcuni dei capitelli realizzati *ad hoc* con riprese arcaicizzanti (i delfini o i serpenti affacciati) come pure la sistemazione in incavi realizzati nelle pareti laterali di colonne, anch'esse di spoglio come denunciato dall'entasi. La tipologia "a ponte" utilizzata nel rialzamento per la sistemazione dell'area presbiteriale e della zona immediatamente prospiciente, gli archi e le nervature in pietra per il sostegno delle volte a crociera, sono caratteri presenti in analoghe strutture risalenti alla prima metà dell'XI secolo ed impiegati per tutto il XII in area laziale (con particolare riferimento all'ambiente benedettino). A tale proposito, la considerazione che le basi delle colonne ed il sedile continuo dell'abside siano collocati al disopra del rialzamento, confermano la realizzazione coeva in un termine ante quem che potrebbe riferirsi al 1080⁸, riportato per la deposizione di reliquie ad opera di Giselberto, Vescovo di Tuscania. La deposizione, a nostro avviso, dovette avvenire non in quello della chiesa superiore ma nell'altare deputato della cripta. Destinazione, questa, anche della seconda deposizione di nuove reliquie effettuata nel 1126 ad opera di un altro Vescovo di Tuscania, Pietro, che ne lascia testimonianza sulla stessa pergamena utilizzata da Giselberto⁹. Le reliquie trovate nell'altare superiore potrebbero esservi state traslate in un momento successivo. Infatti, il lungo periodo di abbandono seguito "a calamità naturali ed azioni di guerra" che avrebbero danneggiato la chiesa e le case circostanti tra il 1379 ed il 1400 comportando il trasferimento di Arciprete e Canonici presso S. Andrea Apostolo, dovrebbe aver visto anche il trasferimento delle reliquie. Successivamente, per intercessione di Giovanni di Vico, Prefetto di Roma e possessore tiranno di Vetralla, i Frati Minori ottengono dal Papa Innocenzo VII l'affidamento della chiesa già nel 1406. Il trapasso, perfezionato nel 1420 sotto il pontificato di Martino V, comporta sicuramente lavori di sistemazione, nel corso dei quali viene collocato il monumento funebre marmoreo voluto da Giovanni di Vico in memoria di suo figlio Briobris. A quel momento potrebbe risalire un'eventuale collocazione delle reliquie traslate da S. Andrea nell'altare maggiore, rinvenute poi alla data del 1612 nel corso delle sistemazioni volute da padre Bonaventura Onofri, vetrallese e Ministro Provinciale dei Francescani Conventuali, secondo quanto espresso dall'Alecci che riprende una notizia del Cappelletti (*Le chiese d'Italia - Venezia, 1847*). Le profonde alterazioni operate a quella data, vedono la chiusura degli accessi alla cripta che viene trasformata in sepolcreto. E' plausibile ritenere che almeno in quella fase, se non avvenuto in precedenza, avesse luogo la traslazione delle eventuali reliquie nell'altare soprastante e la distruzione di quello che le custodiva. Peraltro, le trasformazioni descritte dall'Alecci, più che ad una *velleità barocca* di padre Onofri, sembrano piuttosto adeguamenti ai dettami del Concilio Tridentino, in linea con le contemporanee trasformazioni indotte in ambito ecclesiale e che, nella vicina Roma, vedevano in prima linea impegnato il fervore gesuita. La sistemazione attuale della cripta risale ai lavori di restauro del 1894, testimoniati anche dalla pavimentazione in piastrelle di cotto, tipica in interventi coevi.

L'assegnazione della cripta originaria come già realizzata in un periodo prossimo al 1080 verrebbe ad ascriverla nella

temperie del pontificato di Gregorio VII, tra le altre fauore di un ritorno al cristianesimo delle origini, esternato anche nella tipologia ecclesiale che vedeva nella realizzazione della cripta con deposizione di reliquie di santi martiri, un momento fondante. Nella cripta di S. Francesco, il capitello con delfini affrontati che bevono alla fonte della vita, simboleggiata dalla coppa, con sovrapposte due colombe, anch'esse affrontate, è la chiara ripresa di un motivo paleocristiano. La seconda fase si evidenzia sul lato volto a Nord, dove l'absidiola, che conserva ancora l'originaria inclinazione, risulta rimaneggiata ed ampliata per consentire alla parete che da essa si diparte di allinearsi al muro perimetrale della chiesa soprastante, realizzando l'ampliamento di tutto il lato con la creazione di un nuovo accesso. Questa 'ultima fase potrebbe attendibilmente riferirsi ai lavori di ampliamento riportati per il 1189¹⁰. I lavori proseguono alla data del 22 ottobre 1206 quando, nel corso di un viaggio nel Patrimonio di San Pietro, Innocenzo III visita Vetralla "per constatare il proseguimento dei principali restauri eseguiti a cura dei Monaci Cistercensi, aiutati dalle elemosine dei Vetralllesi". I Cistercensi di Pontigny, chiamati ad officiare le chiese di S. Martino al Cimino e S. Maria in Valle Cajano a Vetralla, anche in quest'ultima lasceranno notevoli segni, ancora chiaramente distinguibili, del loro breve transito (nel 1218 per S. Maria è già documentato un Arciprete)¹¹. In particolare, nel lato a settentrione della cripta taluni capitelli rivelano un'innequivocabile impronta cistercense.

Gli affreschi

Dopo quasi trecento anni di destinazione a sepolcreto, alla riapertura nel 1894 la cripta doveva presentare un notevole stato di degrado: efflorescenze (peraltro ancora presenti e ben visibili in molti punti della cripta) che, alla riapertura degli accessi e quindi dalla variazione delle condizioni climatico-ambientali, debbono aver dato origine ad un processo di subefflorescenza con rigonfiamento degli intonaci.

Le tecniche dei restauratori di fine '800 non prevedevano altro modo di "risanare" l'ambiente se non mediante spazzolatura¹² dello strato d'intonaco rigonfiato, rimuovendo quindi le superfici dipinte. La persistenza sulle pareti di ampi tratti d'intonaco, con rarissime tracce di colore appena visibili, non sarebbe giustificabile se non quale residuo di una superficie dipinta ad affresco.

Anche gli affreschi delle volte, probabilmente a causa di agenti biologici, non sono rimasti indenni. Per loro, non dovrebbe essersi manifestata subefflorescenza se non in prossimità delle pareti, come evidenziato sul lato a meridione, e quindi la pulitura mediante abrasione, ampiamente riscontrabile nelle graffiature presenti sulle pitture, ha rimosso solo la parte più superficiale evidentemente dipinta a secco.

Gli effetti del degrado¹³ e la loro malaccorta rimozione spiegherebbero il giudizio sommario che avrebbero eletto le decorazioni della volta quale "classico esempio di arte primitiva"¹⁴.

Ad un'attenta osservazione, nel gruppo del Cristo non possono sfuggire dettagli che denotano finezza d'esecuzione e buone doti artistiche dell'autore. Dettagli che sfumano talvolta nel decorativo, più grafico che pittorico, tipico peraltro di una pittura ancora permeata di influssi bizantini, senza scadere nella pedanteria ripetitiva; denunciando, semmai, qualche ingenuità di tipo naturalistico¹⁵ ed un certo compiacimento del maestro. E' il caso delle ali dell'angelo, simbolo dell'Evangelista Matteo, delle piume segnate sul corpo dell'aquila di Giovanni, o della doppia fila di riccioli sulla fronte¹⁶, delle pliche sul collo o delle piccole corna a punta del vitello di Luca. Per quest'ultimo, inoltre, non può sfuggire il tentativo di antropomorfismo, quasi una rappresentazione sincronica nell'atto della trasformazione del muso del vitello nel volto dell'Evangelista.

Nella parte bassa del clipeo che racchiude il Cristo, unica porzione conservatasi intatta, in prossimità del simbolo di Giovanni sono ancora visibili i segni ed i toni delle modanature che in origine simulavano il rilievo della cornice. Qui è possibile cogliere il tono originario della decorazione "a perle" rosse che corre tutt'intorno al bordo interno del clipeo e, poco più in alto, sono visibili i segni neri che marcavano il pannello della veste del Cristo. Il clipeo allo stato attuale si presenta ridotto ad una fascia chiara, di forma circolare, con il bordo interno contornato da perline rosse. Nella parte interna, in aderenza, presenta un'ulteriore fascia concentrica di un colore tendente al turchese in origine decorata con un motivo a piccoli fiori bianchi stilizzati ad otto petali con bottone centrale anch'esso bianco e della stessa dimensione dei petali. I fiori si ripetevano ad intervalli regolari di circa otto centimetri per tutto il perimetro della fascia, interrotta all'incontro di braccia e nimbo del Cristo che si addossa al bordo interno inferiore del clipeo. La campitura interna, realizzata in blu lapislazzuli, doveva apparire tempestate dagli stessi fiori apposti su piccoli dischi giallo ocra. Questa particolarità esecutiva sembra la ricerca di una luminescenza tipica del mosaico¹⁷, confermando il riferimento ad un'opera ben più importante, che qui viene citata forse con valore di modello. La ricerca dello stesso effetto potrebbe chiarire la presenza della marezzatura, realizzata con screziature in rosso, all'interno del nimbo dell'aquila di Giovanni.

La figura del Salvatore, descritto dall'Alecci in atto benedicente, in realtà mostra aperta la palma della mano destra, augurio di pace, e tiene un libro aperto nella sinistra. La mano aperta, però, presenta in prossimità del pollice, appena visibili, due elementi affusolati, forse due dita raccolte in quella posizione e quindi accreditanti alla mano il gesto benedicente alla latina¹⁸. La presenza di colore più corposo e di mezzitoni su tutta la porzione includente questi segni sembrano indicarli quale esito finale e quindi un ripensamento rispetto la mano aperta, ricoperta a secco e poi riportata in luce dalle puliture di fine Ottocento.

La veste, rossa in segno di regalità, come detto era solcata da linee in nero ad indicare il pannello; evidenti su di essa graffi e striature lasciati dall'intervento di pulitura. Le chiome ricadenti sulle spalle, delle quali la porzione di destra si estende fino all'avambraccio, si presentano dello stesso colore della veste; erano ondulate da segni chiari (bianco di S. Giovanni?) oggi appena riconoscibili sulla parte alta del capo. Il nimbo orlato di rosso e campito in giallo ocra, mostra segni che potrebbero riferirsi ad una prima stesura come crocesegnato, lo stesso tono presenta uno spesso contorno tutto attorno al capo. Sopra i capelli si individuano le orecchie e, nella parte alta del volto tratti neri sbiaditi, una sorta di sinopia, indicano l'arcata sopracciliare e l'occhio di destra; meno chiara l'indicazione per la parte di sinistra nella quale, comunque, s'individua la pupilla. Più in basso, un sottile contorno bruno indica il profilo della barba con due punte all'altezza del mento.

Nella sua completa leggibilità, l'affresco doveva presentarsi quale opera dignitosa, come del resto i simboli degli Evangelisti. Tra questi, Marco e Matteo evidenziano la perdita di tratti fondamentali per delinearne i volti, almeno parzialmente recuperabili con un'accurata pulitura.

Decorazione delle volte

Considerando la strutturazione dell'ambiente, nella decorazione diffusa sulle volte sembra evidenziarsi la scelta di far fluttuare i dischi con fiori stilizzati come tesa ad evitare il senso d'incombenza reso da una decorazione più presente, focalizzando al contempo l'attenzione sul Trionfo di Cristo. Qualora poi si considerassero affrescate le pareti, a maggior ragione la scelta va intesa nel senso di un alleggerimento del cielo dell'ambiente.

I dischi, tracciati col compasso, in origine si presentavano segnati con tratti in rosso campiti in giallo ocra all'interno fino all'incontro con un disco verde intenso, che in alcuni

esemplari mostra ancora un bordo rosso, avente diametro ridotto di circa la metà rispetto al cerchio esterno e su cui si stagliavano corolle con petali (in numero variabile da cinque ad otto) giallo ocra a forma di trilobo allungato, con bottone rosso centrale punteggiato da sette punti bianchi disposti in cerchio di cui uno nel centro. Sia il bottone che i petali erano ripassati con un segno verde e questi ultimi, alla connessione sul bottone, mostravano ravvicinati due brevi tratti dello stesso verde, come evidenziato da un raro superstite. Anche i dischi che ora compaiono con il solo bottone rosso punteggiato mostrano, appena visibile, l'impronta della decorazione descritta.

Nei sottarchi e nei costoloni delle crociere la decorazione superstite è più variata e complessa. E' possibile caratterizzare, tra i più conservati, tre motivi ornamentali nei costoloni sulle campate antistanti quella recante il Cristo Pantocratore ed uno nella retrostante, al centro dell'abside. Almeno cinque motivi sono individuabili nei sottarchi; altri meno leggibili si rifanno, comunque, a tipologie a racemi, girali o dischi, simili a quelle descritte. Gli spigoli dei costoloni e dei sottarchi erano evidenziati, in origine, da uno spesso bordo rosso ed uno verde più in alto o all'intersezione delle volte. Le decorazioni, evidentemente realizzate a secco, hanno conservato mezzitoni e ripassature dei contorni in altro colore solo per brevi tratti; talune sono state quasi integralmente cancellate.

Nei costoloni

Primo tipo:

cerchi accostati, alternati nel colore rosso, verde e bruno, con all'interno racemi acuminati in forma di due "S" speculari ed accostate a formare un cardiode recante nel punto di contatto un piccolo giglio. Anche i racemi ed i gigli sono realizzati con colori alternati, diversi da quelli dei cerchi che li contengono; tra i gigli, taluni sono realizzati in ocra gialla.

Secondo tipo:

losanghe ruotate ed accostate a formare una sorta di "libro continuo" a pagine affiancate con i contorni segnati in nero e campite in sequenza di giallo, azzurro e verde, solcate da quattro segni rossi continui zigzaganti. Costituisce forse il tipo più originale e denso di significato tra quelli presenti nella cripta. Nella chiave di volta, oltre al gancio per la lampada votiva, compare una spirale, realizzata con colori diversi, ma simile a quella presente nel sottarco del transetto di sinistra nella chiesa superiore.

Terzo tipo:

racemi cuoriformi acuminati segnati esternamente in rosso e campiti in verde o in verde e campiti in rosso, leggermente distanziati e con le cuspidi che, dai quattro appoggi, puntano in chiave, recanti fiori a cinque petali con il primo disposto in asse nella cuspidi, i due sottostanti, di dimensioni leggermente più grandi, specularmente ruotati di circa 45°, gli ultimi due, leggermente più grandi dei precedenti, anch'essi speculari e ruotati di 90° rispetto al primo. Seguendo la logica usata per gli altri fiori, anche questi dovevano essere campiti in giallo ocra e ripassati con un tratto scuro, come sembra di leggere in poche labili tracce.

Quarto tipo:

due linee nere, sinuose e continue, in origine si svolgevano al disotto dei costoloni incrociandosi nell'asse di simmetria formando ellissoidi recanti quattro aculei su ogni lato, due alla base rivolti all'esterno e due verso l'apice rivolti all'interno. L'asse di simmetria, segnato in punta di pennello, come visibile in alcune parti sbiadite, rinforzato con segno nero, costituiva un filo continuo sul quale andavano a collocarsi, alla base di ogni ellissoide, piccoli triangoli con i vertici rivolti verso il basso, sormontati da due piccoli lobi a goccia, uno su ogni lato, con le punte convergenti alla base del triangolo (stilizzazione floreale di calice e stami); questi a loro volta erano sormontati da due perle rosse, quasi stille, che venivano a collocarsi tra gli aculei interni, una per lato. Gli elementi interni erano dipinti in rosso e contornati in

nero; uno dei due lobi a goccia era ripassato completamente in nero. Il motivo sembra richiamare, pur nella evidente essenzializzazione dovuta all'esiguità della superficie, l'analogo presente nella basilica inferiore di S. Clemente, ripreso nella Processione dei Seniori in Castel S. Elia¹⁹. Una decorazione molto simile a questa, e più stringentemente affine a quella in Castel S. Elia con eguale presenza di uccelli alternati a calici, è riscontrabile nel sottarco del transetto di sinistra nella chiesa superiore recante, in chiave, la spirale cui accennato nella descrizione del secondo tipo.

Nei sottarchi

Tipo A:

è quello più rappresentato, anche in alcuni lati dei sottarchi. E' costituito da girali acantiformi (presentano protuberanze acuminate) ravvolti uniti fra loro in sequenza alternata nel verso di avvolgimento e nel colore, verde e rosso, tutti terminanti in una foglia ancora chiusa da cui si diparte per la posizione centrale un fiore variamente fornito di petali (tre, quattro o cinque) di colore giallo ocra, con bottone rosso nel mezzo. Molti girali attualmente si presentano privi del contorno scuro, che dava loro maggior rilievo, e dell'ocra dorato dei petali, come mostrato in un segmento, conservatosi intatto, ai lati del sottarco in prossimità del simbolo di Giovanni.

Tipo B:

dischi rossi e verdi alternati ed accostati, recanti un fiore con quattro petali ocra disposti a croce e bottone rosso centrale. Dischi, petali e bottoni erano ripassati con un segno scuro. In alcuni punti, sembra che i dischi di fondo siano stati realizzati mediante stampi o mascherature.

Tipo C:

corone circolari riempite in giallo ocra, verde o rosso, leggermente distanziate tra loro, con dischi interni campiti in rosso o verde recanti gigli giallo ocra segnati in nero, con tratto mosso, solo nella parte alta a creare un effetto ombra. L'unione tra corona e disco è segnata anch'essa da un tratto nero. Ogni elemento era incorniciato in un fondo continuo di cui oggi compaiono, lateralmente, quasi di ricalzo, "dardi" rossi contornati in nero.

Tipo D:

corone circolari riempite in giallo ocra, rosso o verde, leggermente distanziate tra loro, con elementi acuminati disposti esternamente in direzione delle diagonali. All'interno, dove non si colgono colori di campitura, sono presenti elementi simili a gigli, in colori alternati, a cinque punte.

Tipo E:

racemi cuoriformi acuminati campiti in verde e rosso alternativamente, del tutto simili al terzo tipo descritto per i costoloni.

Conclusioni

Il gruppo del Trionfo di Cristo, pur presentandosi molto deteriorato in modo particolare nelle parti riguardanti la figurazione del Cristo, conserva elementi probanti per una sua datazione alla prima metà del secolo XII lasciando individuare, specialmente grazie ai particolari offerti dalla rappresentazione dei simboli degli Evangelisti, un modello iconografico di riferimento che si attaglia strettamente agli affreschi in esame. Il modello, con ovvie differenziazioni di scala, superficie e tecnica di realizzazione, nonché qualche aggiustamento iconografico e simbolico, è il mosaico dell'Arco Trionfale nell'abside di S. Clemente in Roma. Qui, infatti, è possibile trovare i caratteri originari di molti elementi qualificanti il Tetramorfo della Cripta di S. Francesco a Vetralla e, dietro attenta osservazione, riferimenti precisi anche per il Cristo Pantocratore.

Il mosaico di S. Clemente viene a collocarsi cronologicamente intorno al terzo decennio del XII secolo²⁰ segnando in Roma la ripresa dell'arte musiva, venendo a costituire un esempio per i mosaici coevi, a partire da S. Maria in



Vetralla, San Francesco, affreschi della cripta.

Trastevere. In quegli anni a Roma si afferma "sul piano del gusto, un momento di intenso ritorno alle fonti figurative paleocristiane"²¹ ma con motivazioni diverse dalla riscoperta che ne aveva compiuto il secolo precedente²², connesse alle traversie politiche e sociali vissute dalla Cattedra di Pietro in quei decenni. Il Gandolfo²³ ipotizza per quello di S. Clemente un probabile "pendant contemporaneo" nel mosaico allora esistente nell'atrio del Battistero Lateranense, già in precedenza da altri proposto quale suo prototipo paleocristiano Matthiae, basandosi su considerazioni principalmente di carattere tecnico, postula nella versione precedente della stessa basilica la presenza di un mosaico paleocristiano²⁴. La simbologia del Tetramorfo, ispirata all'Apocalisse di San Giovanni, compare per la prima volta a Roma nel mosaico absidale di S. Pudenziana²⁵ (V sec.). Qui le ali nel Tetramorfo si mostrano con le piume terminali allargate e rivolte verso l'alto, probabile modello per S. Clemente attraverso cui il carattere arriva nella cripta di S. Francesco a Vetralla²⁶. Per il mosaico absidale di S. Clemente è stata ipotizzata una presenza di maestranze provenienti dall'ambiente cassinese²⁷ con il quale sono riscontrabili in quel periodo numerosi intrecci e probabili travasi dall'ambiente romano proprio di S. Clemente²⁸. Gli aspetti paradigmatici del mosaico di S. Clemente non eguagliano, comunque, gli affreschi della Basilica inferiore, realizzati alla fine dell'XI secolo. Questi vengono a costituire un vero e proprio stile, riscontrato in esempi a Cluny ed in Inghilterra²⁹, e s'impongono quale modello, per la pittura romana e nelle aree vicino a Roma, oltre la metà del XII secolo.

I modelli di S. Clemente, inclusi quelli del mosaico tradotti in affresco, sono presenti nella cripta e nella chiesa superiore di S. Francesco a Vetralla ma anche in aree prossime. Tra queste, il ciclo di affreschi nella Basilica di S. Anastasio in Castel S. Elia, indicato dal Gandolfo quale elemento per la lettura del progressivo mutamento manieristico dello stile del complesso di S. Clemente, rivela strette affinità con gli affreschi di Vetralla, soprattutto nell'apparato decorativo della cripta e nelle figure superstiti nel fondo absidale. Particolari ancora più stringenti legano gli affreschi di Castel S. Elia con S. Francesco a Vetralla dove la spirale bicolore³² che compare nel sottarco di sinistra del transetto (e in una chiave di volta nella cripta, come accennato per la descrizione della decorazione del secondo tipo nei costoloni) è del tutto identica a quella che sostiene l'Arcangelo inserito nella Processione di Sante Vergini in S. Anastasio e la maniera di segnare la fronte dei personaggi con una "goccia" tra le sopracciglia di Castel S. Elia, evidente retaggio bizantino, compare sul personaggio seduto nel gruppo cosiddetto "Sapienza ed Insipienza" in S. Francesco. Un ulteriore approfondimento è comunque indispensabile per chiarire le eventuali connessioni tra i due cicli.

Nell'affresco della volta antistante l'abside della cripta troviamo un'impostazione figurativa che si rifà ai tratti del mosaico di S. Clemente con variazioni evidenti, come nella trasformazione delle corone recate dagli Evangelisti in S. Clemente che qui divengono i libri dei Vangeli, conservando molti particolari esecutivi chiaramente desunti, quali le ali nei simboli e la loro decorazione a perline, in quanto resta dell'immagine del Cristo, con l'accento al nimbo crocesegnato, nonché la doppia fascia nel clipeo e la sua decorazione.

