

# RA

restauro archeologico

Conoscenza, conservazione e valorizzazione  
del patrimonio architettonico  
**Rivista del Dipartimento di Architettura  
dell'Università degli Studi di Firenze**

Knowledge, preservation and enhancement  
of architectural heritage  
**Journal of the Department of Architecture  
University of Florence**

**Paesaggi culturali  
degli insediamenti in roccia**  
Ricerca. Valorizzazione. Promozione

**2025**  
*Conference Proceedings*



Atti del Convegno

# Paesaggi culturali degli insediamenti in roccia

Ricerca. Valorizzazione. Promozione

PALAGIANELLO (TARANTO)  
26-29 settembre 2024



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
FIRENZE

**DIDA**  
DIPARTIMENTO DI  
ARCHITETTURA

## RA | restauro archeologico

Conoscenza, conservazione e valorizzazione  
del patrimonio architettonico  
Rivista del Dipartimento di Architettura  
dell'Università degli Studi di Firenze

Knowledge, preservation and enhancement  
of architectural heritage  
Journal of the Department of Architecture  
University of Florence

Atti del Convegno

### Paesaggi culturali degli insediamenti in roccia. Ricerca. Valorizzazione. Promozione

PALAGIANELLO (TARANTO) 26-29 settembre 2024  
a cura di Carmela Crescenzi e Carla Galeazzi

DOI 10.36253/rar-18169

Anno XXXII - *Conference Proceedings 2025*  
Registrazione Tribunale di Firenze  
n. 5313 del 15.12.2003

ISSN 1724-9686 (print)  
ISSN 2465-2377 (online)

## Director

Giuseppe De Luca  
*Università degli Studi di Firenze*

## Editors in Chief

Susanna Caccia Gherardini,  
Maurizio De Vita  
*Università degli Studi di Firenze*

## INTERNATIONAL SCIENTIFIC BOARD

Hélène Dessales, Benjamin Mouton, Carlo Olmo,  
Zhang Peng, Andrea Pessina, Guido Vannini

## EDITORIAL BOARD

Andrea Arrighetti, Sara Di Resta, Junmei Du,  
Annamaria Ducci, Maria Grazia Ercolino, Rita Fabbri,  
Bianca Gioia Marino, Pietro Matracchi, Emanuele  
Morezzi, Federica Ottoni, Andrea Pane, Rosario  
Scaduto, Raffaella Simonelli, Andrea Ugolini, Maria  
Vitiello

## EDITORIAL STAFF

Paola Bordoni, Maddalena Branchi, Giorgio  
Ghelfi, Francesca Giusti, Pierpaolo Lagani, Laura  
Marchionne, Francesco Pisani, Anna Laura Petracchi,  
Alice Rossano, Adele Rossi

## COMITATO SCIENTIFICO Scientific Committee

**Arthur Paul**  
*UniSalento / Italia*

**Bertocci Stefano**  
*UniFI / Italia*

**Betti Michele**  
*UniUrb, Presidente Commissione Cavità  
Artificiali SSI / Italia*

**Bixio Roberto**  
*Centro Studi Sotterranee, Genova / Italia*

**Caragnano Domenico**  
*Museo del Territorio di Palagianello /  
Italia*

**Carpiceci Marco**  
*UniRoma / Italia*

**Crescenzi Carmela**  
*UniFI / Italia*

**Cugno Santino Alessandro**  
*Parco Archeologico dell'Appia Antica di  
Roma / Italia*

**De Giorgi Manuela**  
*UniSalento / Italia*

**Dell'Aquila Carlo**  
*UniBA / Italia*

**Dell'Aquila Franco**  
*IR / Italia*

**Ebanista Carlo**  
*Unimol / Italia*

**Figueiras Pimentel Natalia**  
*UCM / Spagna*

**Fonseca Cosimo Damiano**  
*Accademico dei Lincei / Italia*

**Galeazzi Carla**  
*Egeria Centro Ricerche Sotterranee  
Roma / Italia*

**Gasparre Giorgio**  
*Archeologo / Italia*

**Ganetsos Theodoros**  
*DIDPA UniWa / Grecia*

**Jolivet Catherine**  
*Sorbonne / Francia*

**Laureano Pietro**  
*Consulente UNESCO / Italia*

**Lianos Nikolaos**  
*Duth / Grecia*

**Llopis Verdu Jorge**  
*UPV / Spagna*

**López Quiroga Jorge**  
*UAM / Spagna*

**Maglio Sergio**  
*Pro Mottola "Enzo Lippolis" Aps / Italia*

**Maggio Francesco**  
*DARCH-UniPA / Italia*

**Mastrangelo Giulio**  
*"Archeogrupo Espedito Jacovelli"  
Massafra / Italia*

**Nikolay Nenoff**  
*Rousse Regional Museum of History /  
Bulgaria*

**Parise Mario**  
*UniBA / Italia*

**Pastura Giancarlo**  
*UniTus / Italia*

**Paolicelli Raffaele**  
*Gruppo Mathera / Italia*

**Pogliani Paola**  
*UniTus / Italia*

**Quartulli Angela Maria**  
*Sabap-BA / Italia*

**Romagnoli Giuseppe**  
*UniTus / Italia*

**Rossi Adriana**  
*Unicampania / Italia*

**Rotondo Roberto**  
*SN-Sub, Taranto / Italia*

**Saj Stefano**  
*Direttore Rivista Opera Ipogea Journal  
of Speleology in Artificial Cavities / Italia*

**Salerno Rossella**  
*PoliMI / Italia*

**Scalzo Marcello**  
*UniFI / Italia*

**Soler Sala Maria**  
*UB / Spagna*

**Vezioli Gianluigi**  
*IR / Italia*

## COMITATO ORGANIZZATIVO Organising Committee

### General project coordination

Carmela Barbitta | Head of Culture Sector  
diretto.amministrativo@comune.palagianello.ta.it

Giovanna D'Aniello | Head of Financial Sector  
Municipality of Palagianello

Carmela Sponsale | Head of Cultural Services  
Municipality of Palagianello

Domenico Caragnano | Palagianello Territory  
Museum | domenico.caragnano@gmail.com

Carmela Crescenzi | University of Florence  
Department of Architecture |  
carmela.crescenzi@unifi.it

Carla Galeazzi | Egeria Underground Research  
Center Rome | carla.galeazzi123@gmail.com

Stefano Saj | Underground Studies Center |  
studiosaj@aruba.it

Maria D'Onghia | Lions District 108 AB contact  
Tina Costantino | Lions District 108 AB contact

Patrizia Angelini | TATS Manager - UNESCO  
Ets.iww@gmail.com

### Organizational structure Municipality of Palagianello

Giuseppe Gasparre | Mayor

Annalisa Gasparre | Councilor

Antonio Miola | Councilor

Carmela Barbitta | Administrative Manager

Domenico Caragnano | Palagianello Territory  
Museum

Maria D'Onghia | Lions manager

Giulio Mastrangelo | Archeogrupo E. Jacovelli.  
Massafra

### Organizational structure University of Florence

Giovanni Anzani

Barbara Aterini

Carlo Biagini

Matteo Bigongiari

Cecilia Luschi

Alessandro Merlo

Sandro Parrinello

Giorgio Verdiani

Gli autori sono a disposizione di quanti, non rintracciati, avessero legalmente diritto  
alla corresponsione di eventuali diritti di pubblicazione, facendo salvo il carattere  
unicamente scientifico di questo studio e la sua destinazione non a fine di lucro.

### Cover photo

Gravina di Palagianello, spalto est, da S. Girolamo a S. Andrea.  
Elaborazione grafica da fotogrammetrico di Carmela Crescenzi,  
rilievo fotografico con drone di Francesco Mazzoni (2025, © C. Crescenzi).

### Copyright: © The Author(s) 2025

This is an open access journal distributed under the Creative Commons  
Attribution-ShareAlike 4.0 International License  
(CC BY-SA 4.0: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode>).

### cover design

●●● didacommunicationlab

DIDA Dipartimento di Architettura  
Università degli Studi di Firenze  
via della Mattonaia, 8  
50121 Firenze, Italy

### published by

Firenze University Press  
Università degli Studi di Firenze  
Firenze University Press  
Via Cittadella, 7 - 50144 Firenze, Italy  
[www.fupress.com](http://www.fupress.com)



# Indice | Summary

## Presentazioni | Introductions

- Terra delle gravine: dialogo tra natura, cultura e valorizzazione** 8  
*Gianfranco Lopane, Assessore al Turismo, Sviluppo e Impresa Turistica della Regione Puglia*
- Terra delle gravine e sinergie locali: radici per lo sviluppo di un futuro condiviso** 9  
*Giuseppe Gasparre, Sindaco del Comune di Palagianello*
- Sinergie per valorizzare i paesaggi rupestri** 10  
*Emanuele Ventura, Presidente onorario dell'APS Cultura & Armonia*
- Dal troglo ai paesaggi in roccia: evoluzioni semantiche e interdisciplinarietà** 11  
*Carla Galeazzi, Società Speleologica Italiana – Commissione Nazionale Cavità Artificiali*
- Paesaggi culturali degli insediamenti in roccia** 12  
*Carmela Crescenzi, Università degli Studi di Firenze. Dipartimento di Architettura*