Nella chiesa superiore (con ordine invertito rispetto alla basilica romana) un riferimento all'affresco di S. Clemente è ravvisabile nel personaggio vestito rappresentato nel lacerto dell'affresco absidale denominato, senza altre indicazioni³³, "Sapienza ed Insipienza".

A Vetralla le coincidenze cronologiche per l'esecuzione degli affreschi potrebbero individuarsi in un periodo prossimo al 1126, anno della documentata seconda deposizione di reliquie ad opera di Pietro, Vescovo di Tuscania³⁴,

collocandosi all'interno di un quadro temporale di poco discosto dal mosaico dell'arco in S. Clemente e dagli affreschi in Castel S. Elia.

Le decorazioni della cripta rivelano una filiazione di motivi da S. Clemente, come la stilizzazione dei girali di acanto o le ellissi annodate (v. descrizione del quarto tipo), la decorazione a grandi dischi con elemento floreale centrale nelle volte che è qui esagerata di scala assurgendo al ruolo di comprimaria del gruppo del Cristo, o i racemi cuoriformi più volte ripetuti. Questi, però, sono anche i caratteri che è possibile cogliere in molte pitture di quel periodo in ambiente romano. La decorazione a dischi³⁵ è già presente nell'Oratorio di S. Sebastiano alla Scala Santa come pure i sottili festoni che ricordano la stilizzazione a calice e stami nella cripta e la decorazione nel sottarco di sinistra citato nella chiesa per Vetralla. La stessa partizione della fascia interna al clipeo del Cristo e la sua decorazione a piccoli fiori dai petali bianchi è presente nella mandorla che circonda S. Clemente nella sua discesa agli Inferi effigiato nel IX secolo sull'arcosolio di Metodio nella Basilica inferiore di S. Clemente. La decorazione "a libro" compare in molti esempi coevi, romani e non, come nell'Oratorio di S. Sebastiano sull'Appia, ma a Vetralla sembra assumere un significato più pregnante forse grazie proprio a quei segni rossi continui ed ondegianti che rimandano alla scrittura, ma una particolare scrittura che potrebbe, come nel codice sostenuto dal personaggio femminile vestito "alla romana", la *Eclesia* (sic) ex *Gentibus* nel mosaico di S. Sabina³⁶, alludere al corsivo occidentale, e quindi al Nuovo Testamento, contrapposto alla grafia dell'altra che la fronteggia, la *Eclesia* (sic) ex *Circumcisione*, mostrando sul suo codice caratteri disgiunti ad indicare l'idioma ebraico, l'Antico Testamento.

Le tesi esposte porterebbero a riconoscere ai maestri realizzatori degli affreschi nella cripta di S. Francesco a Vetralla un'ampia conoscenza del repertorio paleocristiano e coevo che li inserirebbe a pieno titolo nel fermento per la rivisitazione dell'antico (inteso soprattutto come paleocristiano) propria dell'ambiente culturale del loro tempo.

Note

¹ Provenienti probabilmente dalla vicina Forum Cassii, cava di materiali per l'edificazione dell'antica Vetralla. In particolare, per dare maggiore risalto alla campata nella quale riteniamo dovesse essere collocato l'altare delle reliquie, a sostegno della volta affrescata con l'immagine del Cristo, sono stati collocati quattro capitelli tuscanici finemente eseguiti da cui si dipartono inizi di fusti scanalati che vanno a poggiare su quattro rocchi più massicci.

² I cistercensi autori dell'ampliamento, contrari ad ornamenti che potessero distogliere i fedeli dal raccoglimento in preghiera, come ripetutamente espresso da S. Bernardo di Chiaravalle, una volta modificata la parete preesistente non hanno certamente ripristinato nella nuova immagini dipinte.

³ Nella basilica paleocristiana il bema è il gradino rialzato che gira intorno all'abside, nella chiesa bizantine è tutta la zona absidale, rialzata e recintata, riservata al clero officiante. Una forte ripresa di motivi paleocristiani si ha, nel corso dell'XI secolo, sotto il pontificato di Gregorio VII (1073-1085) che vede tra i suoi maggiori sostenitori l'abate Desiderio di Montecassino. Promotore di un radicale rinnovamento dell'abbaziale nello storico monastero, l'abate fa pervenire maestranze direttamente da Bisanzio per eseguire affreschi, mosaici, sculture e pavimenti. L'abbaziale di Desiderio troverà notevole eco influenzando numerosi interventi, non solo in ambito laziale o dell'Italia meridionale, contribuendo alla diffusione dei modi artistici bizantini coevi. Un'ipotesi ricostruttiva dell'abbaziale operata da K. J. Conant e H. M. Willard (1935) sulla scorta delle descrizioni di Leone Marsicano, vede nella basilica la presenza di un bema con plutei e un recinto schermato da iconostasi di chiara matrice bizantina.

⁴ R. Alecci, 1982, pagg. 15-16, 21-22.

⁵ Ivi, pagg. 13, 63. L'autore riporta anche il pensiero del Munoz che l'avrebbe individuata come coeva alla chiesa ampliata nel 1189.

⁶ Talune soluzioni adottate nella realizzazione che sembrano sovrapporsi ad una disposizione precedente potrebbero anche imputarsi semplicemente ad imperizia esecutiva. E' il caso del taglio nel sedile addossato alla parete meridionale in prossimità dell'absidiola, operato per ritagliare (malamente) la base di un colonna immessa nella parete con il capitello inserito lungo la diagonale dell'abaco. Per contro, nella realizzazione del bema nell'abside maggiore, il dislivello calcolato, anche nelle basi delle colonne, in funzione del rialzamento dell'area presbiteriale attesta una sistemazione coeva. Residuale di un edificio più antico è la muratura ancora visibile sul lato nord della chiesa romanica e attribuita all'altomedioevo da L. Branciani, R. Cigalino, pag. 87.

⁷ Secondo il Toesca, questa tipologia troverebbe origine in ambiente lombardo del X -XI secolo. Come pure al tipo lombardo, e quindi sempre allo stesso periodo, sarebbe ascrivibile l'esterno delle absidi con rilievi ad archetti pensili e semicolonne tra lesene terminali.

⁸ Desunta dall'Alecci dalla firma sulla pergamena rinvenuta sotto l'altare maggiore della chiesa e che accompagnava le reliquie. L'esatta collocazione delle reliquie all'atto della loro deposizione originaria riveste un ruolo fondamentale che, fornendo una coincidenza temporale, potrebbe contribuire a confermare o smentire la definizione delle fasi di realizzazione della cripta e dei suoi affreschi.

⁹ In questa seconda indicazione temporale potrebbe trovarsi la motivazione per la realizzazione degli affreschi.

¹⁰ F. Paolucci riportato da R. Alecci, pag. 15.

¹¹ Su tutta la vicenda descritta, cfr. R. Alecci, pag. 15.

¹² In alcuni punti delle pareti sono visibili segni ravvicinati e paralleli quali potrebbe lasciarne una spazzola di saggina. Anche in sottarchi, volte e costoloni sono presenti segni di abrasioni.

¹³ Alle cause esaminate non abbiamo aggiunto l'infiltrazione di acqua dovuta a varie cause, quali rotture del tetto nei periodi di abbandono, pavimentazioni e ripavimentazioni della chiesa superiore che, comunque, debbono aver comportato una aggravante minore rispetto al danno prodotto dal sepolcreto.

¹⁴ R. Alecci, pagg. 63-64. Il parere poggia sulla considerazione di un'esecuzione "a mano volante" con "semplici contorni" e priva di "mezzatinta", nonché "per sola decorazione grandi rosoni a contorni rossi e fondo verde di ingenua fattura". Una scusante al giudizio potrebbe venire dalla scarsissima illuminazione della cripta che non avrebbe consentito all'autore, per altre considerazioni molto accorte, una corretta visione di particolari qualificanti. Con lui, però, condividiamo la datazione al XII secolo. ¹⁵ La definizione data talvolta dell'Arte Romanica come arte "volgare" si riferisce alla traduzione della criptica ieraticità bizantina in stilemi più prossimi alla comprensione popolare. Le immagini svolgevano funzione sostitutiva della scrittura e dovevano, accanto ai significati simbolici spiegati dai chierici, presentare tratti immediatamente percepibili da tutti per esercitare la loro funzione educativo - didascalica (Cfr. J. Le Goff, 1998, pagg. 34-35). Anche S. Francesco, dapprima contrario all'uso di immagini dipinte nelle chiese come S. Bernardo di Chiaravalle, le consentirà comprendendo il ruolo di *Biblia Pauperum* da loro svolto.

¹⁶ Questa, pur priva della tipica fascia, ricorda raffigurazioni di tori sacrificali di età classica. I riccioli, in particolare, ricordano quelli dell'abate Desiderio effigiato nella dedicazione della chiesa o dell'apostolo Pietro negli affreschi di S. Angelo in Formis.

¹⁷ L'effetto doveva raggiungersi immaginando la cripta illuminata dalle tremule fiammelle di lampade votive sospese ai ganci posti nelle chiavi delle volte antistanti, ancora visibili in situ.

¹⁸ La benedizione alla "greca" (bizantina) vede l'opposizione di pollice ed anulare.

¹⁹ F. Gandolfo in G. Matthiae 1988, (d'ora in poi citato Matthiae-Gandolfo) pagg. 263, 264. "...cornice antichizzante ad ellissi annodate e con fioroni al centro, usata negli affreschi della basilica inferiore di S. Clemente..." e diffusa in molti affreschi romani dei primi decenni del XII secolo.

²⁰ Matthiae - Gandolfo, 1988, pag. 263.

²¹ Matthiae - Gandolfo, 1988, pag. 264.

²² C. Bertelli, 1994, pag. 234.

²³ Matthiae - Gandolfo, 1988, pag. 264.

²⁴ Ibidum, pag. 53.

²⁵ F. Bisconti, 1990, pag. 77. Il mosaico, nonostante mutilazioni e manomissioni, è il più antico dei mosaici ecclesiali conservatisi in Roma.

²⁶ Il Matthiae rileva una "stretta affinità stilistica" tra i cicli

pittorici dell'Oratorio di S. Pudenziana e della Basilica inferiore di S. Clemente, quest'ultimo iniziato prima del mosaico. Matthiae - Gandolfo, 1988, pag. 28.

²⁷ Matthiae - Gandolfo, 1988, pag. 263; C. Bertelli, 1994, pag. 233.

²⁸ Matthiae - Gandolfo, 1988, pag. 255.

²⁹ C. Bertelli, 1983, pag. 122.

³⁰ Matthiae - Gandolfo, 1988, pag. 258.

³¹ Di definizione incerta, questo simbolo sembra rimandi alle orbite diurne e notturne dei pianeti, e quindi al fluire del tempo ma anche alla scomparsa e rinascita della luce e quindi al morire e risorgere. Cfr.: H. Biedermann, *Enciclopedia dei simboli*, Milano, 1991, alla voce.

³² Alecci, 1982, pag. 42, fig. 2.

³³ Matthiae - Gandolfo, 1988, pag. 258. Alla stessa data rimandava un'epigrafe, oggi perduta, per il rifacimento di un altare nella basilica di Castel S. Elia, evento (labile) supposto quale occasione per gli affreschi.

³⁴ Notata dal Matthiae per la sua "sottile eleganza lineare". Matthiae - Gandolfo, 1988, pag. 48.

³⁵ F. Bisconti, *I Mosaici romani*, in "Archeo", 59, 1990, pag. 78-79.

Bibliografia

R. Alecci, (Monumenti di Vetralla) *Chiesa di San Francesco - Viterbo*, 1982.

C. Bertelli, *La pittura medievale a Roma e nel Lazio*, in "La Pittura in Italia". Vol. I. L'Altomedioevo, Milano 1994.

C. Bertelli, *Traccia allo studio delle fondazioni medievali dell'arte italiana*, in "Storia dell'arte italiana". Parte seconda. Dal Medioevo al Novecento. Vol. I. Dal Medioevo al Quattrocento, pagg. 5-160. Torino 1983

F. Bisconti, *I Mosaici romani*, in "Archeo", n. 59, 1990

J. Le Goff (a cura di), *L'uomo medievale*, Laterza Ed. Roma -Bari, 1998 (prima ed. 1993), pagg. 1-38.

Matthiae-Gandolfo = G. Matthiae, *Pittura Romana del Medioevo, secoli XI - XIV*, aggiornamento scientifico e bibliografia a cura di F. Gandolfo, Roma 1988.

L. Branciani, R. Cigalino, *Strutture murarie medievali dell'Alto Lazio: Vetralla*, in "La mura medievali del Lazio" (a cura di E. Guidoni, E. De Minicis), Museo della città e del territorio, 1, Roma 1993, pagg. 86-98.



2. IL FRAMMENTO ABSIDALE

Diego Mammine

L'immagine in argomento, resto di un affresco absidale più ampio ed articolato un tempo presente nell'abside di S. Francesco a Vetralla, mostra due personaggi, dei quali uno più vecchio, ed un serpente. Il Vecchio, capelli e barba bianchi, è posto in alto ed assiso su un sedile "di rango", vestito con abiti pregiati ornati con borchie d'oro alle spalle ed un ampio cinturone, sempre d'oro, alla vita. L'atteggiamento è esanime.

Nella rappresentazione frontale fortemente schiacciata tra quelle che dovevano essere una serie di "note a margine" per l'immagine centrale di maggior rilievo, più in basso ma in stretta contiguità, compare il Giovane. È accovacciato ed interamente nudo, mostra gli attributi senza vergogna mentre, con la mano destra, porta alla bocca la testa del serpente che tiene saldamente con l'altra mano posta tra il ventre e la coscia sinistra.

Apparentemente si potrebbe associare questo personaggio a qualcosa di selvaggio, brutto, ma ben diversa è la rappresentazione consueta dell'uomo selvaggio nel medioevo¹. Inoltre, la presenza del serpente non indica sempre o soltanto il peccato ma ha almeno un altro significato.

Anzitutto il gesto di mangiare, suggerire, ingurgitare qualcosa ha il senso di acquisire le caratteristiche della cosa, animale o vegetale che si ingerisce². Il serpente, ancora prima dell'episodio della mela, era considerato accanto al cervo simbolo di rinascita, d'immortalità poiché entrambi, con la muta, uno della pelle l'altro delle corna, potevano ringiovanire³. E' ancora così che lo considera una delle accezioni del *Physiologus*⁴, testo tardoantico che, giusta L. Morini⁵, non deve intendersi fisiologo quale "naturalista, esperto di scienze naturali" ma piuttosto come "esegeta della natura secondo i canoni della fede cristiana". Forse la migliore definizione ci viene da un autorevole manoscritto ambrosiano contenente la prima redazione greca del *Fisiologo*: "Sulle nature e i costumi degli animali, e come essi conducano dalle cose sensibili a quelle spirituali, e come il *Fisiologo* rappresenti ed indichi per mezzo della natura degli animali l'economia terrena del Signore e Dio e Salvatore nostro Gesù Cristo". Il *Fisiologo*, peraltro, sembra connettersi ed integrarsi perfettamente alle modifiche indotte nel transito dall'XI al XII secolo, quello che in letteratura è stato definito il passaggio dall'Età Virgiliana all'*Aetas Ovidiana*.⁷

Nel *Fisiologo*, a proposito del serpente e del suo ringiovanimento attraverso la muta, si dice che anche l'uomo debba togliersi la *vecchiaia del mondo* e ringiovanito aspirare alla vita eterna. E ancora, si dice che il serpente morda soltanto persone vestite perché rifugge dalla nudità, perciò l'uomo deve deporre la *foglia di fico della concupiscenza* che rappresenta l'abito dell'uomo vecchio e presentarsi nudo dinanzi al peccato affinché il maligno non possa attaccarlo. E' evidente il ricalco degli insegnamenti del *Physiologus* nell'immagine in esame: abbandonare la *Vecchiaia del mondo*, il vecchio corpo - zavorra, la concupiscenza e, rinati grazie alle caratteristiche del serpente, aspirare alla vita eterna. Un particolare, più di tutti, sembra troppo evidente per non riferirsi ad altri intenti. La mostra degli attributi dell'uomo nudo non è certo ostentazione ma semplice un rimando allo stato originario dell'uomo, il tornare senza peccato, prima della cacciata dall'Eden, prima che venisse imposta la vergogna, il tabù di mostrarsi nudi.

Senza che questa possa sembrare una forzatura, vorremmo ricordare come il XII secolo veda la lotta di S. Norberto contro gruppi ereticali adamiti, sostenitori del ritorno ad un tempo precedente il peccato originale, prima della vergogna, e che per questo solevano denudarsi nei loro convegni segreti. Questa setta, solo apparentemente annientata, continuerà nel corso dei secoli a riaffacciarsi lasciando odore di eresia adamitica anche su personaggi illustri ed artisti di

fama. Ed ancora, che il denudarsi dinanzi ai confratelli, non temendo di esporsi completamente, fa parte delle prove nei riti iniziatici che le logge, forse prendendole a prestito dagli antichi culti di mitra, per secoli imporranno ai nuovi adepti.⁸

La collocazione nella fascia decorativa, a lato dell'immagine centrale sul fondo absidale, poteva essere una buona occasione per dissimulare un messaggio a fratelli adamiti, anche considerando i tempi di presa di coscienza degli artigiani-artisti⁸ e delle loro corporazioni che in Roma porteranno all'occupazione del Campidoglio, alla *Renovatio Senatus* (1143) ed alla creazione dell'Antipapa Anacleto II. Nel caso si volesse invece interpretare questa figura in senso negativo, mettendone in risalto la ridicola e primitiva aggressività rispetto alla ieraticità paludata del vecchio saggio, il contrasto rinvierebbe comunque ad una contrapposizione manichea tra due concezioni opposte.

Nella vicina Castel S. Elia, sul portale della basilica di S. Anastasio, scolpita nella pietra torna l'immagine di un volto molto stilizzato, quasi simbolico, di un uomo che ingoia un serpente. Se non prova di un collegamento diretto, senza dubbio deve intendersi almeno quale prova di immagini e significati ricorrenti, e diffusi, in ambiti contigui.

Note

¹ C. Gaignebet - J. D. Lajoux, *Arte profana e religione popolare nel Medio Evo*, Milano, 1986, pagg. 90 - 127.

² Nella tradizione cristiana, l'esempio più antico di acquisizione della forza mediante ingestione è quello della mela nell'Eden.

³ Il *Physiologus* è un testo alessandrino del II - III secolo d.C. ed è considerato il capostipite nel genere letterario dei bestiari.

⁴ L. Morini, *Bestiari medievali*, Torino, 1996, VIII intr.

⁵ F. Sbordone riportato in L. Morini, Torino, 1996, VIII intr., n. 8.

⁶ C. Bertelli, 1983, pagg. 160-163.

⁷ Gaignebet - Lajoux, Milano, 1986, pagg. 222 - 229.

⁸ Costoro sempre più frequentemente si firmano e si rappresentano nelle opere.

Bibliografia

C. Bertelli, *Traccia allo studio delle fondazioni medievali dell'arte italiana*, in "Storia dell'arte italiana". Parte seconda. Vol. I. *dal Medioevo al Quattrocento*, pagg. 5-160. Torino 1983

H. Biedermann, *Enciclopedia dei simboli*, Milano, 1991.

C. Gaignebet - J. D. Lajoux, *Arte profana e religione popolare nel Medio Evo*, Milano, 1986.

L. Morini, *Bestiari medievali*, Torino, 1996



3. I SOTTARCHI DEL TRANSETTO.

Vincenzo Fasolo

Sottarco navata laterale destra.

Ci pare probabile una trasposizione organica del tema biblico della genesi nell'atto della creazione e della raffigurazione simbolica del Eden.

Guardando l'arco nel suo insieme, si nota un unitario fondo blu scuro, che nel semi arco verso l'abside presenta segni di intervento e di modifica.

Questi segni sono la cancellazione parziale della decorazione arborea che inizia sul semi-arco opposto e le cui tracce risultano ancora evidenti.

Dal centro dell'arco, l'unità della composizione viene modificata abbandonando lo schema originario che vede le figurazioni contenute all'interno della decorazione arborea, e l'introduzione di due nuovi simboli identici.

L'unità della decorazione arborea è testimoniata da due origini (Anfore) simili.

Nonostante queste modifiche, e la correzione postuma di due figure, l'insieme logico dell'opera non ci sembra interrotto.

Partendo dal centro abbiamo Dio e la Trinità. A destra la figura di Eva, il coniglio, simbolo femminile legato alla terra madre, il cervo, simbolo della rivelazione e di Cristo, il pavone simbolo dell'immortalità della fede, la donna con il serpente la tentazione di Eva e il peccato originale, la lotta dell'uomo con la fiera, la nascita della musica ecc. il toro simbolo dello spirito vincente sulle passioni; l'anfora generatrice dell'acqua e della fecondità dei fiumi. Questa è anche origine dell'albero della vita, potatore dei frutti che sono in evidenza sulla decorazione arborea in forma di grappoli di uva e rappresentano la ricchezza del Paradiso. Questo elemento è presente in forma pressoché simile nei capitelli del Duomo di Nepi, in affresco nei sottarchi di Castel' S.Elia, e in molte altre decorazioni scultoree del Medioevo, la sua origine risale al primissimo cristianesimo ed è presente negli affreschi anatolici.

A sinistra Adamo, la colomba, simbolo del cielo e principio maschile opposto alla terra, la cacciata di Adamo dal Paradiso e una figura di incerta interpretazione, il Centauro assimilabile alla concupiscenza carnale e un uomo che sembra mangiare un frutto dall'albero della conoscenza. Segue la ripetizione di un simbolo aggiunto e una figura che per la forma gestuale potrebbe alludere alla disgrazia dell'uomo dopo la disubbidienza dall'aver mangiato il frutto dall'albero.

L'anfora di sinistra, diversa per esecuzione dalla precedente, contiene delle perle ed è origine dell'albero della vita, in questo lato parzialmente cancellato. Si nota in oltre una coloritura tendente al celeste, alludente forse allo scaturire dall'urna di acqua.

Questa associazione alluderebbe alle parole della genesi dove si parla dell'albero della vita e del fiume Pison che circonda il paese di Havila. Qui vi erano l'oro, le perle e la pietra d'onice di cui sembrano fatte le due anfore.

La cornice bianca che racchiude tutta la composizione, di distacco tra il fondo blu e la fascia rossa è il simbolo della verità.

Sottarco centrale del transetto e laterale sinistro.