## Interventi | Speeches

- La Terra delle Murge e delle Gravine:  
un patrimonio rupestre tra geomorfologia, simbolismo e cultura universale** 16  
*Pietro Laureano*
- La Commissione Nazionale Cavità Artificiali SSI:  
da oltre quarant'anni punto di riferimento per le attività di ricerca, studio,  
documentazione e formazione speleologica in ambienti ipogei di origine antropica** 28  
*Michele Betti*
- Fattori predisponenti, preparatori e innescanti i fenomeni di instabilità  
nel territorio delle gravine Apulo-lucane** 36  
*Isabella Serena Liso, Mario Parise*
- Sguardi molteplici sui paesaggi culturali** 46  
*Rossella Salerno*
- Dicotomia del paesaggio rupestre ennese, arte dello scavato e arte del costruito:  
nuove riflessioni sul sistema insediativo medievale nella Sicilia centrale** 54  
*Elie Essa Kas Hanna*
- Evoluzione dell'architettura rupestre buddista in India** 64  
*Gianluigi Maria Vezoli*
- L'acquisizione di indicatori cronologici negli insediamenti rupestri attraverso i dati epigrafici** 74  
*Ruggero G. Lombardi*
- Architettura dastkand: l'adattamento uomo-ambiente  
e le radici storiche dell'abitare rupestre in Iran** 84  
*Parisa Darv*

<b>From material to use. Technology in rock-cut architecture and the architectural spaces of the monastic complex of St. Pedro of Rocas (Galicia, Spain)</b>	96
<i>Jorge López Quiroga, Natalia Figueiras Pimentel</i>	
<b>Lime plastering in the crypts and catacombs of the Cathedral Basilica of Cuzco</b>	106
<i>Carlos Guillermo Vargas Febres, Ana Torres Barchino, Juan Serra Lluch, Elizabeth Eliana Bautista Huaipar</i>	
<b>3D models for the valorisation of the Samnite structural style tombs (Capua 3rd century BC)</b>	114
<i>Adriana Rossi, Sara Gonizzi Barsanti, Silvia Bertacchi</i>	
<b>La tombe Torlonia de Cerveteri: nouvelles recherches</b>	126
<i>Daniel Morleghem, Vincent Jolivet</i>	
<b>Il Parco Archeologico di Vitozza. Toscana, Italia. ICT per la valorizzazione</b>	138
<i>Carmela Crescenzi, Serena Iljazaj, Domenico Antonacci</i>	
<b>Geological and archaeological of Kaymakli underground settlement in Cappadocia</b>	150
<i>Murat E. Gülyaz</i>	
<b>Understanding the heritage of the rural church complexes of Cappadocia through the European Landscape Convention framework: the case of the Panayia Hill and Gorgoli settlement near Mustafapaşa (Sinassos)</b>	158
<i>Figen Kivilcim Çorakbaş, Daniela Concas, Tancredi Carunchio</i>	
<b>Beşaret Kaya Kilisesi, a little-known rock-cut church near Kayseri (Cappadocia) and its painted decoration dated to 1026/1027</b>	166
<i>Catherine Jolivet-Lévy</i>	
<b>Ipotesi ricostruttive di un piccolo sito rupestre a Göreme in Cappadocia</b>	176
<i>Marcello Scalzo</i>	
<b>La fotogrammetria e i mezzi virtuali per la comunicazione del Patrimonio Culturale. Esempio su una porzione del sistema rupestre di Göreme</b>	186
<i>Andrea Pasquali</i>	
<b>Geghard: il nucleo antico del monastero Ayrivank (Armenia). Indagine e documentazione</b>	200
<i>Carmela Crescenzi</i>	
<b>Microenvironment monitoring approach in remote rocky cultural heritage sites: case study of a Byzantine hermitage in Greece</b>	210
<i>Christiana Papitsi, Theodore Ganetsos, Meropi Katsantoni, Christos Drosos, Eleni Symeonaki</i>	
<b>Pitigliano (Grosseto, Toscana) e i suoi ipogei nell'area del tufo: linee di ricerca</b>	218
<i>Cecilia Maria Roberta Luschi, Alessandra Vezzi</i>	
<b>Una grotta lungo il tratturo: San Michele Arcangelo a Casalbore (Avellino, Campania)</b>	226
<i>Marco Carpiceci, Antonio Schiavo</i>	
<b>L'architettura rupestre di culto nell'Appennino Centrale delle province di Ancona, Macerata ed Ascoli Piceno</b>	236
<i>Emiliano Romagnoli</i>	