La decorazione floreale del sottarco centrale ha dei precisi riferimenti alla cornice bassa dell'affresco in San Clemente a Roma (chiesa inferiore), "il miracolo del Santo" deriva da stilemi ricorrenti del primo Cristianesimo anche di origine anatolica più antica, (Cappadocia, Sogant: dettagli di coronamento alla rappresentazione del busto di Ezechiele nella chiesa di Santa Barbara, e dettagli a Goreme, Cappadocia, cupola dell'abside di Elmal Kilise).

Nell'arco laterale sinistro, la decorazione è più elaborata ma si rifà anch'essa a motivi largamente in uso. Un elemento molto simile è presente nella decorazione di un arco nella

cappella di San Gregorio nel Sacro Speco di Subiaco.

Questo motivo, anche nella sua architettura complessiva, ha un precedente illustre nella Basilica di San Marco e in altre decorazioni di chiese monumentali.

Da una prima analisi stilistica di inquadramento, condotta comparativamente sulle emergenze artistico architettoniche dell'area viterbese e romana si può affermare la particolarità della composizione pittorico-simbolica nell'intradosso dell'arcata. Questa è sicuramente caratterizzata dalla presenza delle decorazioni arboree e geometrico simboliche tipiche del gusto medioevale, che in questo caso si intersecano con una costruzione narrativa allegorica, articolata e arricchita di gusto proprio.

Ciò anche considerando di contro la semplicità degli elementi decorativi presenti nell'intradosso dell'arco trionfale della navata centrale e della simmetrica navata laterale sinistra.

La decorazione arborea, più vicina ad elementi tardo-bizantini, si fonde ad una personalissima interpretazione delle figure umane ed animali, che nel loro movimento, sembrano frutto quantomeno della conoscenza di una vasta gamma di iconografie miniate, ma al tempo stesso una conoscenza di elementi di gusto tratti dall'arte etrusca locale.

L'opera potrebbe esser legata alle fasi ricostruttive della chiesa, dopo il sacco dei viterbesi e dei danneggiamenti nel 1187, ma alcuni elementi stilistici sembrerebbero parziale memoria di figurazioni precedenti.

La sua realizzazione è riconducibile al periodo di restauro dell'intero organismo, posteriormente a questa data. Da documentazione nota si sa dell'interessamento di Innocenzo III alle vicende della chiesa. Una probabile datazione sembra vicina agli anni tra il 1200 il 1250. Gli elementi figurativi in essa contenuti, ci sembrano infatti più vicini alle opere contenute nella cripta tanto da ipotizzare uno stretto rapporto cronologico, anche con i resti delle pitture murali dell'abside e della cripta stessa.

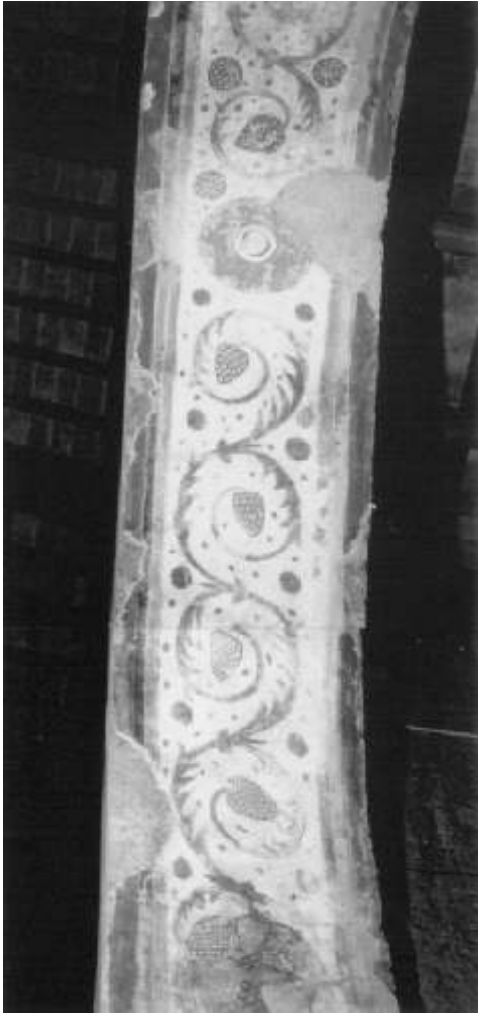
In questo quadro vanno incluse anche le decorazioni degli intradossi dei restanti archi del transetto.

Bibliografia

A.Scriattoli, *La Cripta della Chiesa di San Francesco*, 1896.

R.Alecci, *Chiesa Di San Francesco, Ricostruzione Storico Artistica*. Viterbo 1982.

L.Serafini, *Vetralla Antica*, Viterbo 1648.



1



2



3



4



5

Fig.1 -Intradosso dell'arco laterale in Castel S. Elia: decorazione riprodotte l'albero della vita, grappoli di uva e frutti dentro l'urna di origine alla base.

Fig.2 -Intradosso arco del transetto a sinistra. Particolare ed evidenziazione dell'elemento decorativo. (Vetralla, S. Francesco).

Fig.3 -Intradosso arco trionfale. (Vetralla, S. Francesco).

Fig.4 -Affresco in Castel S. Elia, Arcangelo portatore dello stesso simbolo.

Fig.5 -Particolare dell'arco trionfale. Simbolo centrale: il mondo diviso in due emisferi. (Vetralla, S. Francesco).

Fig. 6 (a fronte). Analisi tecnografica della decorazione dell'arco del transetto destro (Vetralla, S. Francesco).

4. S. BERNARDINO E QUATTRO ANGELI

Annalisa Zilli

Il santo è raffigurato stante con indosso una tunica grigia, con un libro aperto nella mano sinistra.

Nella prima pagina è scritto *Quae sursum sunt sapite, non quae super terram* (Col.III,2; sermo LVI, cap.II; Sermo V, cap. II; Sermo VI, cap. VII, cap. XXI), nella seconda *Pater manifestavi nomen tuum hominibus quos dedisti mihi* (Giovanni XVII, 6, Antifona alla Passione e Resurrezione). Con la destra indica il trigramma (JHS) scritto in oro su campo azzurro inserito in un sole circondato da dodici raggi, strumento di evangelizzazione avente la funzione di creare un sistema mnemonico intorno al Cristo. La novità introdotta da San Bernardino consiste nell'aver fatto del nome di Gesù, nella sua forma scritta e isolata, un oggetto particolare di culto, attribuendogli un senso sintetico nello speciale riferimento al segno "yhs" e al segnato Gesù Cristo, al mistero cioè del Verbo Umanato dell'Uomo-Dio, detentore di un primato universale sopra tutto il creato, nonché di averlo instancabilmente promosso come speciale ed efficace mezzo di santificazione e di riforma della vita cristiana dei suoi tempi.

Il Nome di Gesù, secondo quanto lo stesso Bernardino spiegava, additando le varie parti della tavoletta alla gente (*Quaresimale fiorentino*, 1424, pred. XLI - *Corso Senese*, 1424, pred. XXXV) era formato da quattro significati o intelletti: letterale, anagogico, allegorico e tropologico (distinguendo di ognuno il luogo, il tempo, la forma). Secondo il primo intelletto, in cui la lettera poteva essere scritta abbreviata, compitata (J.e.s.u.s.), il sole era il luogo perché la ragione indica di porre il nome nel luogo più bello. Secondo il senso anagogico, in cui la realtà descritta diventa simbolo della cosa divina cui l'anima deve tendere, la lettera è la spiegazione del nome di Gesù, il sole Gesù glorioso con dodici raggi (i dodici Apostoli), la forma è in tondo cioè il senza fine. Il terzo intelletto rimanda alla chiesa, la lettera era la Trinità, il sole la chiesa con i dodici articoli di fede e i raggi minori la perfezione della vita apostolica, la forma era quella dello scudo (difesa contro il male). Nel senso morale o tropologico la lettera rinvia alla Trinità, il sole, che dà splendore alla fede, speranza e carità; la forma in quadro rimanda alle quattro virtù cardinali: prudenza, giustizia, forza, temperanza.

L'opera, oggetto di studi marginali, è stata considerata di scuola gozzoliana, ma ad un'attenta analisi troppo numerosi sono gli indizi perché non venga spontaneo un nome: quello del pittore fiorentino Andrea del Castagno, nato a Castagno nel Mugello (allora contado di Firenze) nel 1390, morto il 19 agosto del 1457 di peste. Tali dati comportano la collocazione dell'opera non oltre il 1457 e non anteriormente al 1450, anno in cui il santo fu canonizzato dal papa Niccolò V.

Non si è riscontrato dai documenti relativi alla vita di Andrea del Castagno notizie riguardanti una sua possibile presenza nel viterbese; sappiamo però con certezza della sua presenza a Roma da una breve nota di Alesso Baldovinetti datata 16 giugno 1454 relativa ad una tela rappresentante un inferno disegnato dal Castagno e poi terminato dall'Alesso per i servi della Santissima Annunziata. Se, come è stato supposto, Andrea è identificabile in quel "Maestro Andrein da Firenze" citato nel Libro delle Spese Minute del Vaticano (14 ottobre 1454) per il pagamento di alcuni lavori là eseguiti, l'improvvisa partenza per Roma sarebbe la ragione dell'interruzione dell'opera di cui scrive il Baldovinetti. (*Duc. 15 bol. 4 d.c. a m.º Andreino da Firenze pintore cont. a 6 lavoranti per opere 76 date da dì 26 di sett.a dì 13 di ottobre a variati prezzi*)

Passando ora all'opera occorre sottolineare come l'iconografia di San Bernardino presenti una caratteristica che ben raramente si riscontra in altri santi: la quasi assoluta

uniformità dell'aspetto nella raffigurazione di artisti e di epoche diverse. Il patrono di Siena è infatti sempre rappresentato in età avanzata, magro, emaciato, consunto dai digiuni, le penitenze, le mortificazioni, l'indefessa opera di predicatore.

Qui però la figura appare meno slanciata e sottile rispetto alla raffigurazione dei pittori senesi (vedi Pietro di Giovanni, Sano di Pietro, etc.), il volto è meno incavato, si nota una resa meno esile del collo e delle mani, il panneggio è caratterizzato da un forte gioco chiaroscurale. L'elemento di rilievo dell'opera in questione va individuato senz'altro nell'attenzione ai dati anatomici del personaggio, culminanti nella minuta indagine sulla distribuzione delle rughe sul volto, nel particolare del porro sulla guancia destra, nell'orecchio e nelle diramazioni venose del polso.

La figura eretta del Santo, nell'indicare il sole retroflettendo il dito (sicuramente non in atto benedicente), sembra indietreggiare dinanzi all'invadenza del simbolo che conquista la scena, simbolo che se da un lato si presta ad una lettura di tipo teologico-allegorico, dall'altro potrebbe anche essere un preciso riferimento al culto del sole che era l'eresia più diffusa all'epoca (seguita da molti pittori). L'indice puntato verso il cielo ha il significato di "Soli Deo" (= al Dio Sole) ed è il gesto rivelatore di questa credenza (vedi Guidoni, 1999).

Proprio nei gesti e ancor più nelle mani del Santo e degli angeli è presente un marcato plasticismo riscontrabile in alcune figure del ciclo di Legnaia del 1451, in particolare in quella di *Eva* e della *Sibilla Cumana*. Il Castagno è ancora presente nella linea ricercata della veste del San Bernardino che ricorda le figure presenti nella *Crocifissione e santi* del 1440-'41, nonché nelle vesti degli angeli delle quali colpiscono maggiormente due caratteri ancora più specifici: il fitto panneggio e lo sbuffo ripresi entrambi dalla *Madonna con Bambino e santi* nelle figure dei bimbi ai lati dei santi il primo e negli angeli accanto alla Madonna nonché nell'affresco della *Sibilla Cumana* il secondo.

Presente è inoltre il Castagno nei volti degli angeli che tanto richiamano le figure di bimbi della *Madonna Pazzi* nei caratteri fisionomici, dalle esili sopracciglia inarcate, allo sguardo, alle capigliature, ad eccezione delle aureole che qui sono rilevate plasticamente.

La finta architettura, vicina ai modelli della tradizione fiorentina, presenta il fondo blu scuro incorniciato da una nicchia dipinta con paraste scanalate, capitelli corinzi, arco a pieno centro a fasce alterne con decorazione a lancette e concluso da una ghirlanda motivo questo presente nell'affresco di Domenico Veneziano *Santi Giovanni Battista e Francesco* del 1453-'54 (ultima opera nota del pittore) che è stato riferito da gran parte della critica, in virtù di un plasticismo più accentuato e un disegno più incisivo, all'influenza della pittura del Castagno cui il Vasari aveva addirittura attribuito l'opera.

L'affresco è stato sottoposto a restauro nel 1970, dal confronto fotografico ante e post opera è evidente come, prima degli interventi, la pellicola pittorica presentasse abrasioni, piccoli sollevamenti e lacune di piccole e medie dimensioni localizzate soprattutto nella parte superiore.

Bibliografia

- Bibliotheca Sanctorum*, Roma 1962, vol. II.
A.M.Fortuna, *Andrea Del Castagno*, Firenze 1957.
G.Kaftal, *Iconography of the Saints in Tuscan Painting*, Florence 1952 pp.195-202.
M.A.Pavone-V.Pacelli, *Enciclopedia bernardiniana-Iconografia*, L'Aquila 1981.
M.Salmi, *Un'ipotesi per Andrea del Castagno*, in "Commentari", 1977, pp.289-290.
E.Guidoni, *Giorgione. Opere e significati*, Roma 1999.



◆ GRAFFITI DI VETRALLA E DEL SUO TERRITORIO

Carlo Tedeschi

Da un punto di vista tecnico, i graffiti sono scritte o disegni eseguiti su un supporto duro quale intonaco, marmo, terracotta, per mezzo di uno strumento a punta aguzza metallica o di altro materiale rigido. L'abitudine a graffiare i muri ha costantemente accompagnato la storia della scrittura latina e può essere considerata un indice di alfabetizzazione di una data società: in altre parole, si può dire che la quantità di graffiti prodotta da una società è direttamente proporzionale al suo grado di alfabetizzazione. Così da diverse regioni dell'Impero numerosi graffiti ci restituiscono messaggi di romani o romanizzati di I e II secolo: si pensi solamente al caso di Pompei da dove provengono esempi di graffiti dovuti a scriventi di tutti i ceti sociali, che tramandano testi di ogni tipo, dal ricordo di un incontro amoroso ai versi di Virgilio¹; ma anche ai graffiti del Palatino, delle catacombe di S. Sebastiano, delle miniere di Magdalensberg in Carinzia, della fornace di La Graufesenque sui Pirenei, di Bath in Britannia².

L'età tardo antica vede un progressivo decremento del fenomeno e l'alto medioevo una vera e propria rarefazione. In quest'epoca di dominio ecclesiastico della scrittura nelle sue varie forme - libri, documenti, epigrafi - i graffiti vengono esclusivamente scritti presso luoghi sacri - in genere si addensano nelle *cryptae*, o sull'altare³ o intorno all'altare - e rivestono essi stessi funzioni religiosodevozionali. In Italia i casi più conosciuti e studiati di ambienti che abbiano conservato graffiti devozionali fra VI e XI secolo sono le catacombe romane (in particolare SS. Marcellino e Pietro, S. Callisto, S. Ponziano, Commodilla etc.)⁴, il Santuario di S. Michele Arcangelo sul Gargano⁵, la Basilica di Parenzo in Istria⁶, il Tempietto sul Clitunno presso Spoleto⁷ e la chiesa di S. Eusebio presso Ronciglione⁸.

L'esclusiva associazione della scrittura graffita agli ambienti religiosi permane fino alla fioritura delle città - fioritura sia come spazio fisico che come sviluppo di una cultura laica - fra XII e XIII secolo. Con il XIV secolo - siamo nel secolo in cui si afferma una letteratura borghese in volgare e si sviluppa una cultura scritta laica⁹, in cui la società urbana si riconosce e si identifica non più soltanto nella Cattedrale, ma anche nel Palazzo pubblico - si torna a scrivere sui muri non più solamente per invocare i santi o per ricordare i defunti, ma anche per registrare fatti di cronaca cittadina, eventi meteorologici, semplici sentimenti personali¹⁰. Questa tendenza si accentuerà più e più nel corso dei secoli successivi.

A cosa serve studiare i graffiti da un punto di vista storico? In una parola - e direi quasi banalmente - serve a ricostruire l'ambiente culturale nel quale sono stati prodotti. Il muro è per eccellenza il luogo della scrittura libera da costrizioni formali sia dal punto di vista linguistico che grafico; è per questo che i graffiti possono restituire brandelli di quella cultura subalterna che non ha lasciato altra traccia di sé nel corso della storia. Essi rappresentano e trasmettono la "storia dei senza storia", come fu efficacemente scritto da Piero Bargellini¹¹. Dal punto di vista linguistico appare significativo che proprio all'interno della produzione grafica rappresentata dai graffiti si manifestino le prime apparizioni di quello che siamo abituati a chiamare il "volgare" italiano (si pensi soltanto al famoso testo "non dicere ille secreta a bboce", scritto nel IX secolo su una parete delle Catacombe di Commodilla)¹². Dal punto di vista paleografico i graffiti sono una delle pochissime fonti che permettano di ricostruire la cultura grafica dei semialfabeti, di coloro, cioè che avevano raggiunto un livello di istruzione elementare¹³. Per lunghi secoli queste sono infatti le uniche testimonianze di scrittura non professionale in nostro possesso.

Il territorio vetrallese possiede una ricca documentazione di scrittura graffita inserita in vari contesti monumentali: la chiesetta dell'Ave Maria; le Carceri; la Collegiata di S. Andrea; una delle grotte di S. Antonino a Valle Caiano. Ognuno di questi luoghi ha una propria storia alla quale corrisponde una diversa caratterizzazione dei graffiti che vi si trovano e una diversa collocazione cronologica. Così all'Ave Maria la presenza di forestieri (un francese da Parigi, un marchigiano da Comunanza) è giustificata dalla posizione dell'edificio, posto in un punto di passaggio, la via della transumanza che dalle Marche e dall'Umbria portava al Tirreno¹⁴. Brancozo da Comunanza, nelle Marche, passò di qui il 20 maggio del 1565 e con un disegno lasciò il ricordo di un momento di svago avuto con i suoi compagni: le figurine rozzamente delineate che accompagnano il graffito sono rappresentate nell'atto di giocare alla pelota (fig. 1). Anche Maitre Honoré Coulet, parigino, volle lasciare un ricordo del proprio passaggio dall'Ave Maria: "Maistre Honoré Coulet arriva... le XXIIIe de Mai... venant de Paris..." (fig. 2); sebbene l'anno non sia leggibile, risulta chiaro dal tipo di scrittura - una tarda bastarda francese - che il graffito è pressappoco contemporaneo dell'altro.

I graffiti di carcerati costituiscono una categoria a sé. I carcerati si annoiano, non comunicano con nessuno e spesso vivono una condizione di disperazione. Per tutto questo passano parte del loro tempo a scrivere o disegnare sui muri - l'unico supporto scrittoria di cui abbondino - che li separano dal mondo¹⁵. Spesso le pareti delle segrete si presentano come veri e propri palinsesti di graffiti caoticamente scritti l'uno accanto all'altro e non di rado l'uno sopra l'altro. I carcerati "contano i giorni" e li scrivono sul muro, un segno dopo l'altro, talvolta a formare dei lunghi serpenti o torri; se hanno un buon ricordo lo annotano nostalgicamente; raffigurano la donna che amano; scrivono con amarezza il motivo che li costringe in prigione. Esempi noti di graffiti carcerari sono quelli delle carceri del Palazzo pubblico di Lucca e delle prigioni di Castel S. Angelo a Roma, in entrambi i casi studiati da Massimo e Luisa Miglio¹⁶, dello Steri, l'ex carcere dell'Inquisizione a Palermo, scoperti e studiati da Giuseppe Pitre¹⁷.

I graffiti carcerari vetrallesi sono cronologicamente collocabili fra la seconda metà del Settecento e l'Ottocento. Il più antico fra quelli recanti datazione esplicita è quello di tale Agostino Tarantino, che ricorda di essere carcerato "per sodisfazione del curato Mancini, li 25 maggio 1766" (fig. 3), senza specificare il motivo. Al contrario, Domenico Sorrentini "fugli carcerato per una bugerona di Vetralla perché mi ce trovò la mia madre" (fig. 4); apparentemente per una donna furono pure carcerati un tale Brunetto, che con accenti poetici scrive: "Il Brunetto sta in priggione non si sa per che / caggione. Per un mazzo di viole il Brunetto sta priggione. Mannò a dire al suo patre se lo vole riscattare. Il suo patre / mannò a dire che per lui si può morire" e l'anonimo compositore del "sonetto": "Che dichì Vetralla a tal / che per una donna carcerato / restò per penzare e restò intatto / che de venie a questo io non cediva / senti come succede [...] afatto / vengo per dormire [...]vedea / che tradito fussi dal coraggio / ma preso fui come la mosca" (fig. 5). Un tale detto "Nottolone" ricorda semplicemente: "mi ano mesto carcerato in questa segreta". Grazie ad un documento giudiziario proveniente dalle Prigioni di Viterbo¹⁸ (fig. 6), veniamo a sapere che in data 26 febbraio 1814 furono tradotti dal Carcere di Vetralla quattro uomini, due dei quali detti "Nottolone". Si tratta di due persone unite da legame parentale, come si deduce dal nomignolo di famiglia e dal cognome: Di Silvestro Gaetano, di anni 29 e Giacomo, di anni 44, entrambi campagnoli e arrestati con

l'accusa di ribellione. Sarebbe evidente l'utilità e l'opportunità di un sistematico confronto dei dati offerti dai graffiti con quelli che una ricerca archivistica potrebbe apportare; purtroppo, la continua dispersione del materiale archivistico vanifica tale possibilità.