<b>Per una rilettura della chiesa rupestre di Lama d'Antico a Fasano (BR)</b>	<b>248</b>
<i>Santino Alessandro Cugno, Franco Dell'Aquila, Ruggero G. Lombardi</i>	
<b>Il patrimonio rupestre nella Longobardia meridionale. I longobardi in Puglia, le credenze religiose, la conversione al cattolicesimo, le chiese scavate, il culto per San Michele Arcangelo</b>	<b>262</b>
<i>Giulio Mastrangelo</i>	
<b>La presenza di una comunità greca nell'insediamento rupestre medievale di Palagianello</b>	<b>278</b>
<i>Domenico Caragnano, Francesco Caragnano</i>	
<b>Il complesso rupestre dei 'Locori di Monsignore' a Matera, terra di confine e vedetta della costa ionica. Aspetti morfologici e relazioni territoriali</b>	<b>286</b>
<i>Sabrina Centonze, Raffaele Paolicelli</i>	
<b>Indagini sulle testimonianze pittoriche e graffite del complesso rupestre dei 'Locori di Monsignore' a Matera</b>	<b>296</b>
<i>Sabrina Centonze</i>	
<b>La chiesa rupestre di Santa Maria dell'Abbondanza a Matera</b>	<b>308</b>
<i>Daiana Dall'Arche</i>	
<b>Criticità, aspetti metodologici e prospettive di ricerca per la conservazione delle pitture murali delle chiese rupestri</b>	<b>316</b>
<i>Maurizio De Vita, Pietro Matracchi, Maddalena Branchi</i>	
<b>I monasteri benedettini in rupe di Mottola (Taranto, Puglia)</b>	<b>328</b>
<i>Sergio Natale Maglio</i>	
<b>Matera tra rupestre e costruito. Rapporto tra patrimonio architettonico rurale e morfologia del territorio</b>	<b>340</b>
<i>Enrico Lamacchia</i>	
<b>Archeologia del rupestre: il riuso degli ipogei funerari nel medioevo. Alcuni casi di studio nella Puglia meridionale</b>	<b>350</b>
<i>Stefano Calò, Domenico Caragnano, Franco Dell'Aquila, Dante Sacco</i>	
<b>Ispica (Sicilia). Segnalazione di opere rupestri utilitarie presso il <i>fortilium</i></b>	<b>360</b>
<i>Giovanni Di Stefano</i>	
<b>Turismo Archo-Termale e delle Antiche Vie dell'Acqua</b>	<b>364</b>
<i>Patrizia Angelini, Maurizio Forte</i>	
<b>Saturnia (Manciano, GR). Dall'acqua alla pietra. Testimonianze semisconosciute e scenografie naturali da valorizzare</b>	<b>370</b>
<i>Massimo Cardosa</i>	
<b>Dal naturale al digitale: strategie di design per la reinterpretazione dell'architettura rupestre</b>	<b>378</b>
<i>Alessandro Spennato</i>	

# Indagini sulle testimonianze pittoriche e graffite del complesso rupestre dei 'Locori di Monsignore' a Matera

Sabrina Centonze\* | [sabrina.centonze@unich.it](mailto:sabrina.centonze@unich.it)

Dipartimento di Lettere, Arti e Scienze Sociali, Università degli Studi 'G. D'Annunzio' di Chieti-Pescara

## Abstract

For the first time this paper examines the Renaissance frescoes of the 'Locori di Monsignore' rock complex in Matera and analyzes the large *corpus* of its graffiti, which represents an added value and a heritage to preserve within the Murgia Materana Regional Park, close to the Montescaglioso (Matera) and Ginosa (Taranto) borders. In the absence of documentary sources, the scenes appearing in the frescoes and in the graffiti are the key to understanding the high status of the property and the military tasks of those who frequented the complex. This evidence makes this rock complex an exceptional case study.

## Keywords

Renaissance frescos, graffiti, soldiers, anti-racing towers, Madonna del Giglio, Giovan Carlo Tramontano.

## Introduzione e oggetto del paper

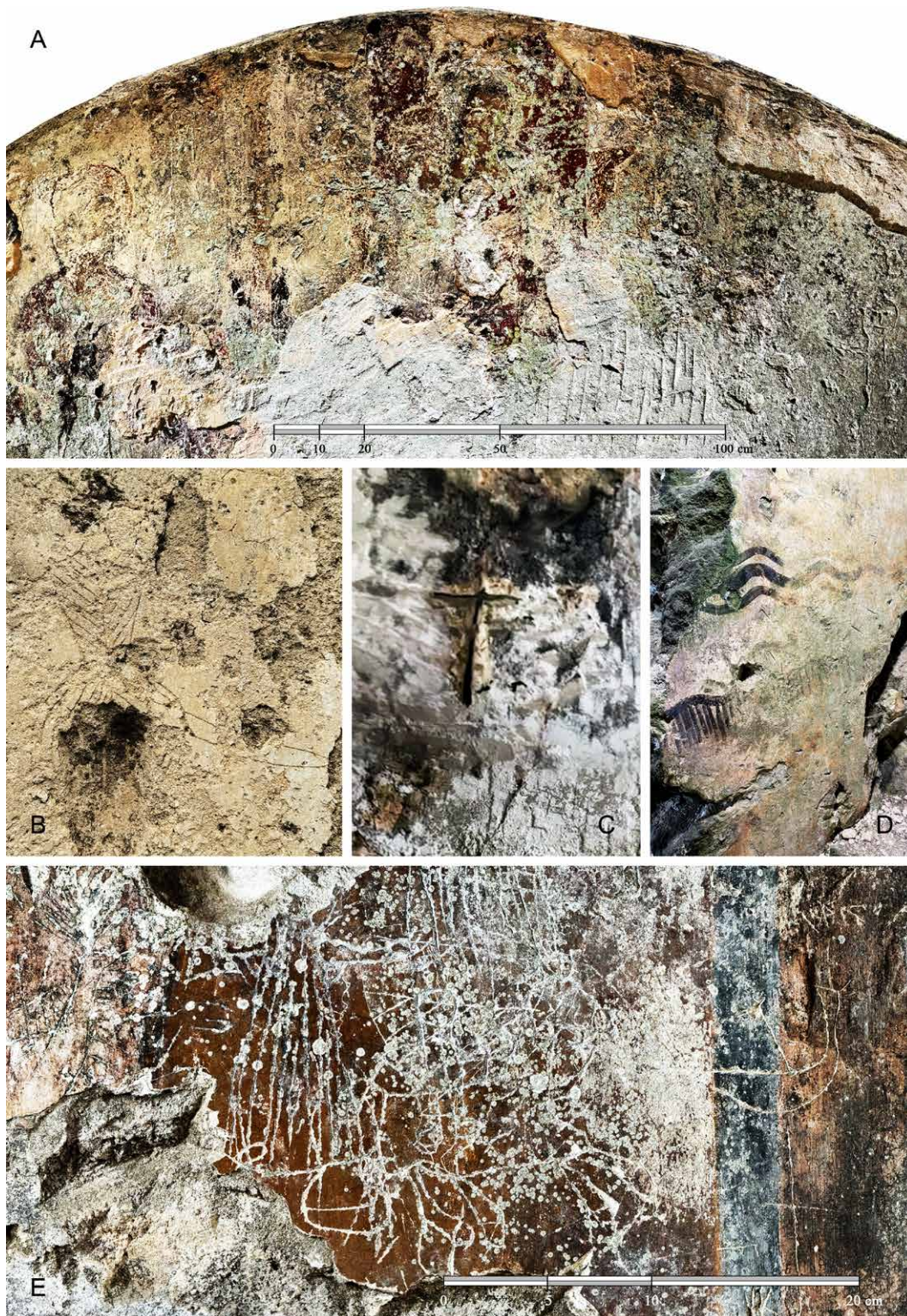
Il presente contributo è complementare all'articolo *Il complesso rupestre dei 'Locori di Monsignore' a Matera*, terra di confine e vedetta della costa ionica. *Aspetti morfologici e relazioni territoriali*, edito in questi stessi Atti (Centonze, Paolicelli, 2024), pertanto si rimanda a esso per quanto riguarda l'inquadramento storico-territoriale dei Locori e i rilievi fotogrammetrici alle varie scale, che illustrano l'insediamento nel suo insieme e dettagliano gli ambienti che sono oggetto di questo secondo studio.