I graffiti del Duomo, posti nel vano di accesso all'organo, sono dovuti a sagrestani, ma anche a comuni vetrallesi che, spinti dalla curiosità a salire le scale a chiocciola che conducono allo strumento, vollero lasciare un ricordo della propria visita o scrivendo il proprio nome, o tracciando disegni che ritraggono ironicamente personaggi laici ed ecclesiastici. Fra i più antichi - tecnicamente non sono graffiti in quanto eseguiti a sanguigna - vanno menzionati quelli lasciati insieme da Alessandro Franciosoni e Domenico Salfa nel 1811. Un disegnetto ritrae un panciuto suonatore di tromba, un altro un uomo dai lunghi baffi e tipico abito fine-Ottocento, altri figure di ecclesiastici, uno alto, esilissimo e smagrito, l'altro tarchiato e impettito; due buffi personaggi accennano un passo di danza. Forse qualcuno che stava imparando il francese e non aveva ancora familiarizzato con l'ortografia scrisse a matita accanto alla finestra: "le dimanche je fais trois signes en mangeant du poisson". Piccoli avvenimenti di storia religiosa vetrallese relativi ai primi anni del XX secolo sono annotati a matita da un'unica mano, probabilmente di un prete o di un sagrestano: "28 aprile 1908 funerale Piatti con ufficio", oppure "2 giugno 1902 chiusura mese mariano". Un discorso a parte meriterebbero i due graffiti recentemente rinvenuti nella grotta di S. Antonino a Valle Caiano, durante una delle passeggiate organizzate dall'Associazione Vetralla Città d'Arte. Si tratta certamente di testimonianze di notevolissimo valore storico per la possibilità che offrono di una datazione quasi *ad annum* - nell'ambito del secondo quarto del IV secolo - e per il contenuto, che illumina una fase storica del territorio vetrallese sinora inesplorata. Le indagini che sto conducendo sull'argomento non permettono di aggiungere altro, ma i risultati della ricerca saranno pubblicati nel prossimo numero di "Scrittura e civiltà" e in questa stessa rivista. Con queste poche righe spero di aver contribuito a chiarire l'importanza di una fonte storica poco frequentata, anzi spesso del tutto ignorata e di avere suscitato una qualche curiosità - e anche un certo rispetto - nei confronti dell'umile categoria grafica dello scarabocchio. Mi auguro, inoltre, di avere illustrato alcuni aspetti forse poco appariscenti ma non per questo poco significativi del ricchissimo e maltrattato patrimonio storico vetrallese.

Note

¹ Cfr. *CIL IV*, con relativi supplementi a c. di M. Della Corte. Per i graffiti letterari di Pompei v. M. GIGANTE, *Civiltà delle forme letterarie nell'antica Pompei*, Napoli 1979; per uno studio linguistico: V. VÄÄNÄNEN, *Le latin vulgaire des inscriptions pompéiennes*, Berlin 1966.

² Cfr. rispettivamente *Graffiti del Palatino*, I: *Paedagogium*, a c. di H. Solin e M. Itkonen-Kaila, II: *Domus Tiberiana*, a c. di P. Castrén e H. Lilius, Helsinki 1966 e 1970; A. PETRUCCI, *Nuove osservazioni sulle origini della "b" minuscola nella scrittura romana*, "Bullettino dell'Archivio paleografico italiano", s. III, 2-3, 1963-1964, pp. 55-72; R. EGGER, *Die Stadt auf dem Magdalensberg. Ein Grosshandelsplatz. Die ältesten Aufzeichnungen des Metallwarenhandels auf dem Boden Österreichs*, Wien 1961; R. MARICHAL, *Les graffiti de La Graufesenque*, Paris 1988 (Suppl. a "Gallia", XLVII); R. S. O. TOMLIN, *The Curse Tablets*, in *The Temple of Sulis Minerva at Bath*, II, *The Finds from the Sacred Spring*, ed. B. Cunliffe, Oxford 1988 ("Oxford University Committee for Archaeology Monograph" n° 16), pp. 59-265. Per i problemi connessi all'alfabetismo nei primi secoli dell'Impero, v. G. CAVALLI, *Dal segno compiuto al segno negato*, in *Alfabetismo e cultura scritta nella storia della società italiana*. Atti del seminario Perugia 29-30 marzo 1977, Perugia 1978, pp. 119-145.

³ Casi noti di graffiti eseguiti su mense d'altare sono quelli della basilica anonima dell'Ardeatina, della Cattedrale di Minerva nella Francia sud-occidentale e della chiesa di Reichenau-

Niederzell. Cfr. rispettivamente E. SMIRAGLIA, *I graffiti sulla mensa della basilica anonima della via Ardeatina*, "Vetera Christianorum" 31, 1994, pp. 171-187; *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et liturgie*, s. v. "Graffiti"; MGH, *Libri memoriales et necrologia, Nova series, I Supplementum: Die Altarplatte von Reichenau - Niederzell*, a c. di D. Geuenich, R. Neumüllers-Klausers, K. Schmidt, Hannover 1983.

⁴ Cfr. C. CARLETTI, *Viatore ad martyres. Testimonianze scritte altomedievali nelle catacombe romane*, in *Epigrafia medievale greca e latina. Ideologia e funzione*, a c. di C. Mango e G. Cavallo, Spoleto 1995, 197-225; ID., *Il Santuario dei SS. Felice e Adauto e la Catacomba di Commodilla*, in *La catacomba di Commodilla. Repertorio delle pitture*, a c. di J. G. Deckers, G. Mietke, A. Weiland, Città del Vaticano 1994; ID., *Testimonianze scritte del pellegrinaggio altomedievale in Occidente*. Roma e l'Italia, in "Los muros tienen la palabra". *Materiales para una historia de los graffiti*, a c. di F. M. Gimeno Blay e M. L. Mandigorra Llavata, València 1997, pp. 73-102 (quest'ultimo saggio riguarda anche i graffiti di Monte S. Angelo).

⁵ C. CARLETTI, *Iscrizioni murali*, in *Il santuario di S. Michele sul Gargano dal VI al IX secolo*, a c. di C. Carletti e G. Otranto, Bari 1980, pp. 7-158; ID., *Nuove considerazioni e recenti acquisizioni sulle iscrizioni murali del Santuario garganico*, in *Culto e insediamenti micaelici nell'Italia meridionale fra tarda antichità e medioevo*, a c. di C. Carletti e G. Otranto, Bari 1994, pp. 173-184; ID., "Gargania rupes venerabilis antri": la documentazione epigrafica, in *Montelucio e i monti sacri*, Spoleto 1995, pp. 63-84.

⁶ P. RUGO, *Le iscrizioni dei sec. VI-VII-VIII esistenti in Italia*, II: *Venezia e Istria*, Cittadella 1975, nn. 91-139, pp. 68-96.

⁷ C. Jäggi, *San Salvatore in Spoleto. Studien zur spätantiken und frühmittelalterlichen Architektur Italiens*, Wiesbaden 1998, pp. 290-299 (appendice B: *Katalog der Graffiti*).

⁸ L'edizione integrale dei graffiti di S. Eusebio, è in C. TEDESCHI, *S. Eusebio*, in *Inscriptiones Medii Aevi Italiae*, I: *Provincia di Viterbo*, 1: *Castel S. Elia, Civita Castellana, Nepi, Ronciglione, S. Eusebio, Sutri*, Spoleto, in c. di s.; v. anche ID., *L'onciale usuale a Roma e nell'area romana in alcune iscrizioni graffite*, "Scrittura e civiltà" 16, 1992, pp. 313-329 e ID., *I graffiti della chiesa di S. Eusebio, Ronciglione*, in *Papers from the EAA Third Annual Meeting at Ravenna 1997*, II: *Classical and Medieval*, a c. di M. Pearce and M. Tosi, Oxford 1998, pp. 136-139.

⁹ Cfr. A. PETRUCCI, *Storia e geografia delle culture scritte (dal secolo XI al secolo XVIII)*, in *Letteratura italiana*, II: *Storia e geografia*, 2: *L'età moderna*, Torino 1988, pp. 1195-1292; L. MIGLIO, *Osservazioni ed ipotesi sul libro "borghese" italiano del Trecento*, "Scrittura e civiltà" 3, 1979, pp. 309-327.

¹⁰ E' esemplare il caso dei graffiti dell'anticappella del Palazzo Pubblico di Siena, studiati da Luisa Miglio in *Graffiti di storia*, in "Visibile parlare". *Le scritture esposte nei volgari italiani dal Medioevo al Rinascimento*, Napoli 1997, pp. 59-71.

¹¹ P. BARGELLINI, Prefazione a G. BATINI, *L'Italia sui muri*, Firenze 1968.

¹² F. SABATINI, *Un'iscrizione volgare romana della prima metà del sec. IX. Il graffito della Catacomba di Commodilla*, in F. Sabatini - S. Raffaelli - P. D'Achille, *Il volgare nelle chiese di Roma. Messaggi graffiti, dipinti, incisi dal IX al XVI secolo*, Roma 1987, pp. 5-34.

¹³ Questo tipo di testimonianza ha ricevuto finora scarsissima considerazione nell'ambito degli studi paleografici. Va soprattutto ad Armando Petrucci il merito di avere compreso i graffiti fra le fonti della storia della scrittura. Cfr. A. PETRUCCI, *Per la storia dell'alfabetismo e della cultura scritta: metodi, materiali, quesiti*, "Quaderni Storici", 38 (1978), pp. 451-464: 455 e ID., *Medioevo da leggere. Guida allo studio delle testimonianze scritte del Medioevo italiano*, Torino 1992, pp. 60-61. La rivista "Scrittura e civiltà", a partire dal prossimo n. XXIV (2000), apre la rubrica *Effemeridi grafitologiche*, a c. di chi scrive, dedicata agli studi di grafitologia.

¹⁴ F. RICCI - L. SANTELLA, *La chiesa dell'Ave Maria sulla strada della dogana delle pecore*, "Informazioni. Periodico del Centro di catalogazione dei beni culturali", III, 10, pp. 56-63. 15 Interessante il confronto con la situazione presentata dagli istituti psichiatrici. Un caso emblematico è rappresentato dai graffiti di Fernando Nannetti, paziente presso l'Ospedale psichiatrico di Volterra. Nannetti, che viveva in totale isolamento, trascorse circa quindici anni della sua vita a comporre un "libro graffito" lungo 180 metri, nel cortile interno del braccio giudiziario del

manicomio. V. N. O. F. 4. *Il libro della vita*, a c. di M. Trafeli, Pisa 1996.

¹⁶ Rispettivamente M. MIGLIO, *Palinsesti dal carcere di Palazzo*, in *Il Palazzo Pubblico di Lucca. Architettura, opere d'arte, destinazioni*, a c. di I. Belli Barsali, Lucca 1980, pp. 89-98; ID., *Il Castello graffiato*, in *Quando gli dei si spogliano. Il bagno di Clemente VII a Castel S. Angelo e le altre stufe romane del primo Cinquecento*, Roma 1984, pp. 101-114 e L. MIGLIO, *La scrittura a Castello*, *ibid.*, pp. 115-119.

¹⁷ Cfr. il recente G. PITRÉ - L. SCIASCIA, *Urla senza suono. Graffiti e disegni sei prigionieri dell'Inquisizione*, Palermo 1999.

¹⁸ Il documento mi è stato gentilmente segnalato dal Sig. Giuliano Annibaldi, che lo ha acquistato presso un mercato di antichità a Viterbo. Quanti altri documenti sottratti ai pubblici archivi sono approdati su bancarelle e da queste in cassetti o vetrine di privati?

Prigionieri di Viterbo - Oggi 26. Feb. 1814 - da Nettalla sono stati tradotti li nominati

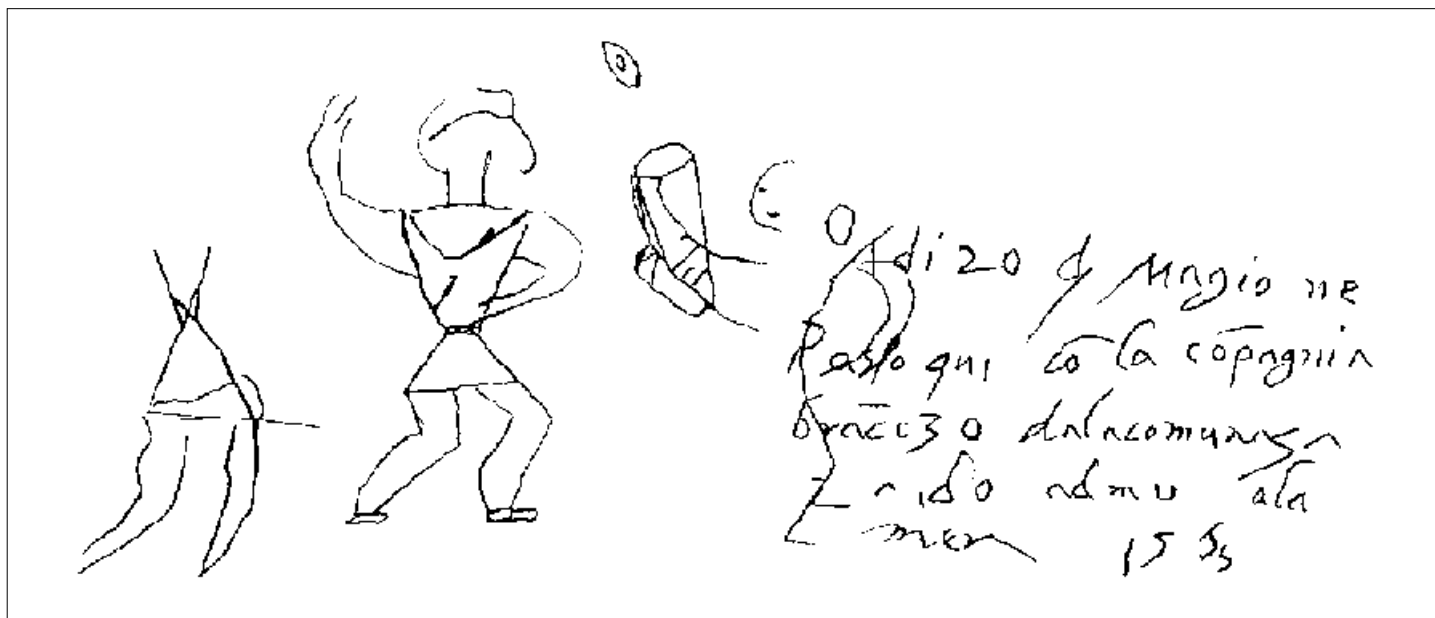
Cognome e Nome	Età	Patria	Professione	Delitto	Da chi sono stati tradotti in Carcere	A disposizione di chi sono	Osservazioni
1° Di Silvestro Gaetano ^{Fotolone}	29	Vetralla	Campagna	Ribellione	Sendarmorio	Sig. Colonnello Fatto Prefetto	
2° Rondoni Michele ^{Barzellone}	40	Id.	Id.	Id.	Id.	Id.	
3° Di Silvestro Giacomo ^{Fotolone}	44	Id.	Id.	Id.	Id.	Id.	
4° Bassanelli Giuseppe ^{Cupellone}	27	Id.	Id.	Id.	Id.	Id.	

Militari che sono stati tradotti dalla Sena Reale li 26. Feb. 1814

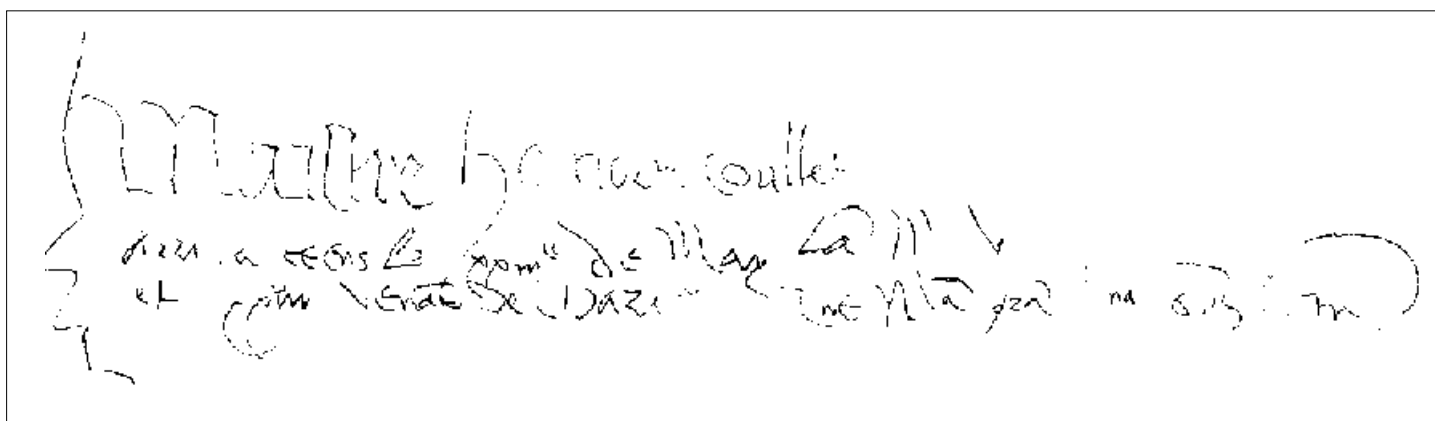
1° Di Orto Daniele	Simone Veneto	Napolitano	prevenuto di Furto	nella pubblica strada			
2° Selada Francesco	Cannone	Id.	Id.	Id.			
3° Lisani Vincenzo	Zappatore	Id.	Id.	Id.			
4° Tafola Pietro	Granattiere	Id.	Id.	Id.			
5° Sanovese Gaetano	Qualleggiatore	Id.	Id.	Id.			
6° Novara Antonio	Cacciatore	Id.	Id.	Id.			

Prigioni tradotti

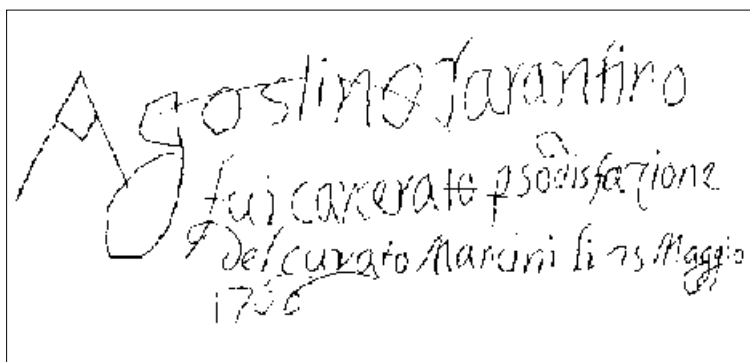
Fig. 6 Documento del 1814 (collezione privata)



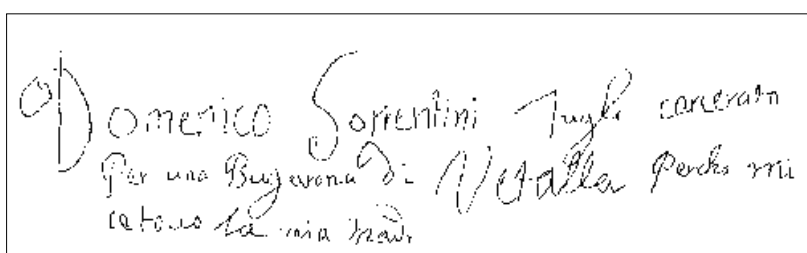
1



2

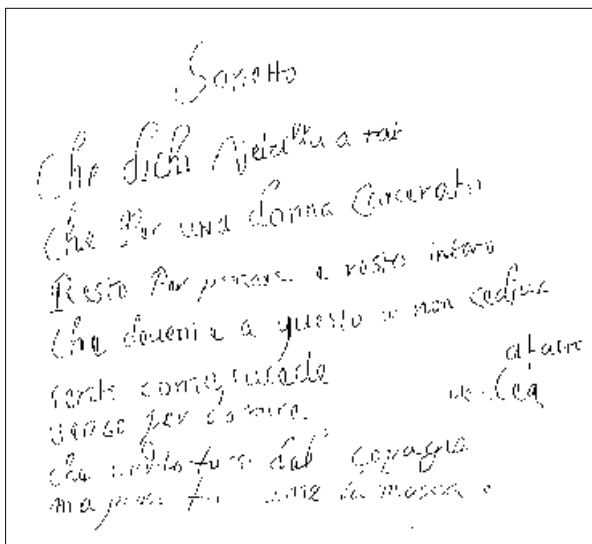


3



4

Figg. 1-2: Chiesa dell'Ave Maria
 Figg. 4-5: Carceri di Vetralla



5

◆ GLI INVENTARI DI PALAZZO BRUGIOTTI A VETRALLA DEL 1658 E DEL 1795

Gregorio Delogu

La nobile famiglia dei Brugiotti, dopo aver abitato a Vetralla, si trasferì nei primi anni del Seicento a Viterbo, edificando il proprio Palazzo nella rinascimentale strada Nuova. Gli immobili posseduti dalla famiglia negli anni compresi tra il 1572 ed il 1620, riflettono la posizione di prestigio da essa raggiunta in quel periodo. I beni mobili e immobili posseduti dalla famiglia Brugiotti furono inventariati per la prima volta nel 1572 e successivamente nel 1590 da notai verrallesi. A questi primi documenti ne succedettero altri due: uno del 1658, l'altro del 1795, redatti entrambi nella città di Viterbo.

*Inventario del 1658 (A.S.V. notaio, Cosimo Pennacchi):
Inventario delli beni dell'Illustrissimo Pietro Brusciotti, cominciato questo di 20 di Giugno 1658 in Vetralla.*

Mobili nella casa solita habitazione del Sig. Pietro Brusciotti, posta nella terra di Vetralla.

Nella camera del fattore.

Un letto con due materazi, un pagliaccio, due coperti di lana, cuscino lungo. Un tavolino con suo tappeto vecchio. Una cassa d'albuccio e un'altra cassa d'Abete. Un armario con un moschetto, un archibuscio, un altro archibuscio antico intarsiato, un terzarolo. Un paro di capofochi. Dui marchi da bestiame grossi di ferro.

Cammerà della serva.

Un letto con dui materassi, pagliaccio, cuscino lungo, due coperti di lana, una cassa grande d'Abete, dentro della quale sono tovaglie da famiglia usate n° tredici, panni da pane n° sette, salviette da famiglia n° dodici usati. In un'altra cassa d'albuccio sono lenzoli nobili usati n° ventisei. In una cassa vacante, panni della serva

Terza stanza del cortile.

Un letto con banchi, et tavole, tre materazzi, due coperte di lana, un altro paro di banchi da letto, due casse vote d'albuccio.

Nella stanza dell'entrata alla cucina, è una tinozza, tre candelieri d'ottone a oglio e quattro candelieri d'ottone da casa. Nella parete sono alcuni piatti, et pignatte spettanti alla cucina.

Nella camera della cucina è un frullone vecchio, un cassone di noce antico. Un armario da pane, una cassa d'albuccio vota et una cassa d'abete con piatti, et pignatte, due vanghe due zappe, un vomero.

Nella cucina è una tavola d'albuccio lunga, dui bancali d'albuccio lunghi. Una mostra da pasta, una spianatora, una caldara capace di due brocche, un'altra più grande da pane, due padelle da frigere, un padellone stagnato, sei spiedi, due graticole, due pignatte grande con un mortaro di marmo, et suo pistone.

Nella stanza appresso la finestra sono nella parete di sopra vasi con mosto cotto et altro simile.

Nella parete di sotto vasi da oglio, et aceto, sale.

Nella saletta del primo piano è una credenza d'albuccio con due cassetti e sua chiave, et dentro sono vasi da mostarda da olivi da capponi, una brocca di mosto cotto, una sottocoppa di maionica depinta, un canestrino con bicchieri. Una saliera di maionica, una tavola con panno usato, un paro di capofochi con piatto d'ottone.