In questa sede si approfondiscono per la prima volta gli aspetti artistici del complesso e si prende in esame il vasto *corpus* dei suoi graffiti, che insieme costituiscono un valore aggiunto per i Locori e una fonte storica da preservare.

## Metodologie di rilevamento e di rappresentazione

*In primis* è stato realizzato un rilievo del banco roccioso e degli ambienti interni del complesso, utilizzando la tecnica della fotogrammetria, a cui è stata associata anche una scansione LiDAR. Successivamente si è eseguita una prima mappatura digitale delle pareti, con scatti ad alta risoluzione, che hanno visto l'utilizzo di fari led frontali e a luce radente. Questo ha permesso di ottenere un rilievo fotogrammetrico tridimensionale, dal quale le scene dipinte e graffite sono state acquisite in ortofotomosaico. Tali immagini, sono state poi elaborate in post-produzione, affinché le superfici ammalorate restituissero dati nascosti o non immediatamente percepibili nel corso dell'osservazione autoptica (Figg. 1A, 2F, 3G, 4A-4G).

Attualmente è in corso la ricostruzione digitale delle scene graffite più rappresentative, tramite l'isolamento dei vari livelli di palinsesto, che sono costituiti da segni stratificati ascrivibili a tempi diversi (l'ultimo livello contemporaneo risale agli anni Duemila). Su tali graffiti si prevede, altresì, di eseguire un'indagine diagnostica non invasiva, in collaborazione con il Centro di Ateneo di Archeometria e Microana-



**Fig. 1**  
 Affreschi e graffiti della cappella: A) Ortomosaico dell'affresco nella lunetta; B) Soldato graffito sulla parasta esterna tra la cappella e la colombaia; C) Croce latina incisa in profondità sul muro nord all'altezza del presbiterio; D) Onde marine dipinte sul fianco destro dell'altare; E) Ortomosaico del lacerto di affresco graffito nei pressi dell'ingresso (rilievo fotogrammetrico, foto ed elaborato grafico S. Centonze).