Un buffetto di noce, una tavola da contar moneta.

Prima Camera

Una lettiera di noce alla napoletana semplice con pagliaccio, due materazzi, due coperte di lana.

Un letto a credenza, dentro di essa sono i suoi banchetti, un materazzo due coperte di lana.

Un credenzone d'albuccio con due partimenti et suoi chiavi. Nella parte inferiore sono salviette di rinza n° ventidue. Tovaglie n° quattro, salviette ordinate n° sedici. Una tovaglia grande, lenzoli sottili n° dieci.

Nella parte superiore un vaso di rame. Una scatola con quattro forchette, et due cucchiali d'argento. Un'altra scatola con due cortelli et quattro forchette. Una guainetta di zagri con forbice, temperino, et puntarolo. Un'altra scatola con incenso, et altri odori. Un'altra scatola con diverse spezie, un'altra con polvere da caccia.

Un tavolino con tappeto verde. Uno sbaraglino con sua tavola, et un'altra tavola da scacchi et suoi pezzi di detto gioco. Un buffetto di noce, dui sgabelli dipinti con testa d'ariete. Un quadro che rappresenta la Deposizione del Corpo di Gesù Cristo con cornice d'abete, et copertino di armerino rosso, et cordoncino, et fiocchi di seta.

Nella seconda camera parata di simili corami usati, et una lettiera con colonne, et pomi, due materazzi, cuscino lungo, pagliaccio. Una coperta di lana rossa, un inginocchiatolo adibito con sua chiave. Un buffetto, tre quadretti, una cassetta con suo vaso ad uso comune. Due casse di noce, dentro d'una di essa sono tre camisce da donna, tre senali, una Camisciola di Cotone da donna dui fazzoletti, due coperte bianche di cotone. Veste et busto da donna con lama di argento. Un paro di lenzuoli sottili. Un padiglione di tela con frange sottili, il tutto usato. Nell'altra cassa serrata similmente a chiave sono lenzoli n° ventidue. Una trabana di filo fatta a fiore di sambuco. Due coperte di cotone il tutto usato.

Nella Camera appresso la cisterna con cammino di nenfro sono dui cassoni di noce antichi, un'altra cassa vecchia vota. Una cariola, due tavole da letto.

Nel magazzino, che ha l'uscita alla strada maestra con suo camino, è una tina.

Piano di Sopra

Sala.

Vi sono dui tavolini d'albuccio con suoi copertini di corami. Una credenza grande et dentro è una baccinetta et sua brocchetta di maionica, un canestrino con bicchieri di cristallo n° otto. Un buffetto di noce, dui capofochi grandi coperti d'ottone gettato, paletta, forcina di ferro con pometti d'ottone, quattro portieri di corame.

Camertino a volta della Sala è una credenza grande, dentro di essa è un padiglione di filo mezzo. Un altro padiglione di filo con francia di seta rossa. Un paio di cuscini di velluto.

Prima camera detta della Balia con suo cammino vi è una lettiera, dui materazzi, cuscino lungo, pagliaccio, una coperta con cotone puntato. Un quadro che rappresenta pastori. Un altro quadro che rappresenta Jo. Battista in Jordano. Sette ritratti della Casa Farnese..

Nel cammerino parati di corame con finestra invetriata. Una lettiera indorata con dui materassi, dui coperti di lana, cuscino lungo.

Camera seguente a tramontana a volta, parata di vasetti gialli, et cucchiani. Una lettiera grande con suoi pomi indorati, dui materazzi, cuscino lungo, pagliaccio, due coperte di lana, una rossa et l'altra bianca. Un buffetto di noce, sopra di esso è uno stradiolo di ebano intarsiato con suo copertino intarsiato di rasetto, et vi sono due statuine di marmo, una è di S. Caterina l'altra è di S. Sebastiano. Due seggie alla romana, altre seggie di velluto, un lavamani con colonette tortili.

Camera di mezzo parata di tappeti. Una lettiera con colonne, et pomi dipinti et indorati. Dui materazzi, cuscino lungo pagliaccio, due coperti di lana, una rossa et l'altra

bianca. Una seggia di vacchetta genovese, un tavolino con sui coperte di corami. Una seggetta con suo vaso di rame. Un lavamani, tre sgabelli con appoggi. Un quadro con cornice indorata che rappresenta la Beata Vergine Maria. Terza camera parata di simili tappeti, è una lettiera con colonnette, et palle indorate, dui materazzi, cuscino lungo, pagliaccio due coperte di lana, due seggie di velluto antiche. Un tavolino, con sua copertina di corami. Una cassetta con vaso ad uso comune.

Cucina del medesimo piano.

Nel vano dell'entrata è una cassa dentro alla quale sono alcuni canestrini voti.

Dentro di essa cucina è un armario d'albuccio voto. Una scancia dentro di essa alcuni vasi di diversi servizi.

Camerone sopra la stalla vacante.

Cammeria contigua vi sono vi trenta di orzo in circa; alcune tavole, et altro legname

Stalla dui cavalli a basto, et uno a sella con suoi basti, et sellino con briglia et un somaro.

Seguita Piano da Basso. 26 di Giugno 1658

Dispensa. Cascio vecchio in tutto quattrocentocinquanta-otto netto.

Cascio del passato anno in tutto novecentosessantadue netto.

Carnesalata in pezzi n° dieci in tutto 150.

Vittine da oglio n° nove bone, nelle quali sono, boccali duicento in circa d'oglio..

Tinello. Una tina grande con tre cerchi di ferro, capace di some cento l'una con una tinozza cerchiata di ferro.

Un'altra tina con due cerchi di ferro, capace di some settanta con sua tinozza cerchiata di ferro.

Botti vote cerchiati di ferro a quattro cerchi n° quattro capaci di barili dieci l'una. Due altre botte grosse vote cerchiata di legno, capaci di barili venti l'una. Un botticello voto con quattro cerchi di ferro.

Un altro botticello voto con cerchi di ferro. Barili alla romana para cinque. Barili alla vecchia para quattro. Barilozza n° quattro. Bigonzi para otto. Padellone di rame. Tre caldare grande da cuocere il mosto. Imbuti con cannello di rame, imbuti di rame.

Cantina a man sinistra vi sono otto botte pieni di vino cerchiati con quattro cerchi di ferro, botte capace di barili quindici l'una.

In un'altro cantone a mano destra sono due botti grosse una cerchiata di ferro capace di barili venti in circa, pieni di vino, l'altra cerchiata di legno, capace di barili dieci in circa.

Nel primo piano è una botte cerchiata di legno con mezzonale, che sarà capace di barili venti in circa.

Avanti si scende alla terza cantina vi sono due botte grosse cerchiata di ferro e una piena di vino rosso, l'altra di mezzonale..

Nella terza cantina sono tre botticelli di barili cinque, una piena di vino, et cerchiata di ferro, un'altra botte di barili sette in circa con dui cerchi di ferro.

Un'altra cantina vacante.

L'inventario del 1795, oltre che a testimoniare la consolidata posizione economica assunta dalla famiglia Brugiotti-Carpegna nella città di Vetralla, rappresenta l'unico documento che permette di poter confrontare l'attuale disposizione degli ambienti del Palazzo con le antiche e più appropriate destinazioni d'uso.

Inventario del 1795 (A.S.V. notaio, Giuseppe De Stefani)

In Dei Nomine Amen

Die Nona Septembris 1795 Ind.° XIII., Ill.mo Pio PP. Sexto, Anno ejus Vigesimo Palazzo in Parrocchia S. Andrea nella Strada Maestra di mezzo presso sui noti confini.

*~ Nel ripiano della scala del primo appartamento ~
Cinque cassabanchi d'albuccio dipinti senza postergale*

voto in cattivo stato

Un lampione con quattro vetri.

~ Nella Sala ~

Una tavola tonda d'albuccio con piedi in telaro da dismettersi con suo tappeto di fiammato foderato di tela in cattivo stato.

Un tavolone d'albuccio con piedi e traverse piane, e tappeto di panno rosso.

Sei sedie con bracciolo piano di noce pomi dorati ricoperte di tarso fiorito color perla, e francia di seta bianca fatta all'antica.

Sedie di scarzia con fusti di legno tinte verde neutre.

Un para cammino a telaro ricoperto di tela dipinta in cattivo stato.

Un pajo di Capofochi di ferro con palla d'ottone, ed un pezzo di catena di cammino.

Due quadri in tela d'imperatore per traverso Rappresentanti Istorie Sagre con cornice in tavola con filetti e Tabaschi dorati.

Sei quadri in tela da testa rappresentanti Marine, e boscarecce con cornice dorata.

Tre quadri in tela da Busto rappresentanti ritratti diversi, uno dei quali con cornice nera.

Tavolo dorato e dipinto intorno con Arma Gentilizia della Famiglia Brusciotti.

Uno specchio di luce quarta una e mezza.

Quindici quadrelli diversi con cornice ordinari

Due bussolette alle porte delle camere contigue dipinte con vetri e due ferri sopra da portiere

~ Nella Stanza esistente nell'angolo della Sala, a volta corrispondente nel ripiano della sudetta scala ~

Un letto ordinario consistente in banchi e tavole di legno due matarazzi di strapparelle, pagliaccio, due lenzuola di stroppa a due teli, guanciaie, e cuscino con foderella di tela canapa.

Una cassetta da comodo a telaro con copertina di tela in cattivo stato.

Sopra della medesima una coperta di lana Tomarancia usata.

Quattro sgabelli di noce all'antica, ed una sedia di scorcia in cattivo stato.

Diversi Santi in carta di alcun valore.

~ Nella Cammeria a mano destra verso la strada pubblica, restando affilato il quarto a mano sinistra di detta Sala ~

Un letto consistente in due banchi di ferro tre tavole d'albuccio, Pagliaccio, due matarazzi ripieni di lana Schiava, guanciaie a due cucini, un pajo di lenzuola a tre teli di lino, coperta di tela adoperata, ed un pajo foderata di lino.

Un Genuflessorio impellicciato di noce con tre tiratori, e segretino sopra ed apertura sotto voto valutato.

Una cassetta di comodo a telaro con copertina di tela stampata, ed una cassetta da urinale con una Orinale.

Un tavolino di noce con piedi lisciati e traverse con tappeto sopra di tela oprata.

Sopra del medesimo uno specchio da toletta di luce una quarta e cornice dipinta, ed una testiera da parrucca.

Una cassetta d'albuccio con serratura e chiave con dentro due copertine da cassetta di damaschetto giallo.

Tre sedie di scorcia tinta.

Una tavoletta sopra finestra con cornice centinata, e dorata a secco.

Un para cammino a telaro ricoperto di tela dipinta ed un pajo di capofochi di ferro con palletta d'ottone.

Un quadro in tela d'Imperatore Rappresentante Illustrissima Madonna con Bambino in braccio, e cornice in tavola dorata.

Quadretti in carta tirati in tela Rappresentanti figure diverse con cornici dipinte, e filettate a vernice.

Un Crocefisso d'ottone con cornice nera, ed un'acqua santiera di vetro.

~ Nella Camera d'Udienza a volta dipinta corrispondente nell'Atrio ~

Due tavolinetti da gioco di noce con tiratorino voto con piedi lisci.

Otto sedie con fusti di noce e bracci in piano, pomi dorati ricoperte di fiammato, e copertine di tela.

Otto sediole con fusti di noce intagliati ricoperte di seta gialla.

Due ferri da portiera.

~ Nell'Arcova contigua a detta Cammera ~

Un tavolino d'albuccio con piede e traverso in piano tinto color noce.

Sopra del medesimo quattro coperte d'indiana stampata, imbottita usata.

Una cassetta da comodo in telaro con copertina di cataluffo fiorato ed uno sgabello di noce usati.

~ Nella Cammera contigua corrispondente alla campagna ~

Un letto corrispondente in due banchi di ferro cinque tavole d'albuccio Pagliaccio, due materazzi ed un guanciaie ripieni di lana chiara, uno pajo di lenzuola di tela di lino, due cuscini con fodarella di tela cavallina, e coperta di cataluffo giallo fiorato.

Una cassetta da orinali con due orinali. Un inginocchiatto impellicciato di noce con tre tiratori, e segretino, ad apertura sotto con serrature, e chiave a scudetti d'ottone lisci.

Un Tavolino di noce con piedi intagliati, e traverse ed un tappeto sopra di tela adoperata.

Un cantarano di noce con quattro tiratori avanti, serrature, e chiave maniglie e scudetti di ferro fatti all'antica con due bassorilievi intagliati.

Dentro del medesimo un cappello di tessuto ed altro di paglia ricoperti in cattivo stato ed una pettinatiera di tela di lino. Sopra del medesimo due candelieri di stagno da tavola a colonnette.

Una piccola toletta d'albuccio con copertina di barbatina bianca ed uno specchio sopra di luce con cornice d'ebano.

Un lavamano di legno tornito tinto con conca e brocca di majolica ed uno sciugatojo di tela oprata. Cinque sedie di scorcia con fusti di legno tinto verde. Nel credenzino a muro una toletta con suoi finimenti. Una scatoletta di legno vota ed un paio forbice da carosare, ed altre cose di alcun valore.

Un parato di cataluffo rigato, e fiorato con due ferri da portiera in pessimo stato. Uno specchio di luce una quarta ed mezza con cornice intagliata, ed dorata.

Un quadretto per traverso in carta rappresentante Santa Rosa con vetro davanti e cornice in piano dorata, una piccola croce, con crocefisso d'ottone ed un'acquasantiera di rame argentato.

Una tavoletta sopra finestra centinata e dorata a secco con tendina di barbatina bianca con fiocchi, e cardoni di filo.

~ Nella Cammera contigua corrispondente alla campagna ~

Un letto con fusto di noce, colonne simili con fasce, e pomi dorati e telo sopra di cataluffo, lana pagliaccio, due materazzi di lana con terliccio rigato, capezzale e due cuscini compagni un pajo di lenzuola di lino, due fodarelle tela cavallina, ed una coperta di tela.

Un genoflessorio d'Albuccio dipinto con apertura avanti sotto e sopra con denti corte con serrature e chiave.

Sopra del medesimo una croce di paro nero con suo piedistallo, e crocefisso d'ottone.

Una Cassetta da comodo a telaro ed un crinaliere d'Albuccio con un crinale, ed una copertina di tela stampata in cattivo stato.

Una tavoletta di noce da letto con piedi torniti.

Una tavoletta di lavagna ottangolare con fusto di legno in piano.

Un paracammino a telaro ricoperto di tela dipinta.

Un lavamano d'Albuccio, una conca, e brocchetta di majolica bianca e sciugamano di lino adoperato.

Un tavolinetto da gioco con tiratorino d'Albuccio con piedi rettangolari e traverse lisce con tappeto fiammato.

Una cassa fatta a cofano di noce intagliata con serrature in pessimo stato.

Dentro della medesima due coperte di cataluffo giallo fiorate, due cuscini di damaschetto, tavolino, ed una coperta di lana tomarancia rossa, ed un libro intitolato Istoria del P. Bussi di Viterbo.

Un tavolino d'Albuccio tinto color di noce con piedi e traverse in piano, e tappeto sopra fiammato.

Sopra del medesimo un legno antico con diversi cassettini mostre d'osso bianco fiorate, due testiere da parrucca, un paio candelieri d'ottone inargentato, ed una croce con piedistallo.

Due quadri in tela d'imperatore rappresentanti uno S. Carlo Borromeo, ed altro S. Francesco di Salej, con cornice una nera, ed altra marronata, a filetti dorati in cattivo stato.

Due altri in tela come sopra rappresentanti frutti, e fiori per traverso con cornice filetti, e tabaschi dorati.

Due altri in tela da busto per traverso con cornice come sopra rappresentati Boscarecce e campagne.

Un quadro in carta rappresentante SS. Valentino ed Ilario con cornice nera uno specchio di luce mezza quarta con cornice nera ed una acquasantiera di rame inargentata.

Una bussoletta dipinta con mezza vetrina e tendina di seta.

Una portiera di barbantina bianca con ferro, ed anelli in cattivo stato.

Tre sedie di scorcia con fusti di legno.

~ Nella Cammera contigua detta La Saletta ~

Un credenzone d'Albuccio con due sportelli avanti serratura, e chiave, e tre spartimenti dentro.

Dentro del medesimo in tutto centocinque tondine numero cinque piatti da mezzo cappone undici schifi, due zuppiere tre sottocoppe una tazza da brodo chicchere diverse con piattino in tutto ventiquattro con porta olio con sua carafine, una zucariera, quattro saliere, il tutto di maiolica diversa.

Una sottocoppa e quattro piatti di stagno.

Tre caffettiere di latta.

Uno schifo di legno dipinto.

In tutto cinquanta pezzi di cristalli diversi.

In tutto dodici cucchiarini d'ottone inargentato e in tutto nove più piccoli d'ottone, in tutto quattro cucchiari, e quattro forchette d'argento in peso oncie diecisette e quattro manichi d'argento in peso once tre con sue lame di ferro con Arma della Famiglia Brusciotti.

Altro credenzone dipinto con quattro sportelli avanti, e quattro spartimenti, serrature e chiave in cattivo stato.

Dentro del medesimo due damigiane di vetro.

Una lumiera a stella d'ottone con suo padellino.

Una tavola tonda d'Albuccio con due tiratori e suo tappeto di tela oprata.

Un tavolino d'Albuccio con piedi e traverse in piano e tappeto sopra rigato in cattivo stato.

Una cantinetta con dodici carafine di vetro dentro la medesima.

Un paio capofuochi imbrancati d'ottone con paracammera di ferro.

Un letto consistente in fusto di legno, quattro tavole rustiche pagliaccia due materazzi di lana ricoperti, capezzale, e due cuscini simili un paio lenzuola tela di canapa foderette due di tela lino e coperta di tela oprata bianca.

Due quadri in tela da busto rappresentanti uno ritratto d'un Cardinale con cornice di legno filetti dorati, ed altro S. Girolamo con cornice rustica.

Due altri in tela da testa rappresentanti fiorami con cornice

nera in tavola, e filetti dorati.

Un altro con cornice come sopra, in tela da testa per traverso rappresentante fiori.

Un altro in tela da testa rappresentante un ritratto con cornice dorata in tavola.

Due specchi uno di luce quarta, due macchiato con cornice dorata, ed altro quarta una con cornice di pero nero.

Due porte di legno dipinte in cattivo stato, ed un ferro da portiera.

~ Nel passetto per andare in Cucina ~

Un bancone e due sedie in pessimo stato.

Nella credenza a muro due pile con dentro once quindici di miele di inferior qualità.

~ Nella Cucina ~

Un credenzone di castagno a due partimenti con due sportelli aventi serratura e chiavi in pessimo stato.

Sopra del medesimo in tutto quattro lucerne d'ottone, tre a tre lumi, ed una a quattro.

Uno schifo di legno, un canestrone quattro canestri di vinchio in cattivo stato.

Un cassone di castagno con serratura e chiave in pessimo stato.

Dentro del medesimo due canisciotti quattro sacchi, tre sacchette e due verze il tutto di tela di stoppa ed una sementarola simile usati.

Due fiasche una delle quali ricoperta di corame ed altra di scarzia, ed un paio bisaccia.

Nella credenza a muro diversi cenci.

Un tavolino rustico con tiratore avanti voto serratura, e chiave in pessimo stato.

Una tavola tonda e tre tavolini in pessimo stato.

In tutto sette sedie di scorcia ed un banco in cattivo stato.

Un pajo capofochi con palla ottone paracennere, una catena, cinque trepiedi, tre Graticole, tre ferri di tornelli, cinque spiedi, due palette, un pajo molle, tre padelle, e quattro lumi a mano.

In tutto 56 pezzi di cocci diversi.

Una mastella da lavar piatti.

Due mortari di Marmo con suoi piedistalli di legno.

In un'altra credenza a muro diversi bugnichi di creta cotta.

Una bilancia in tiro di some 100 con coppa di rame, e cappa di legno.

Un porta immondezza con sua scopa.

~ Nella Cucina ~

Rami Due caldare, un catino, un testo, due catinelle, due imbuti, un scaldaletto, altro più piccolo, un coperchio di scaldaletto, tre scola biscotti, due padelline, un secchio, una cioccolatiera, e tre altri pezzi il tutto di rame inferiore.

Otto cazzarole con suoi coperchi, otto testi, un fornello da campagna, ed una riella, due brocchette, un caccano, un passa brodo, due scolatore, due marmitte, un caldarello, e due cioccolatiere il tutto di rame di meglio qualità in peso in tutto once 160.

In tutto otto candelieri, ed un piede dei medesimi, il tutto d'ottone.

Un bilancione con sua cappa di rame in tiro once 380.

Un mortorino con suo pistello di bronzo in peso once 9.

Tre coltelli ed un lume di latta ed un uncino da cucina.

~ Nella Dispensa contigua a detta Cucina ~

Due cerche, due mattare, tre spianatore, una cassa vota il tutto parte d'albuccio e parte di castagno in cattivo stato.

In tutto cinque bigonzi in cattivo stato.

Una mezza ferrata.

Un tre piedi grande da caldara di ferro usato.

Due trivelli due caravine, ed un picchio da piantar viti.

Una cassetta da commodo d'albuccio.

Due tiri da bucato, uno dei quali più piccolo.

Un tavolinato con sua lamina di latta, con sopra boccale, mezza foglietta, quartuccia, ed una stagionata.

Una brocca di tenuta boccali cinque piena d'olio e due pile vote da olio.

Un crivello usato

Una scala di piri 12 e due scope nuove.

~ Nella Cammera del Ministro corrispondente nella Piazza di S. Egidio ~

Una cassa d'albuccio con serrature e chiave.

Dentro della medesima furono trovate varie biancherie, ed altro che esservi del suddetto Signor Domenico Fratellini Ministro ed esser di sua libera pertinenza, e perciò non furono individuabili.

Un tavolino di noce con piedi e traverse piane.

Una cassetta con un tiratore d'albuccio, in cattivo stato.

Una credenza con due sportelli avanti dipinte, con serrature, e chiave e due spartimenti dentro.

Dentro della medesima furono ritrovati vari abiti, ed altri che esservi il suddetto Sig. Fratellini.

Sopra del medesimo un ferro da stirare.

Un credenzone con due sportelli aventi dipinti con serrature e chiave a tre spartitori dentro.

Dentro del medesimo un pistone con fucile alla romana, tre pistole con fucile alla francese, e altro alla romana.

Inoltre una spada con impugnatura d'ottone, un fucile da schioppo, alla romana, due marchi, uno scalpello, un'accettina, un pajo di tanaglie, un trivello, un martello, una tagliola, ed altro trivello più piccolo.

Una cassa di noce con serratura e chiave, e cassino dentro.

Nella medesima in tutto tredici lenzuola, a tre teli di canapa usati in tutto undici e due teli, e mezzo.

Altri dieci lenzuola di tela di lino, sei a tre teli, e quattro a due teli, e mezzo.

Cinque rotoli di tela di Canapa.

In tutto quindici braccia, dico meglio braccia venti di tela di Canapa grezza.

Cinque sciugamani tre di lino e due di canapa valutati.

Altra cassa di noce con serratura e chiave consimile alla sopra descritta.

Nella medesima sei lenzuola di tela di stoppa, cinque a due teli, e mezzo ed un a due usati.

Una coperta di tela bambaciata a tre teli in cattivo stato.

Una tovaglia damascata da tavola.

Sette tovaglie da lino ad opera diversa da tavola.

Otto tovaglie assortite di Canapa a diversa opera in cattivo stato.

Altre quattro tovaglie di strapparelle assortite.

Uno scampolo di tela di fiume in quantità di una.

In tutto trentanove salviette di opere diverse parte di lino, e parte di stoppa verace.

Altre in tutto 15 detto di tela di lino ed opere diverse.

Fodarete di tela di lino lacere.

In tutto 22 canovacci da cucina.

In tutto quattro zinali da cucina usati.

Uno schioppo con canna bruciata e fucile alla romana guarnito d'ottone.

Altro con canna di Spagna e fucile alla romana guarnito d'ottone.

Una cassetta da commodo, ed una da crinali d'albuccio con due crinali.

Un genoflessorio d'albuccio tinto color di noce con apertura sotto vota, e quattro colonnette usate.

Due sedie di scorcia con fasti di legno tinto verde e due di legno rustico usato. Uno scrittoio con apertura sopra, spartitovi dentro piedi centinati e traverse di ferro usato.

Dentro del medesimo vi fu ritrovato un libro d'entrata dei beni esistenti nella città e territorio di Vetralla ricoperto di carta pecora in parte con sue rubriche, ed un Apoca d'affitto o sia locazione di casa contigua al suddetto palazzo affittata al Signor Arcangelo Carloni firmato li 18 novembre 1786.

Sopra del medesimo un calamaro e polverino di majolica bianca.

Sei pezzi di quadri quattro in carta tirati in tela, e due

dipinti in tela di mezza testa rappresentanti figure diversi con cornice nera e due specchietti di pero nero il tutto in cattivo stato.

~ Nel ripiano delle scale delle soffitte ~

Una cassa di noce antica con serratura e chiavi con dentro libre cento venticinque di ferraccio.

Un macinello di peperino da sfarrare legumi.

Un banchetto di castagno in cattivo stato

~ Nelle soffitte ~

Una cassa d'albuccio con dentro scritte di alcun rilievo, un cassone di castagno con dentro una testa di stoppa da raccogliere olivi, diversi pezzi di legnami: cioè fusti di sedie, letti, un armario da schioppi, quattro pezzi di canali di latta rotti, ed altro il tutto inservibile si valutano per legna da fuoco. In tutto trentacinque tavole d'albuccio che squadrano circa un palmo.

Due tavole con sui telari una tonda ed altra quadra, un cassone fatto a cofano voto; una cassetta da comodo; ed una scrivania fatta a pulpito.

Una coperta di lana bianca usata e some due circa di carbone.

Diversi altri pezzi di tavole.

In tutto quattro caldare di rame di buona qualità due grandi, e due più piccole di peso in tutto libre due.

Due altre caldare piccole di rame vecchie in cattivo stato.

Una cassetta da urinali d'albuccio.

Quattro piedistalli da letto antichi con cornici dorata.

Un letto consistente in due banchi cinque tavole rustiche un pagliaccio, matarazzo, e capezzale di lane, ed un pajo lenzuola di stoffa.

Un botticello di tenuta barili tre con quattro cerchi di ferro.

Aceto nel medesimo barili due.

Altro botticello voto alla marinara cerchiato di legno. Un credenzone, due casse, due botti sfondate, due bariloni sfondati con dentro l'infrascrutte robe, una tavola grande quattro diversi fusti di legno, letti antichi il tutto in pessimo stato.

In tutto sei tavole d'albuccio che squadrano circa un palmo.

Due girelloni di ferro con loro ferri stimati.

In tutto 28 balle d'olivi usati.

In tutto 50 mazzi di ginestra.

Una scala a trenta pioli.

Un pajo capofichi, a due servitori d'arrosto antichi di ferro.

In tutto sette ferri da bandinella, un ferro da statera, ed una alibarda.

Faggioli stara quindici a misura di Vetralla.

Fave strare sette.

Cieci bianchi strara sei.

Farro stare due.

Cicerchie stare due.

Sette di canape stare due.

Mandolini stara due.

Conciatura stara due.

Sette mazzi d'aglio.

~ Nel Fienile ~

Some cinquantacinque di fieno.

~ Pianterreno ~

Prima stanza a man dritta dell'ingresso del portone Un letto consistente in due banchi, e sue tavole rustiche, pagliaccio, matarazzo di stopparella, capezzale, due lenzuola di stoppa.

Due accette, due lanterne, a quattro vetri un capofuoco imbracato d'ottone altro simile rotto, ed un lume a mano di ferro.

~ Altra stanza a man dritta ~

In tutto cinquanta pezzi di sugaro da cupelli, due briglie, altri pezzi di corame una tavola d'albuccio, due rastrelli, ed un bancone il tutto in cattivo stato.

~ Altra stanza a man sinistra del portone ~

Una quarta di noce con un sacco, un capanno di ferro, un cassone con entro cose d'alcun valore in pessimo stato, ed uno staro di legno.

~ Nella stalla ~

Tre imbastii in buono stato.

Una sella, ed una bardella con suoi finimenti.

Tre cassette da biada, brasca, forcina ed una pala.

Due botti di tenuta barili dieci ed una inservibile con quattro cerchi di ferro per caduna.

Due cavalli uno castrone, ed altri sono baii, ed un somaro in tutto.

~ Nella legnara ~

Some venti da legna da foco.

Un pajo bigonzi scaricarelli, due schifi, e due secchi da muratore in cattivo stato.

~ Nella stanza contigua a detta legnara ~

Due zapponi, un ferro rotto, due falci da fieno, ed una cucchiara da muratore.

Una tavola da vinaro, due tavole d'albuccio, ed altri pezzi di legno.

Rubbia sette biada a scudi tre il rubbio.

~ Altra stanza contigua alla suddetta ~

Una tavola con due banchi da vinaro usati.

Due pezzi di tavoloni di castagno.

~ Altra stanza contigua alla sudetta corrispondente nel cortile ~

Un tre piedi da caldara grande in peso once 42.

In tutto cento mattoni di calce.

~ Altra contigua corrispondente nella strada pubblica ~

Quattro botti di tenuta barili venti circa per ciascuna inservibili con cerchi quattordici in tutto.

In tutto sei pezzi di sedime diversi e due banchi da vinaro in tutto.

Quattro campane, fastelli di lino in peso once 30 circa.

~ Nel tinello ~

Tre tine con due cerchi di ferro per ciascheduno di tenuta, una soma ventiquattro, altra diciotto ed altra diecisette all'uso di Viterbo si stimano insieme.

Pistarole usate.

Una tinella da svinare con due cerchi di ferro, una scaletta ed otto pezzi di sedime diversi.

Una botticella di tenuta barili cinque difettosa con cinque cerchi di ferro.

In tutto ventitre bigonzi quattro dei quali con cerchi di ferro.

Tre barili alla vecchia con cerchi di ferro.

Altre tre tine, una con tre cerchi di ferro di tenuta some settanta, altre di tenuta some dodici con due cerchi di ferro, ed altra di tenuta some dodici con due cerchi di ferro, ed altre di some quaranta all'uso di Viterbo come sopra con due cerchi di ferro.

Due pistarole valutate.

Altre tine di some sette circa con due cerchi di ferro.

Una tinella da svinare con due cerchi di ferro.

Un torchio con suoi attrezzi e ferramenti in tutto.

In tutto venti pezzi di sedime diversi.

Una botte vota di tenuta barili diciotto da acquato con quattro cerchi di ferro.

Altra simile in cattivo stato.

Altra vota da acquato con quattro cerchi di ferro.

Altra vota di barili sei difettosa con quattro cerchi di ferro.

Altra di barili dieci vota da acquato con quattro cerchi di ferro.

Altra vota di barili venti da acquato con quattro cerchi di ferro.

Altra vota di barili ventiquattro di vino con quattro cerchi di

ferro.

Altra vota di barili 13 da acquato con quattro cerchi di ferro.

Altra vota di barili 16 da acquato con quattro cerchi di ferro.

Altra vota di barili 16 da vino con quattro cerchi di ferro.

~ In una cantinozza ad uso d'oliara ~

Tre tinozze con tre cerchi di ferro per cerchiatura, due botte con quattro cerchi di ferro per cerchiatura senza un fondo, una botte con tre cerchi di ferro senza un fondo, e due botticelli senza un fondo con tre cerchi di ferro per ciascuno tutte vote da olio.

~ Nella prima stanza ad uso d'oliara dove esistono due fornelli da far bucato con fornello ~

Quattro ziri murati di tenuta in tutto boccali trecento quaranta.

Dentro del medesimo boccali centoventi.

In tutto dieci cerchi di ferro assortiti in peso libre 177 e bai 12 e mezzo.

~ Nell'oliara annessa a detta stanza mediante una cancellata~

In tutto 39 ziri da olio cinque dei quali murati di tenuta in tutto boccali: due mole ottocentotrentotto e bay: due il boccale.

Olio di polpe dentro li suddetti ziri boccali duemila trecentosessanta sei, e bay 30 il boccale.

Inoltre olio inferiore di fondo di ziri boccali duecento quattordici e bay venti.

Un ziretto murato di tenuta boccali trentacinque con dentro boccali trenta due olio di cerre cento quindici e bay il boccale.

Una vasca da olio di marmo bianco di tenuta boccali duecento settanta circa.

Tre foglie da capar olio, e quattro sgombarelli il tutto di rame.

Un boccale, un mezzo due fogliette, mezza foglietta e sei inbuti il tutto di latta.

Tredici forme di formaggio pecorino in peso di centoventi a baj.

Una mazza, ed un frisello di ferro.

Cinque barilozzi assortiti di campagna cerchiati di legno.

Un imbuto di legno con sua cannella di ferro, e tre quartucce di legno valutate.

~ Nell'oliaretta~

In tutto sette ziri, o siano vettine da olio di tenuta in tutto boccali trecento e bay 12 il boccale.

Olio di polpe entro le medesime boccali centotrenta e bay 30 il boccale.

Olio inferiore di fondo di ziri boccali otto e bay 20.

In tutto 12 barili da olio voti cerchiati di legno.

In tutto barili da olio voti cerchiati di legno.

In tutto 12 barilozze da olio più piccole.

Un imbuto grande di latta.

~ Nel Primo Piano delle cantine~

Una botte vota di tenuta barili quindici con quattro cerchi di ferro.

Altra difettosa di barili quindici cerchiata.

Botticello voto di tenuta barili quattro con quattro cerchi di ferro.

Quattro pezzi di sedimi, e due travicelli.

~Nel Secondo piano detto la cantina delle Mele.~

Una botte vota di barili diecisette con quattro cerchi di ferro.

Altra simile alla descritta vota.

Altra vota di barili sedici con quattro cerchi di ferro.

Altra simile alla descritta con quindici barili di vino.

Altra vota di barili sei con quattro cerchi di ferro.

Un botticello voto di barili tre con quattro cerchi come

sopra.

Quattro pezzi di sedime e sei centine da edificio di mulino.

~ Nell'altro piano inferiore a detta cantina ~

Sei pezzi di sedimi in cattivo stato.

~ Nell'ultimo Piano detto l'Infernaccio ~

Sei pezzi di sedime in cattivo stato.

~ Nell'altro piano di detta cantina a mano sinistra detta delle otto Botti ~

Tre botti di barili dieciotto l'uno con quattro cerchi di ferro valutati.

Le medesime furono ritrovate piene di vino, a scudi due e baj 15 il barile.

Altra botte di barili dieciotto vota cerchiata come sopra.

Altra di barili diecisette vota cerchiante come sopra.

Le medesime ritrovate piene di vino a scudi due, e baj 15 come sopra il barile.

Altra di barili dieciotto cerchiata come sopra.

Le medesime ritrovate piene di vino al prezzo sudetto.

Otto sedimi e due travicelli.

◆ IL PAESAGGIO STORICO DI VETRALLA: ANALISI E PROGETTO DI PARCO SUBURBANO

Stefania Fieno

Tesi di laurea in Storia dell'Urbanistica della Facoltà di Architettura dell'Università degli Studi di Roma "La Sapienza" (relatore Prof. Enrico Guidoni). Anno Accademico 1998/1999.

Lo studio preliminare, rielaborato nelle prime tavole di inquadramento territoriale (tra le quali la Carta del Frutaz con la rappresentazione di diverse carte geografiche collocate cronologicamente tra la fine del XV secolo e il 1858), è stato utile alla comprensione del ruolo svolto dalla città di Vetralla, riguardo alla sua posizione rispetto allo sviluppo del sistema idro-morfologico e delle maggiori vie di comunicazione.

Attraverso lo studio dell'assetto geologico e idro-morfologico del territorio, e dei fattori climatici (che esplicano un ruolo fondamentale sul dinamismo della copertura vegetale), è stato possibile capire la profonda correlazione tra l'uso del suolo e la sua conformazione stratigrafica: una ricognizione diretta sul territorio ha reso possibile l'elaborazione di alcune tavole di analisi, grazie anche all'utilizzo di foto aeree (disponibili presso la Regione Lazio) che evidenziano un notevole frazionamento del tessuto agricolo, con la preponderanza della coltura a olivo e a seminativo asciutto.

Il paesaggio agricolo-collinare da preservare è costituito dalla presenza di specie vegetali e faunistiche che possiamo ritrovare fortemente condensate in una qualsiasi sezione trasversale ad uno dei fossi che scorrono in direzione est-ovest sul suolo vetrallense: si tratta di un paesaggio agreste, movimentato dalla presenza di forre tufacee sulle cui sommità si erge una folta vegetazione arborea, che si alterna alle coltivazioni a vite e olivo lungo i pianori compresi tra le rupi.

La variabilità dei fattori ambientali (clima, geologia, morfologia, etc.), che si riscontra nel territorio di Vetralla, si riflette decisamente sulla distribuzione delle formazioni vegetazionali, con la presenza di masse boschive di particolare pregio e valore naturalistico come quella di Monte Fogliano.

All'analisi del territorio attuale è seguita una ricerca nell'Archivio Storico di Viterbo e di Roma, che ha richiesto delle competenze specifiche per la lettura delle carte dell'Antico Brogliardo: partendo dai mappali che insistono sul territorio preso in considerazione, ripercorrendo le fasi di acquisto e vendita di ognuna di esse, dal 1870 fino al 1950, ho elaborato una carta dell'uso del suolo e una carta delle

proprietà; la prima mostra un territorio piuttosto frazionato a ridosso del centro abitato, e con una conformazione tipicamente latifondista nelle zone periferiche, l'altra fa leggere "visivamente" la suddivisione tra grandi e piccoli proprietari.

Dal raffronto tra la carta dell'uso del suolo attuale e le antiche mappe dell'Antico Catasto Pontificio con le diverse destinazioni d'uso (che è stato possibile elaborare tramite rilettura delle aerofotogrammetrie, con un processo che è per metà scientifico e per metà teorico-conoscitivo), è scaturita una prima tavola progettuale di indicazione di Piano, in cui oltre alle scelte progettuali di pianificazione in scala 1:10.000, è evidente l'indirizzo generale di tutela orientata relativo all'intero territorio oggetto del Parco.

La ricerca effettuata mediante consultazione dell'intera documentazione, cartografica (mappe) e descrittiva (registri partitari, matrici etc.) dell'Antico Catasto Pontificio della Delegazione di Viterbo (copia originale aggiornata del Catasto Gregoriano), nasce dall'esigenza di poter avere a disposizione uno "strumento d'archivio", completo di dati ed informazioni per lo studio del territorio e di tutti i suoi aspetti.

La ricerca storica ha portato alla elaborazione di alcune tavole di analisi delle preesistenze storico-archeologiche e delle emergenze monumentali, con la loro individuazione puntuale, corredata da indagini fotografiche.

Allo scopo di riqualificare il centro cittadino, ho effettuato il rilievo del "verde", o meglio delle alberature presenti nel centro storico di Vetralla, proponendo un loro repentino recupero, visto lo stato di abbandono in cui persistono ormai da anni.

Sono seguiti poi degli studi specifici sulla Villa Piatti Canonica e sul Cimitero Monumentale, con la conseguente realizzazione di progetti di recupero del verde e delle sistemazioni interne, coadiuvata in questa ricerca da documenti d'Archivio, a testimonianza del loro assetto originario.

Dopo aver effettuato il rilievo e l'analisi delle alberature all'interno del parco "Pietro Canonica", ho elaborato alcune tavole progettuali, con le proposte di riutilizzo e risistemazione del verde e delle aree attualmente non utilizzate o adibite ad altri usi come La Villetta e la Cappelletta Canonica.

Anche per quanto riguarda il Cimitero Monumentale, ho rilevato il verde cimiteriale ed ho proposto una possibile risistemazione delle alberature fati-

scenti e piantumazione di nuovi cipressi che sostituiscano quelli abbattuti.

Da un punto di vista metodologico, il P.T.P. elaborato dalla Regione Lazio, nelle relazioni che accompagnano la cartografia di progetto, sembra dare grande risalto agli aspetti di difesa del suolo e di valorizzazione del paesaggio ("sistema di rilevantissimo interesse paesaggistico ed ambientale, con quadri di paesaggio di valore eccezionale").

La "inapplicabilità" dei vincoli apposti dal P.T.P. (in materia di salvaguardia dei punti di vista panoramici e dei paesaggi di notevole bellezza e pregio), in mancanza di uno strumento urbanistico di pianificazione e salvaguardia del territorio, ha reso possibile una soggettiva interpretazione degli stessi, da parte degli Enti preposti, con il conseguente degrado del paesaggio storico e dei punti da cui esso si può godere.

A ciò si aggiunge anche una parziale critica al Nuovo P.R.G., con una rilettura delle scelte fatte dai progettisti, non sempre auspicabili per l'assetto del territorio vetrallense, già compromesso da una forma di abusivismo condonato, che ne ha in parte deturpato l'aspetto originario.

Ho voluto rielaborare le tavole rappresentative del Piano di Assestamento dei boschi di Vetralla in cui, oltre alla viabilità interna ai boschi, il sistema idrologico e le specie arboree presenti sul suolo, ho voluto proporre un primo schema di assetto del Parco storico-naturalistico, come elemento di connessione delle aree boschive con il resto del tessuto agricolo e urbano di Vetralla ed evidenziare anche le direttrici storico-archeologiche e naturalistiche del Parco.

In una tavola ho voluto raffrontare le foto attuali dei paesaggi circostanti Vetralla che si sono in parte preservati, con le vecchie foto, realizzate nei primi decenni del secolo, per capire quali mutamenti ci sono stati in questi ultimi sessant'anni, sia per quanto riguarda il paesaggio costruito, sia quello naturale. Il recupero del paesaggio storico di Vetralla è un primo passo importante per la difesa del suolo e la salvaguardia dell'ambiente, da un punto di vista vegetazionale e faunistico, oltreché paesaggistico.

Da questo concetto che scaturisce il significato di Parco, cioè salvaguardare il paesaggio e tutte le sue manifestazioni, pur nella possibilità di fruirne, come attività ricreativa e culturale e nel rispetto della natura e nella difesa del territorio.

Al centro del mio interesse, infatti, è stata sempre la voglia di rendere visibili

le linee essenziali del paesaggio storico di Vetralla, mediante il ripristino di quelle condizioni naturali, fisiche ed antropiche che sono all'origine della storia di questa città.

Il fine ultimo della ricerca è quello di individuare e preservare le vedute panoramiche sulla città, che hanno mantenuto inalterato o quasi il loro valore paesaggistico oltreché naturalistico.

E' importante infatti salvaguardare non solo il profilo storico della città, con tutte le sue emergenze monumentali, ma anche e soprattutto i punti panoramici, da cui si gode di una visuale particolarmente bella, che rende partecipe del paesaggio naturale e costruito circostante (difesa e protezione del punto da cui si gode il "bene" oltre che del "bene" stesso).

Spetta al Comune, a seconda delle proprie esigenze, specificare le linee guida di salvaguardia del paesaggio, mediante la stesura di progetti di Parco da istituire in alcune zone di particolare pregio (mediante la realizzazione di un Piano di Assetto e di un Programma di Attuazione), partire dai vincoli suddetti, operando così una scelta coraggiosa puntando sulla riqualificazione delle aree e quindi su un futuribile sviluppo turistico.

L'ambiente così preservato e le presenze archeologiche di grande interesse scientifico, produrranno una buona ricettività turistica, favorendo così lo sviluppo economico della città. Attraverso l'istituzione di un Parco sarà possibile, nei limiti consentiti, controllare e vigilare sulle bellezze panoramiche oltreché monumentali presenti

all'interno del perimetro, secondo dei principi dettati dal Regolamento del Parco.

L'organo di gestione del Parco (che potrà essere il Comune o un Ente predisposto a ciò) dovrà sì, proteggere l'assetto vegetazionale e faunistico del territorio ma contemporaneamente dovrà tenere conto delle esigenze della gente, prima fra tutte quelle degli agricoltori.

L'istituzione del Parco non deve essere vista, come succedeva nel passato e forse ancora oggi, come un divieto assoluto per qualsiasi attività che si intenda svolgere sul territorio, ma come un Ente predisposto alla vigilanza sulle attività consentite, affinché esse vengano esplicitate nel rispetto della natura e dell'ambiente, per il bene collettivo.



Vetralla, panorama.

◆ L'ABITATO RUPESTRE DI CORVIANO

Simona Di Calisto

Tesi di laurea in Archeologia Medievale della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Roma "La Sapienza" (relatore Prof. Letizia Ermini Pani, correlatore Dott. Elisabetta De Minicis). Anno Accademico 1998/1999.

Il sito di Corviano, collocato nel territorio del comune di Soriano nel Cimino, su una falesia tufacea, che sovrasta a nord la valle attraversata dal Verza e ad est il corso del torrente Martelluzzo, costituisce uno dei numerosi esempi, riscontrabili nell'alto Lazio, di un abitato rupestre medievale. Le venti grotte individuate, quattro sul versante nord e le restanti sedici sul versante est, dovevano avere in origine un unico accesso parietale raggiungibile, in passato, probabilmente tramite scale e passerelle lignee. Questa condizione, valutata insieme ad altri elementi anche di carattere documentario, fa supporre un primo utilizzo come stanziamento militare di avvistamento, in una zona di alta importanza strategica.