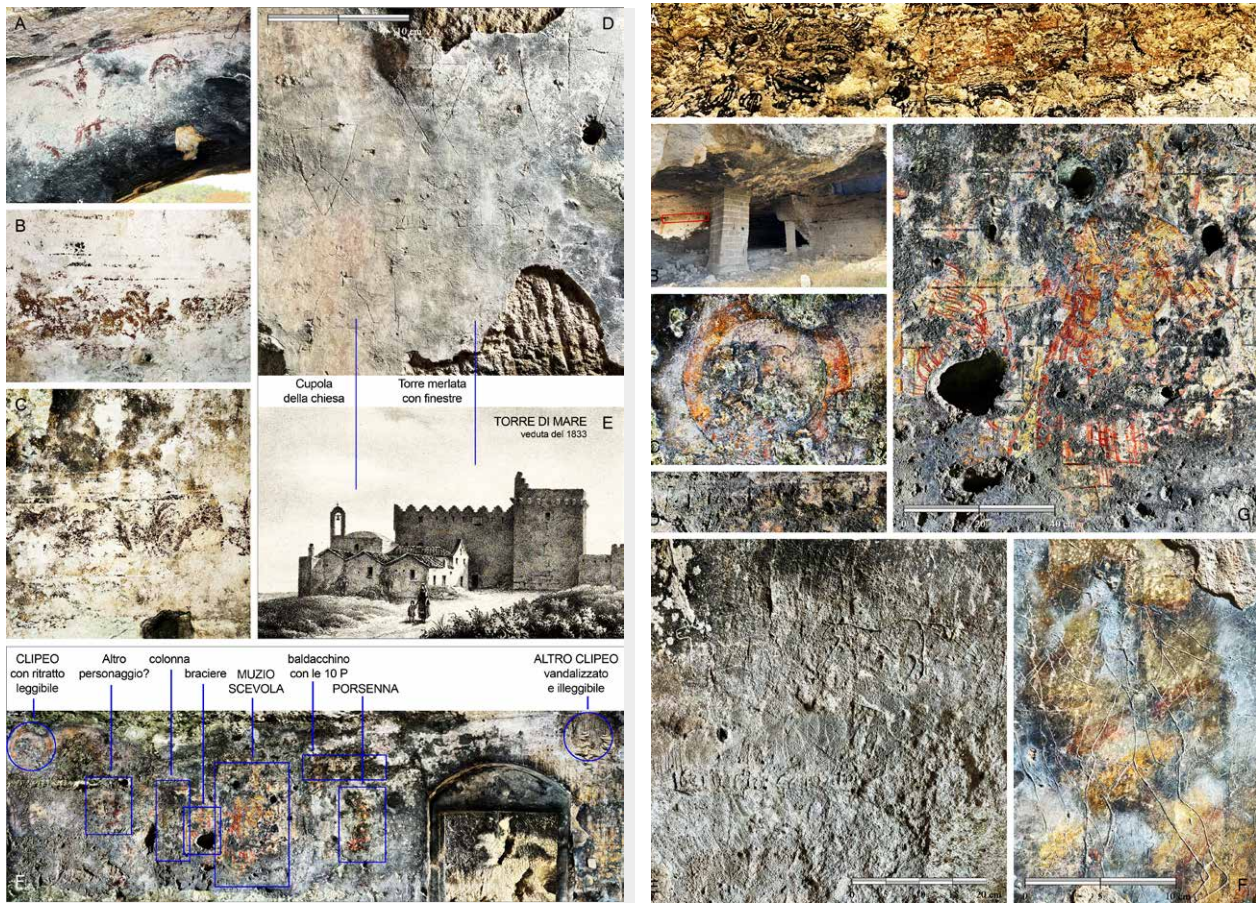


Fig. 2 A sinistra: A) Moduli superstiti della decorazione a fleur-de-lys rossi su fondo bianco sull'archivolto interno del portale della cappella; B) e C) Resti della decorazione all'imposta della volta della cappella, con un motivo a palmette rosse su fondo giallo ocra; D) Graffiti della controfacciata sud-est della Sala, che ritraggono un marchio mercantile (replicato tre volte) e una torre merlata, affiancata a sinistra da una cupola crucigera, verosimilmente di una chiesa; E) Comparazione del graffito della torre con la veduta del 1833 di Torre di Mare (di Frédéric Joseph Debacq); F) Ortomosaico da rilievo fotogrammetrico dell'affresco della parete longitudinale nord-est della Sala, con la localizzazione degli elementi rappresentati (rilievo fotogrammetrico, foto ed elaborato grafico S. Centonze).

lisi (CAAM) dell'Università di Chieti-Pescara, che permetterà di ampliare le conoscenze sulle tecniche di realizzazione dei segni, nonché di rilevare le criticità dei loro supporti nell'ottica del recupero e della valorizzazione delle testimonianze.

Di seguito, pertanto, si presentano i primi risultati delle indagini sugli affreschi e sui graffiti del complesso dei Locori, al fine di offrire una panoramica sui temi ivi rappresentati e un'analisi iconologica dei segni più significativi.

### La cappella dei Locori: articolazione planivolumetrica

Prima di procedere all'analisi dell'apparato decorativo e graffito della cappella, sarà utile riprendere brevemente la descrizione architettonica del suo interno, per meglio localizzare le testimonianze.

Il luogo di culto dei Locori possiede un'aula unica a pianta rettangolare (3,10 m di larghezza, 4,60 m di profondità e 2,92 m di altezza), dotata di un *synthronon* perimetrale (30 cm di profondità e 60 cm di altezza), che salendo sul gradino del presbiterio, si connette all'arco dell'abside squadrata. Il fondo dell'abside ospita una lunetta affrescata, che appare molto ammalorata, quasi illeggibile, mentre in basso vi è addossato un altare monolitico dotato di un piccolo gradino d'altare, sagomato sulla mensa. Il fronte dell'altare è stato sconscato<sup>2</sup> con delle pesanti spicconature che hanno interessato anche la

decorazione pittorica. In un secondo momento nel muro sud-est della cappella è stato ricavato un passaggio angusto e arcuato per accedere alla colombaia adiacente.

La volta dell'aula è a sesto ribassato e nei pressi della controfacciata possiede i vaghi residui di un motivo a palmette rosse su fondo giallo ocra che ne valorizzava l'imposta (Figg. 2B, 2C). Di un altro motivo decorativo, a *fleur-de-lys* rossi stilizzati su fondo bianco, resta poco più di un modulo sull'archivolto interno del portale (Fig. 2A).

### L'affresco absidale: il dipinto e i graffiti

Le cattive condizioni dell'affresco absidale non permettono la lettura completa e univoca della rappresentazione. L'ortomosaico ottenuto dal rilievo fotogrammetrico e il trattamento delle immagini in post-produzione hanno comunque permesso di evidenziare degli elementi di novità rispetto a quanto si percepisce visionando le superfici *in situ* (Fig. 1A).