La vera e propria fase abitativa dovrebbe essere successiva e coeva alla costruzione del castello, di cui si possono ammirare ancora i resti a ridosso del ciglione settentrionale del pianoro, e datata quindi al XIII secolo. Il cambiamento di uso delle grotte in senso abitativo è testimoniato dall'apertura per alcune di esse, di un più comodo accesso dal pianoro, tramite scale tagliate nella roccia. Le grotte che hanno subito questa modifica presentano, rispetto alle altre che hanno continuato ad avere un unico accesso parietale, una pianta maggiormente complessa e articolata. Tutte hanno comunque una pianta circolare e nessuna separazione definita tra il piano di calpestio e le pareti, e tra le

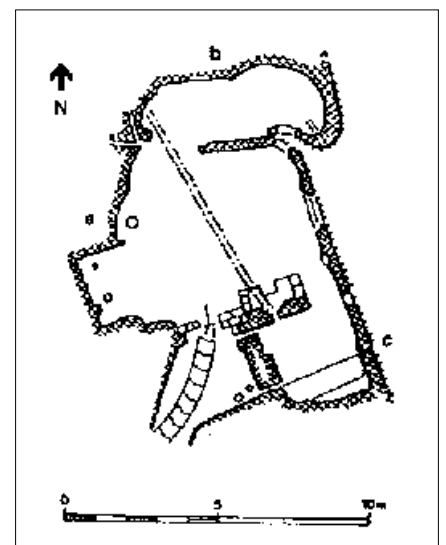
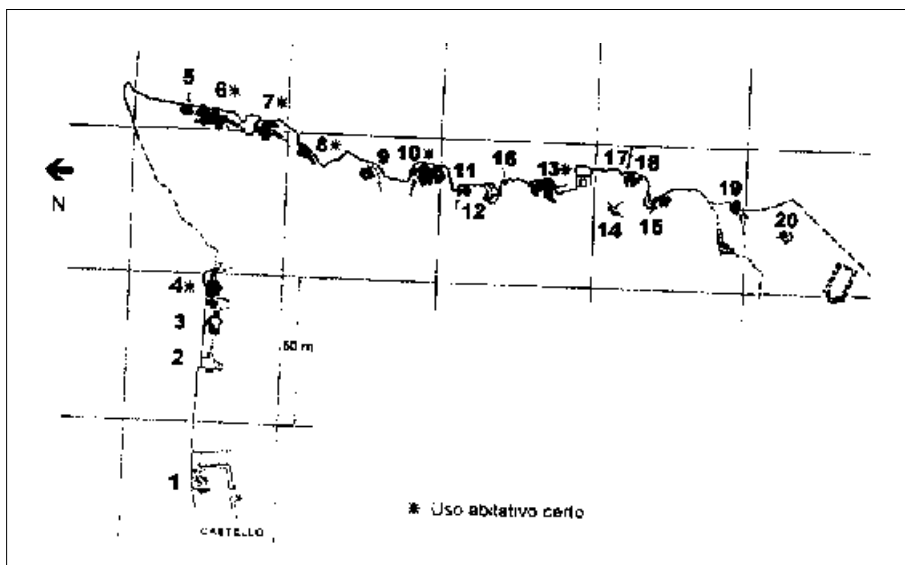
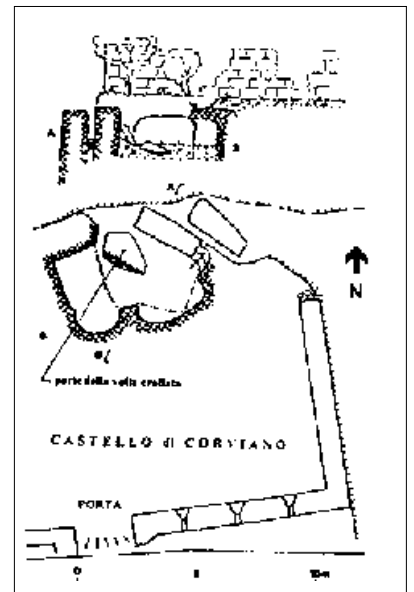
pareti e il cielo. Le tracce che si riscontrano all'interno di queste cavità ipogee sono alcune nicchie e numerosi fori visibili sia sugli stipiti degli ingressi e delle aperture, resti delle strutture di chiusura, sia sulle varie pareti, dove spesso si corrispondono e indicano probabilmente le sedi per gli alloggiamenti delle travi. Frequenti e particolari sono le tracce che si trovano sul piano di calpestio: fori quadrangolari e circolari anche considerevolmente profondi, canaline e avvallamenti assimilabili a focolari, per alcuni dei quali c'è una corrispondente apertura nel cielo.

Dati i numerosi fori che si trovano anche all'esterno, sul pianoro, a volte in corrispondenza di grotte sottostanti, è possibile ipotizzare un utilizzo degli spazi di superficie con l'edificazione di strutture lignee, di cui non è rimasta altra traccia. Questa fase dovrebbe corrispondere al periodo di massima fioritura dell'abitato, prima della fine del XIII secolo, quando il "castrum Curviani", dall'analisi delle fonti documentarie, risulta distrutto a seguito delle guerre fra la famiglia Orsini e la popolazione viterbese.

Sul pianoro oltre agli imponenti resti del castello, ci sono due interessanti evidenze archeologiche. La prima è costituita da ciò che rimane di una piccola chiesa monoaulata, collocata sul ciglione orientale a sud dell'abitato e datata dalla studiosa Joselita Raspi Serra, che vi ha condotto una campagna di scavi, alla metà dell'VIII secolo. Questo dato indica con certezza l'inizio di un insediamento stabile, quale che fosse la sua natura. La chiesa, di cui non si sono ritrovate tracce nelle fonti documentarie, neanche in quelle del XIII secolo in cui viene citato il "castrum", tanto da far supporre che già in quell'epoca fosse stata abbandonata in

favore di qualche altro edificio sacro nell'abitato, è circondata da una necropoli, costituita sia da sepolture scavate direttamente nel terreno tufaceo, sia da sarcofagi. La tipologia caratteristica di queste sepolture è quella definita a "loggette" a causa dell'accentuato vano per l'alloggiamento della testa. La seconda evidenza che merita menzione è costituita da alcune vasche, scavate nella roccia e collocate sempre a ridosso del dirupo, probabilmente per facilitare il trasporto dell'acqua dai torrenti sottostanti. Per queste vasche si è pensato ad un utilizzo in funzione della lavorazione della canapa.

Risulta chiaro, anche da questa breve descrizione generale, quanto l'abitato di Corviano sia ricco di evidenze archeologiche, da valutare in relazione ad altre realtà simili, nella ricerca di una tipologia e di una metodologia di intervento, finalizzate allo studio degli abitati rupestri nel Medio Evo.



◆ ISOLA FARNESE E IL SUO TERRITORIO

Maria Cristina Romano

Tesi di laurea in Archeologia Medievale della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Roma "La Sapienza" (relatore Prof. Letizia Ermini Pani, correlatore Dott. Elisabetta De Minicis). Anno Accademico 1998/1999.

Il parco di Veio comprendente la città etrusca e l'area di espansione a nord di Roma, è stato interessato da un notevole coinvolgimento da parte di diverse istituzioni culturali, prima fra tutte la British School at Rome, e oggetto di una intesa ricerca documentata per il periodo etrusco e romano.

Contemporaneamente sono in corso sul pianoro di Veio scavi archeologici, intrapresi nell'ambito del progetto della costituzione del Parco. Precedenti studi sul periodo medievale hanno interessato solo marginalmente e non sistematicamente l'area rendendo necessaria una sintesi che tenesse conto delle vecchie e delle recenti acquisizioni. L'area indagata è delimitata a S dalla città di Roma, ad Est e ad Ovest dalle vie consolari Cassia e Flaminia a Nord dal confine tra il Comune di Roma e quello di Formello.

L'indagine ha effettuato, accanto ad una ricognizione sul campo di un'area-campione, l'esame dei centri fortificati ancora *in situ*, indagati sia dal punto di vista storico che archeologico mediante un'analisi delle murature, che hanno restituito tre tipologie murarie.

Un particolare approfondimento ha interessato il complesso della Spizzichina, con un tentativo di ricostruzione per fasi. Nell'ambito dell'indagine topografica, inoltre, si è reso necessario lo studio urbanistico del piccolo agglomerato di Isola Farnese, esempio di incastellamento che trova riscontro

nei centri medievali di Formello, Campagnano, Sacrofano, Calcata, posti all'interno del parco di Veio e nella zona limitrofa.

Il sito di Isola Farnese sorge su uno sperone naturalmente difeso che segue la conformazione tipica registrata nella zona a Nord di Roma.

Se le evidenze archeologiche offrono una facies tardomedievale, si possono comunque avanzare delle ipotesi di ricostruzione dell'organizzazione insediativa del luogo anche in epoca precedente.

Probabilmente il castello attestato dalle fonti, sul quale si erge ora il palazzo baronale, doveva sorgere sullo sperone meglio difendibile, che guardava verso la Cassia. Diviso dal borgo da un taglio della roccia, costituisce, anche visivamente, il punto di forza dell'agglomerato, verso il quale tutto il borgo prospetta.

Le abitazioni che compongono il borgo di Isola appartengono ad una fase tarda; un nucleo più antico si conserva lungo il lato ovest, dove si imposta anche la chiesa che sorgeva dentro il centro fortificato. La disposizione di questo agglomerato, ad arco rispetto all'asse viario principale che conduce direttamente dall'ingresso al borgo fino al palazzo, lascia intendere che inizialmente si aprisse al centro una piazza. Su questo lato, inoltre, doveva continuare la cinta muraria che collegava la torre circolare Nord con una seconda torre, della quale tuttavia non si è riscontrata traccia. Probabilmente le fortificazioni si fermavano all'altezza di Santa Maria in Castellana, dove lo sperone diventa più ripido.

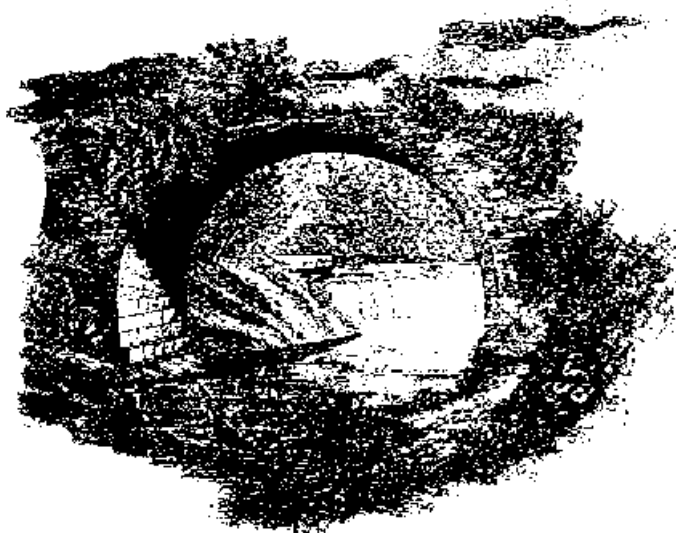
Tra le chiese enumerate da un documento del 1160 solo due sono facilmente identificabili: S. Maria in Castellana, della quale si conserva solo l'abside e

San Pancrazio che sorge fuori dalle mura; esse tuttavia non restituiscono strutture della fase originaria. Della Chiesa di S. Maria in Castellana, chiamata anche di S. Lucia, l'abside mostra una muratura che non trova riscontro con quelle di Isola e che si può riferire ad un periodo tardo, evidentemente una ricostruzione della vecchia chiesa.

La chiesa di S. Pancrazio ha subito una ristrutturazione nel '400, con la successiva distruzione del primitivo campanile che fu ricostruito al suo interno. Il termine ante quem della ricostruzione è offerto da affreschi del 1300 posti vicino alla porta di ingresso.

La chiesa è costituita da tre navate con tetto a capriate; nella navatella sinistra si aprono due cappelle e la sacrestia. L'irregolarità formale delle cappelle potrebbe sostenere l'ipotesi di un primitivo luogo di culto posto in senso longitudinale rispetto all'attuale, la cui abside doveva coincidere con la prima cappella semicircolare. Infine nel 1997, da saggi di scavo eseguiti nel terreno accanto alla chiesa, sono emersi una serie di pozzi contenente ceramica medievale risalente, ad un esame superficiale, al XII secolo. La presenza di tali "pozzi" si riscontra in altri siti dell'alto Lazio come a Castel Porciano, dove erano localizzati tra la chiesa e la torre e il cui scavo ha mostrato la loro primitiva funzione come magazzini, probabilmente per il grano, poi trasformati in butto.

Sono inoltre da segnalare le numerose grotte che si aprono lungo lo sperone, che costituirono, fino a tempi recenti, riparo per uomini e ricovero per animali. Esse potrebbero essere identificate con le "domoras celle de intus et de foris corti" citate da un documento del 1003.



◆ LE TORRI DI TARQUINIA

Annalisa Marafante, Federica Quattrucci

Tesi di Laurea in Archeologia medievale presso la Facoltà di Lettere dell'Università degli Studi di Roma la "La Sapienza" (relatore Prof. Letizia Ermini Pani, correlatore Dott. Elisabetta De Minicis), discussa nell'Anno Accademico 1998-99

La ricerca, finalizzata all'individuazione di tipologie edilizie e funzionali nel gruppo delle torri tarquiniesi, è stata preceduta da una analisi della documentazione cartografica¹ e archivistica.²

Si è cercato di individuare, dai documenti di archivio ed in particolare dalla Margarita Cornetana (registro comunale comprendente 590 documenti degli anni 1201-1595), le più antiche menzioni delle torri. La fonte successiva in ordine cronologico presa in considerazione è stato il brogliardo del Catasto del XVI secolo, purtroppo privo della mappa. In considerazione del fatto che le indicazioni topografiche contenute nei documenti sono vaghe e utilizzano toponimi e nomi di contrade non più esistenti e difficilmente individuabili, si sono formulate soltanto delle ipotesi di corrispondenza tra le torri menzionate nelle fonti e quelle attualmente esistenti.

Per quanto riguarda la documentazione cartografica, la più antica mappa della città attualmente conservata è quella relativa al Catasto Gregoriano del 1818. Sappiamo comunque dal Polidori³ che nel 1513 venne redatto un nuovo catasto per sostituirne uno più antico, ma tali piante sono andate perdute. Naturalmente è stata presa in esame anche la planimetria dell'attuale catasto della città che ha permesso, grazie alla presenza degli spessori dei muri, l'individuazione di due torri, da aggiungere alle 32 censite, altrimenti invisibili perché inglobate in edifici di epoca posteriore o occultate da pareti intonacate.

Lo studio è stato supportato dalla elaborazione e dall'uso di schede per la catalogazione di alcune caratteristiche, quali le misure e il tipo di muratura, gli elementi strutturali, le aperture. Ciò ha consentito una lettura immediata dei dati e facili raffronti. I rilievi planimetrici, effettuati in scala 1:50, sono stati utili per conoscere esattamente lo spessore dei muri, le dimensioni delle stanze interne e per fare confronti non solo in base a elementi esterni.

È interessante notare, come gran parte delle torri collocate nell'area nord-ovest della città, abbiano un *andamento* S/W-N/E; questo dato evidenzia come l'urbanistica cornetana, in questa parte di città, fosse impostata su una suddivisione di strade parallele molto ravvicinate, nelle quali erano collocati gli edifici più rappresentativi; questo fatto

suggerisce, nonostante la demolizione di numerose strutture avvenuta nel corso degli anni, l'intenzionale organizzazione della città secondo schemi geometrici.

L'analisi delle strutture murarie ha evidenziato una sostanziale omogeneità nella tecnica muraria e nell'impiego del materiale con caratteristiche riscontrabili in gran parte dell'edilizia cornetana, sia in edifici civili che religiosi. Il *materiale* usato è una pietra locale, il *macco*, tagliato in conci ben squadriati e rifiniti regolarmente, che sono disposti con un'apparecchiatura di posa prevalentemente di taglio. Le dimensioni, sia dei conci che dello spessore murario tendono a diminuire con l'aumentare dell'altezza dell'edificio; tale differenza è stata verificata nell'unica torre nella quale si è potuto accedere sino all'ultimo livello (torre n°23); in essa si è misurato un restringimento dello spessore di circa 20 cm. per lato.

Gran parte delle torri sono accomunate dalla presenza del basamento *bugnato* che si eleva mediamente poco al di sotto dei 3 metri includendo la porta d'entrata, posta, nella maggior parte dei casi, al centro della parete. Tale muratura, denominata "bugnato rustico", è formata da conci di travertino che assicuravano una maggior solidità alla struttura ed un aspetto più imponente. Il significato simbolico di questa soluzione strutturale è evidenziato dalla sua presenza solo nella facciata; in pochi casi si estende a due lati.

Molti edifici, infine, hanno le *fondamenta* in vista, formate, nella maggioranza dei casi, da conci di macco mal rifiniti disposti a filari, a volte uniti ad altri materiali quali bugne, laterizi e travertino di riutilizzo. La tipologia di torri più diffusa presenta l'entrata al pianterreno che a volte è leggermente sopraelevata rispetto al suolo. In alcuni edifici si è notata la presenza di un'ulteriore entrata situata ad un livello intermedio tra il primo ed il secondo piano, che ha fatto ipotizzare un edificio addossato o una struttura lignea per accedere ad un vicolo minore.

L'analisi delle strutture ha portato alla classificazione in 3 *tipologie* differenti per soluzioni architettoniche, dimensioni, muratura, cronologia: 1) *Torri con parte basamentale liscia*; 2) *Torri con parte basamentale a bugnato*; 3) *Case-torri*.

Le torri lisce.

Questo primo raggruppamento di edifici è costituito da un numero esiguo di torri (n°15, 20a, 23, 24, 25), che formano una tipologia distinta dal

punto di vista strutturale. La loro principale peculiarità è la mancanza di conci di travertino bugnati alla base; essendo il bugnato di tipo "rustico"⁴ una caratteristica che comincia a svilupparsi nel XII secolo, si è ipotizzato per tali torri una datazione di almeno XI secolo. Questa sequenza cronologica è riscontrabile nella torre n°20, nella quale un primitivo edificio è stato ricoperto da una "fodera" di muratura con base a bugnato che si deve considerare, dunque, cronologicamente posteriore. Le torri appartenenti a questa tipologia si distinguono dalle altre anche per le seguenti caratteristiche:

- le dimensioni più piccole e la forma pressoché quadrata;

- la porta a tutto sesto sopraelevata rispetto al piano stradale e raggiungibile tramite piattaforme e scale lignee;

- un ambiente al di sotto del livello della porta principale, originariamente non aperto all'esterno, in seguito reso accessibile tramite una porta ricavata nella muratura più bassa. Dall'analisi della muratura, inoltre, si è constatato un modulo inferiore rispetto alle torri con bugnato.

Per quanto riguarda la cronologia, è stato molto utile il confronto con strutture analoghe nella vicina Toscana, studiate dal Pringle⁵; si è ipotizzato, pertanto, anche in analogia con la vicina città, che questo gruppo di torri costituissero una sorta di difesa alla *civitas*, nel primitivo momento di sviluppo urbano. Esse, infatti, in una città non particolarmente densa di abitanti, erano i capisaldi ed il luogo di aggregazione dei primi nuclei urbani.

Le torri con bugnato

Questo è il gruppo più consistente delle torri tarquiniesi, caratterizzato dalla presenza, nella parte basamentale, di muratura a bugnato con blocchi, comunque, lavorati con cura. Infatti, ben 20 delle 32 torri hanno questa peculiarità. Il bugnato è in conci di travertino disposti in filari orizzontali legati da sottilissimi strati di malta; la maggior parte di esse presenta una fascia bugnata che copre in modo omogeneo, e per una altezza mediamente non superiore ai 3 m, almeno un lato della parte bassa della torre, al centro del quale si apre la porta di ingresso. Tre torri, invece, n. 26, 30, 32, presentano il bugnato distribuito parzialmente solo agli angoli e sugli stipiti della porta. Analizzando e raffrontando i valori del modulo, delle dimensioni del listello, della sporgenza e soprattutto della forma delle porte, è stato possibile proporre una cronologia relativa di costruzione di queste torri all'interno di un arco cronologico che

va dal XII secolo alla prima metà del XIII secolo ca. Riassumendo si sono creati 7 sottogruppi, nei quali si sono osservate le seguenti caratteristiche:

-il bugnato sparso è precedente rispetto a quello omogeneamente distribuito su tutta la parete;

-gli archi delle porte di ingresso subiscono una graduale trasformazione dall'arco a tutto sesto al sesto acuto nell'estradosso e a tutto sesto nell'intradosso sino ad arrivare al sesto acuto pieno;

-il modulo va generalmente crescendo.

Nella sostanziale omogeneità di questa tipologia si differenzia soltanto una torre, la n. 8, che presenta caratteristiche decisamente diverse, quali una lavorazione del bugnato più raffinata (che l'avvicina al bugnato federiciano), grandi aperture ad ogiva e probabile continuità architettonica con un edificio adiacente ora scomparso. Tutto questo ha permesso di ipotizzare che si tratti della più tarda delle torri a bugnato di Corneto e che appartenga almeno alla prima metà XIII secolo quando il bugnato accentua maggiormente la sua valenza simbolica, valenza che, comunque, aveva caratterizzato

anche le torri del secolo precedente.

Le case-torri

Questo gruppo costituisce una tipologia meno omogenea; le case-torri, collocate nei punti salienti della città, quali il centro politico, amministrativo e commerciale, sono caratterizzate da una maggior abitabilità e articolazione delle strutture. Si addossano ad esse, infatti, numerosi sporti lignei, balconate, tettoie, profferli e portici. Le loro dimensioni sono abbastanza esigue e lo spessore dei muri supera di poco 1 m.

La classificazione da noi proposta e la cronologia che ne consegue è stata effettuata sulla base dell'analisi strutturale degli edifici. Tali risultati sono solo un punto di partenza per successivi e più approfonditi studi e per un confronto con analoghi lavori realizzati in altre località e con dati archeologici provenienti da auspicabili scavi nell'abitato di Tarquinia.

Note

- 1 A.S.R. *Catasto Gregoriano Civitavecchia*, f 124;
- 2 A.S.V. *Catasto Pontificio*, Corneto.
- 3 A.C.T. *Margarita Cornetana*; Catasto del XVI secolo;

C. CALISSE, *Documenti del Monastero di S. Salvatore sul Monte Amiata riguardanti il territorio romano (sec. VII-XV)* "Archivio della Società Romana di Storia Patria" XVI; U. BALZANI (a cura di) *Il Chronicon Farfense di Gregorio di Catino*, Roma 1903;

F. GUERRI *Il Registrum Cleri Cornetani*, Corneto-Tarquinia 1908;

I. GIORGI, U. BALZANI (a cura di) *Il Regesto di Farfa*, Roma 1879-1914;

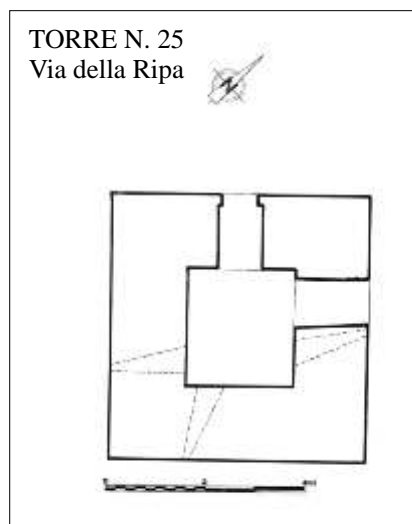
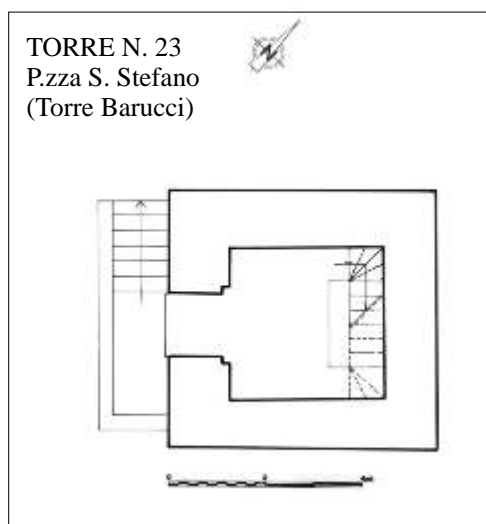
M. RUSPANTINI, *Gli Statuti della città di Corneto MDXLV*, Tarquinia 1982.

³ M. POLIDORI, *Croniche di Corneto*, Tarquinia 1977, pag. 314.

⁴ E. DE MINICIS, *Tradizione e innovazione delle tecniche murarie duecentesche: il bugnato "federiciano"* in *Eadem, Temi e metodi di archeologia medievale*, Bonsignori Ed., Roma 1999, pp. 145-156

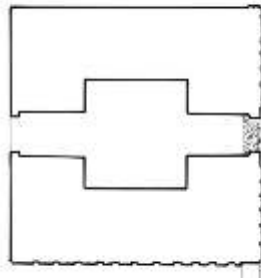
⁵ D. PRINGLE, *A group of medieval towers in Tuscania*, in "P.B.S.R." 1973 pag. 179-223

LE TORRI LISCE

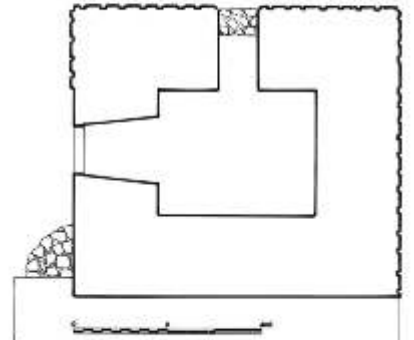


LE TORRI CON BUGNATO

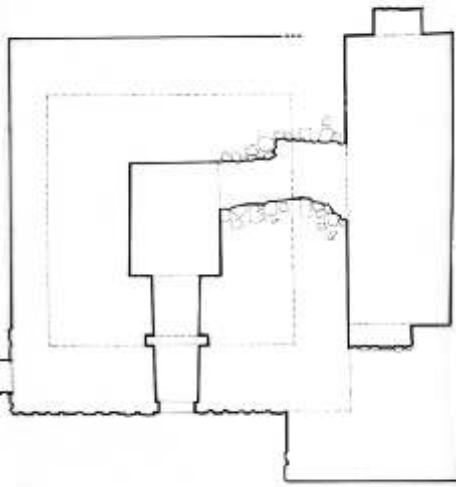
TORRE N. 17
S. Maria in castello



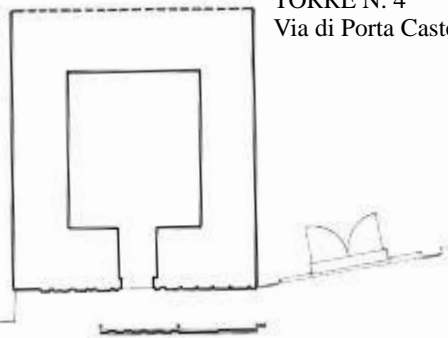
TORRE N. 29
Piazza S. Martino



TORRE N. 5
Via delle Torri, 55

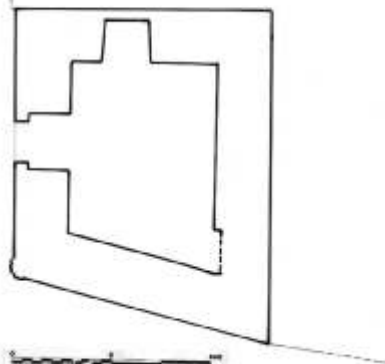


TORRE N. 4
Via di Porta Castello, 5

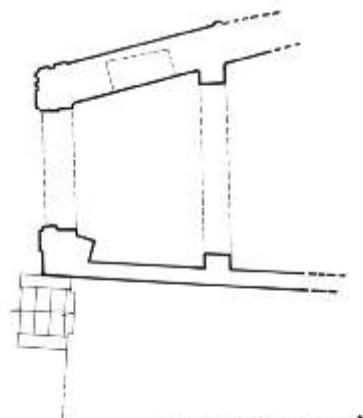


LE CASE - LE TORRI

TORRE N. 6
P.zza Soderini, 11



TORRE N. 28
Vicolo del Poggio



LIBRI E RIVISTE :**Recensioni** a cura di Dina Moscioni

● S. DEL LUNGO, *La toponomastica Archeologica della Provincia di Viterbo*, Consorzio di Bonifica della Maremma Etrusca, Tarquinia 1999, pp. 311, tavv. XVI.

Il libro, stampato interamente con l'apporto del Consorzio di Bonifica della "Maremma Etrusca" in occasione del cinquantesimo anniversario della sua costituzione, si apre con un dettagliato ed efficace contributo sull'origine e sulla storia dei nomi di luogo registrati nell'area di giurisdizione del Consorzio che comprende i Comuni di Montalto di Castro, Canino, Tarquinia, Tuscania e di Monte Romano.

Duecentoundici sono i toponimi significativi raccolti sulle carte topografiche dell'Istituto Geografico Militare, catalogati in ordine alfabetico da *Aia della Stazione a Vallegata*. Sono annotate le coordinate e la distanza del luogo rispetto al paese, al centro o alla viabilità principale, al fine di determinare immediatamente la sua posizione geografica. Tra parentesi è indicato il riferimento cronologico che attesta la più antica registrazione del toponimo nelle fonti considerate, per presentare, infine, la valenza del nome di luogo e il modo in cui esso sia stato storicamente utilizzato nel territorio.

Tale contributo è preliminare alla più ampia analisi della Toponomastica archeologica della *Provincia di Viterbo* esposta a partire da pagina 55.

L'organizzazione di questa seconda e più corposa sezione è analoga a quella messa a punto, sempre da Stefano Del Lungo, per il volume sulla *Toponomastica archeologica della Provincia di Roma* pubblicato nel 1996 dalla Regione Lazio. Segue il modello di un dizionario diviso per categorie introdotte dal nome del quale si intende trattare in modo più approfondito, segnalando gli eventuali derivati o le varianti editi o inediti e il tipo di rudere in linea di massima corrispondente ad essi, schedando infine i toponimi più rilevanti.

Un esempio valga per tutti: "Muro", s. m. Der. Muracce, Muraccio, Muracciole, Muracciolo, Muraglie, Murelle; rudere corrispondente cisterna, villa, viadotto, chiesa. Nel corpo della voce si spiega come nei luoghi che hanno assunto questi nomi siano presenti resti significativi di opere murarie più o meno conservate, a volte ridotte al solo nucleo cementizio, che vengono assunti come riferimento per strade e confini o comunque considerati una presenza determinante e ineliminabile del territorio. Le schede sottostanti specificano i toponimi "Il Muraccio" nei pressi di Vallerano e "Porto delle Murelle" a km. 2.50 SE da Montalto Marina.

Dietro i risultati esposti con terminologia puntuale ed incisiva, emerge un'indagine condotta secondo una strategia metodologica rigorosa e paziente, che prende l'avvio con la ricerca di mappe, piante, fogli catastali e tavolette censuarie dimenticati, spesso sepolti dalla polvere, per proseguire sul campo con la ricognizione topografica e l'esame archeologico dei resti verificando i dati raccolti in archivio o in biblioteca.

Grazie al confronto tra le denominazioni segnate nelle carte topografiche moderne e quelle nella cartografia storica, il lavoro permette di rilevare la dinamica abitativa di queste terre, fornendo dati preziosi per tracciare il profilo del patrimonio storico-culturale di questa, come di altre regioni.

● *La Loggetta. Notiziario di vita piansanese*. Periodico. Anno IV, n. 5 - Settembre 1999. Editore Associazione Culturale "la Loggetta". Direttore responsabile A. Mattei.

Nel titolo un programma: da questa *Loggetta* posta nel cuore di Piansano si può osservare, considerare, annotare; la *Loggetta* favorisce l'incontro e stimola il colloquio con il passante, piansanese o "forestiero" che sia.

E così, attraverso la cronaca dei fatti recenti, il racconto di aneddoti legati al ricordo dei nonni e alcune riflessioni storiografiche prende vita e si definisce la storia di questa cittadina orgogliosa di riconoscersi comunità.

Sotto la *Loggetta* si può ricevere una lezione di dialetto piansanese. Si può venire a sapere che Francesca, la nipote di Chécco e Rosilda, ha sposato Attilio; che Mariano de la Santa da ben sedici anni è fra i facchini della macchina di Santa Rosa. Ci si può informare sulle attività sportive maggiormente praticate o sui successi del gruppo sbandieratori di Piansano, sullo stato di lavori pubblici avviati dal Comune e sulle indagini dei Carabinieri della stazione locale.

Attraverso foto d'epoca si possono riscoprire scorci suggestivi, puntualizzando nel tempo la loro valenza nell'economia del tessuto urbanistico.

Partendo da ricordi di vita quotidiana si può tornare ad un'epoca relativamente recente ma insieme tanto distante, quando in tutto il paese si possedevano solo quattro radio e non era ancora stata attivata la corrente elettrica.

E, grazie al contributo di Antonio Mattei, si può scoprire che Benito Mussolini per aver abolito l'imposta sul vino, il 17 maggio del 1924 fu eletto cittadino onorario di Piansano dalla Giunta Comunale desiderosa di offuscare il ricordo del "bolscevico" Felice Falesiedi che nel periodo tra le due guerre era stato il promotore di una vera e propria riforma agricola.

Ma abbiamo scelto di segnalare il numero di settembre di questo periodico per il gradevole inserto sui Giochi e giocattoli di un tempo realizzato con l'apporto di vari autori. In esso sono ricostruiti i giocattoli (la frulla, tirapalla, le vacche, ruzzela, picchio...) realizzati dai bambini stessi con materiali poveri come le scatolette del lucido per scarpe, i bottoni, fili di spago, carta, pezzetti di legno o addirittura torsi di granturco.

Il testo di Elia Mazzapicchio guida alla riscoperta dei giochi indicando quelli più praticati nelle varie stagioni dell'anno, quando i bambini erano costretti a ripararsi sotto portoni o porticati vicino casa oppure potevano giocare all'aperto, favoriti dalle belle giornate e dal tempo libero delle vacanze scolastiche.

Fanno da cornice le Cantilene e filastrocche che accompagnavano alcuni giochi a cura di Gioacchino Bordo e altri, insieme alle foto di Luigi Mecorio tratte dalla mostra di vecchi giochi e giocattoli allestita nel 1995 presso la Scuola Media da Benito Sensi.

Infine, congruo spazio è dedicato alla rievocazione che Renzo Falesiedi fa del gioco del ruzzolone praticato dagli adulti e definito lo "sport dei poveri".

LIBRI E RIVISTE : ●

Recensioni a cura della redazione

● E. GUIDONI, *L'affresco michelangiotesco di Capranica*, Diagonale Ed., Roma 2000, pp. 48.

Lo studio, riccamente illustrato, fa seguito alla conferenza di cui si dà conto nel n.4 di "Studi Vetralllesi", trattando dell'affresco nella chiesa di S. Francesco attribuito a Michelangelo- aiutato da un ignoto esecutore - e databile agli ultimi anni del '400. Si tratta del primo testo di una collana che con il titolo "L'Artista Divino" si occuperà con diverse angolazioni di tutta l'opera del Buonarroti; il secondo volume è dedicato alla *Pietà* di San Pietro.

A Capranica, per un meritevole e lungimirante interessamento dell'Amministrazione Comunale, sono previste attività di studio e divulgazione in collaborazione con l'Università di Roma "La Sapienza" con particolare attenzione al settore storico-artistico. Nel mese di ottobre 2000 sarà organizzato un Convegno su "Michelangelo e l'arte nella Tuscia" da cui si attende una rivalutazione dell'influenza importante e differenziata della prestigiosa creatività michelangiotesca in architettura, pittura e scultura del patrimonio artistico del Viterbese.

● E. TORELLI LANDINI (a cura di), *Antichi Spazi del Lavoro. Archeologia industriale a Viterbo*, Fratelli Palombi Ed., Roma 1999, pp. 136.

Questa utile rassegna di complessi protoindustriali, in gran parte dismessi, di attività che testimoniano l'avvio di produzioni non più artigianali e di trasformazioni d'uso di antiche fabbriche conventuali, si presenta come una prima ricognizione parziale di un patrimonio di grande consistenza e rilevante anche dal punto di vista della sua futura utilizzazione. Pur mancando di rilievi, il libro utilizza materiale iconografico e archivistico suggestivo ed è una premessa di ulteriori più approfonditi studi; da segnalare anche l'interesse per le tematiche del Museo della città e del territorio negli articoli riguardanti gli aspetti architettonici e paesaggistici e il contributo sullo stabilimento della Ceramica Viterbese Tedeschi.

● G. CIGALINO, *La Piazza e il Duomo di Vetralla*, Davide Ghaleb Ed., Vetralla 2000, pp. 126.

Con questo volume si inaugura la nuova collana "Quaderni di Vetralla", esclusivamente dedicata al patrimonio storico, archeologico, artistico e naturalistico di Vetralla e del suo territorio (direttore Enrico Guidoni) e si avvia anche l'attività dell'editore Davide Ghaleb.

Sulla base di una ricchissima documentazione d'archivio conservata a Vetralla, Viterbo e Roma, l'Autore ricostruisce la trasformazione urbanistica del centro cittadino (prima metà del '700), soffermandosi in particolare sulla nuova piazza e sulla costruzione della monumentale chiesa collegiata di S. Andrea. La pubblicazione di molti documenti e di un regesto ordinato per tematiche ricondotte ai diversi settori artigianali coinvolti nella fabbrica rende questo libro particolarmente indicativo delle metodologie di studio e delle finalità promosse dal Museo della città e del territorio, che alla Collegiata e al Palazzo Comunale aveva già dedicato una mostra nel 1997 (lavori di Tesi di Laurea di Giovanni Cigalino e Emanuela Fraternali). Nella collana sono previsti, tra gli altri, volumi su S. Maria di Foro Cassio e su Palazzo Brugiotti Vinci.

● CENTOFANTI, *I fabbri a Roma nel XVI e XVII secolo. Censimenti, botteghe, il mestiere dello stagnaio*, Kappa Ed., Roma 1999, pp. 110.

Lo studio, undicesimo volume della collana del Museo e terzo della Sezione Metalli, tratta per la prima volta estesamente la presenza dei lavoratori del ferro nei secoli cruciali dello sviluppo rinascimentale e barocco della città pontificia. Sulla base della documentazione conservata nell'Archivio della Confraternita di S. Eligio de' Ferrari, l'Autrice ha censito statisticamente i fabbri, collocandone le botteghe nell'ambiente urbano a otto diverse date, tra il 1500 e il 1700; particolare attenzione è stata riservata alla ricostruzione documentaria dell'attività e della bottega dello stagnaio Francesco Vanni, che si svolge nel '600 a contatto con le grandi imprese architettoniche, idrauliche e artistiche. Completa il lavoro un ricco glossario tecnico arricchito di confronti e delle immagini di una inedita enciclopedia dei mestieri del sec. XVII. E' evidente che l'utilità di questo studio potrà essere vagliata quando verranno studiate altre realtà urbane, maggiori e minori, sotto il profilo di una attività produttiva di centrale importanza.

MUSEO DELLA CITTÀ E DEL TERRITORIO

Giovanni Cigalino

LA PIAZZA E IL DUOMO DI VETRALLA



Davide Ghaleb Editore

Quaderni di Vetralla 1
Collana diretta da Enrico Guidoni

Pagine 128 / L. 25000

◆ 25 Marzo - 14 Maggio 2000

Mostra fotografica

IL LAZIO DI THOMAS ASHBY (1981 - 1930)

Uomini, paesaggi e monumenti nelle fotografie di un archeologo inglese

Allestimento a cura dell'Associazione Culturale LIMES

La mostra, realizzata dal Centro Regionale di Documentazione, ripercorre l'incredibile messe di immagini fotografiche, preziosissime per lo storico, l'archeologo, l'antropologo e per il semplice curioso, raccolte dallo studioso inglese tra il 1891-1930, con particolare riguardo alla zona settentrionale del Lazio. Documenti unici che ci permettono di studiare dei monumenti oggi distrutti o cadenti e, cosa per certi aspetti più importante, ci offrono la possibilità di osservare, in queste immagini a volte un po' malinconiche e stanche, quello che era un secolo fa la campagna romana: una società contadina appena sfiorata dal progresso, con i suoi tempi, i suoi ritmi e i suoi protagonisti.

Oltre 9000 le foto scattate da questo illustre archeologo nel Lazio, proprietà della British School of Rome, forse non un eccelso fotografo ma sicuramente un profondo conoscitore

◆ 27 Maggio - 2 Luglio 2000

PALAZZO BRUGIOTTI - VINCI,

Storia e architettura del '500 a Vetralla

Studi e ricerche di Gregorio Delogu

Nell'ambito di un programma pluriennale del Museo che ha visto succedersi mostre dedicate ai principali monumenti e al territorio di Vetralla, particolare rilievo acquista il lavoro su Palazzo Brugiotti-Vinci, insigne testimonianza ancora integra di architettura tardocinquecentesca.

La ricerca e i rilievi sono stati condotti da Gregorio Delogu (tesi di laurea presso la Facoltà di Architettura dell'Università di Roma "La Sapienza", relatore Enrico Guidoni) che ricostruisce per la prima volta le vicende costruttive e la complessa articolazione del palazzo, dalle cantine al salone affrescato, al giardino oggi purtroppo sfigurato da via di Porta Marchetta. Si delinea così non solo un momento cruciale dell'architettura viterbese post-Vignolesca, ma anche un periodo di particolare ricchezza e di potere della famiglia Brugiotti, il cui esteso patrimonio immobiliare è stato ricostruito su basi documentarie. Gli inventari seicenteschi e settecenteschi offrono non solo

dei luoghi e della società del tempo.

Così lo ricorda il suo amico Giuseppe Lugli: "quante gite abbiamo fatte insieme nel Lazio, nella Sabina e nell'Etruria, con tutti i mezzi disponibili, e per più giorni di seguito! Conoscitore, come nessun altro, del terreno e del monumento, camminatore instancabile, compagno simpaticissimo, senza pretese e sempre contento, ovunque ci fermassimo a mangiare e a dormire; senza invidia e senza gelosia, ma prodigo di notizie e di insegnamenti verso tutti quelli che si rivolgevano a lui."

Quest'uomo semplice e per certi versi comune è riuscito nei suoi migliori soggetti a trasmetterci l'immagine così com'era e allo stesso tempo l'animo dell'uomo dietro l'obiettivo: forse per questo risultano più fascinate le foto di relativo interesse archeologico, le foto di paesaggi, del corso del Tevere, delle paludi pontine o quelle animate da un universo, pressoché scomparso, di pastori nomadi, di carbonai e di contadini. Tutti vivono oggi nelle immagini dell'Ashby, ma è giusto che rivivano anche nella curiosità, a volte un po' stanca e distratta, del visitatore che difficilmente può restare immune al fascino di vecchie immagini in bianco e nero che rappresentano il passato immediato di tutti noi e forse, per questo, anche il presente.

sicura testimonianza della distribuzione interna e della destinazione di ogni singolo ambiente, ma anche delle suppellettili, degli oggetti di arredo e delle provviste alimentari dell'epoca.

Il lavoro di Gregorio Delogu è in corso di pubblicazione nei "Quaderni di Vetralla", la collana dedicata dal Museo alla storia e ai monumenti vetralllesi (Davide Ghaleb Editore).

Nella nuova vetrina della Sala Conferenze del Museo è allestita una piccola sezione dedicata a ricordi e oggetti appartenenti all'ultima proprietaria storica del palazzo, la contessa Vinci.

La mostra è completata da tavole di confronto con altre architetture cinquecentesche vetralllesi; in particolare è esposta parte dello studio su Palazzo Franciosoni realizzato da Michele Arcella.

Si ringraziano per la collaborazione tutti gli attuali residenti nel palazzo e, in particolare, Rita De Grandis che ha collaborato all'allestimento.

Visite guidate al palazzo saranno effettuate nel periodo di apertura della mostra

Il museo è aperto da marzo a dicembre,
il sabato dalle ore 16.00 alle 19.00
la domenica dalle ore 10.30 alle 13.00
e dalle 16.30 alle 19.00

Altri giorni per appuntamento.

ingresso libero

Via di Porta Marchetta, 2 VETRALLA

Tel. 0761 - 461889

Per informazioni e visite guidate:

Dipartimento di Architettura e Analisi della Città

Via Gramsci 53 - 00197 Roma. Tel. (06) 3221095

Centro Studi, Roma Tel. (06) 3223291

www.http://www.ghaleb.it/Museo.htm

Notiziario scientifico pubblicato con il patrocinio del Dipartimento di architettura e analisi della Città dell'Università di Roma "La Sapienza"

Hanno collaborato a questo numero: G. Delogu, S. Di Calisto, V. Fasolo, S. Fieno, D. Mammone, A. Marafante, D. Moscioni, F. Quattrucci, M.C. Romano, C. Tedeschi, A. Zilli,

Foto di pag. 1 e pag. 25 di D. Ghaleb.

Direzione e Redazione: Via di Porta Marchetta, 2, - Vetralla

Stampa: Tecnostampa (Sutri)

Editore: Davide Ghaleb

via Roma, 41 - 01019 Vetralla (VT) - Tel. 0761- 461794

www.ghaleb.com - email: dghaleb@tin.it