Nella metà sinistra della lunetta localizziamo una figura stante, alta quasi quanto l'ampiezza verticale, che si identifica come un santo o una santa (per la presenza di un nimbo ocra sul capo) e sembra reggere un oggetto tra le mani. Appena a destra vi è un elemento verticale presumibilmente ligneo, poi al centro si svolge la scena principale, ampiamente cancellata da una lacuna in basso. L'estremità destra è, purtroppo, consunta e pressoché illeggibile.

A questo punto, anche a causa del cattivo stato della pellicola pittorica, i dettagli dipinti e quelli graffiti (sia sul supporto pittorico, sia sulle lacune) tendono a confondersi. Nel mezzo su un fondo bordeaux, vi sono i resti di una Madonna con Bambino che il Circolo La Scaletta vedeva ancora negli anni Sessanta<sup>3</sup>, ma appena oltre, i colori sbiaditi mostrano una scala di rappresentazione più piccola, che vede a destra un personaggio costellato da licheni, da cui emergono il capo, coperto da quel che sembra un cappello o un elmo grigio, e alcuni dettagli del viso. Lo sguardo della Vergine e del Bambino sembrano rivolti verso questa porzione destra della lunetta, consunta e indecifrabile.

Analizziamo quindi i segni graffiti alla ricerca di suggerimenti complementari alla descrizione pittorica. Nella parte mediana del dipinto vi è un insolito segno orizzontale, non passante sul volto della Vergine, che ricorda il braccio di una croce bordonata<sup>4</sup>. A tale braccio sono collegati altri segmenti paralleli di un oggetto drappeggiato, che fa pensare alla vela raccolta di una nave, da cui partono delle linee divergenti in basso. Poco sotto sono graffite le linee sottili del corpo di Cristo crocifisso, in una posa sghemba, con la testa chinata sagomata in una piccola lacuna del supporto, in cui gli occhi e la bocca risultano incisi direttamente nella calcarenite.

Alle due estremità della lunetta sono inoltre sgraffiate delle figurette, quasi infantili nella loro semplicità, afferenti alla stessa mano che ha ritratto il volto di Cristo: la figura a destra indica con il braccio destro teso la scena centrale, mentre dalla parte opposta c'è un'altra figura caricaturale con le braccia aperte (o delle ali accennate) e la bocca aperta in una smorfia.

Nella frammentarietà dei dati che emergono, non è chiaro se tali figure graffite ricalcassero o riproducessero elementi effettivamente visibili sullo stesso affresco in passato.

Allo stato attuale, in assenza di dati dirimenti sulla lunetta, non è possibile risalire all'intitolazione della cappella, ma si conferma la presenza di un'icona mariana, accompagnata almeno da un altro santo. Tali figure hanno lo sguardo rivolto verso il quarto personaggio scomparso, circostanza che lascia supporre che qui fosse in atto una sacra conversazione con il probabile il committente dell'opera che era dipinto sul lato destro.

### La decorazione dell'altare

Sul fianco destro dell'altare monolitico sopravvive una decorazione simbolica rara e piuttosto peculiare. Si tratta di due motivi sinusoidali di colore blu scuro, quasi nero, tracciate a pennello in orizzontale sul fondo bianco dell'intonaco (Fig. 1D): la prima, collocata nel mezzo della superficie, è una fascia di tre linee sinusoidali parallele, che sembrano alludere a delle onde, la seconda, di poco più in basso, è una sinusoide

**Fig.3 a destra:**  
A) Resti dell'epigrafe lacunosa dipinta in nero sull'affresco del muro nord di un ambiente al livello terra; B) Localizzazione dell'epigrafe dipinta sul muro nord dell'ambiente al livello terra; C) Clipeo con ritratto maschile affrescato nell'angolo superiore sinistro della parete nord-est della Sala al primo livello; D) Le '10 P della Saggezza' graffite sulla stessa parete; E) Particolare del 'pannello' graffito nello spessore dell'accesso a un ambiente al livello terra dello sperone roccioso; F) Dettaglio del palinsesto graffito nell'imbotte del passaggio tra il vestibolo e la Sala, che ritrae un giovane nell'atto di uccidere qualcuno con un pugnale; G) Dettaglio dell'ortomosaico dell'affresco che ritrae Muzio Scevola sulla parete nord-est della Sala (rilievo fotogrammetrico, foto ed elaborato grafico S. Centonze).

unica, dotata di frange verticali, che potrebbero rappresentare le striature lasciate dall'acqua nel ritirarsi dalla spiaggia.

Pur non essendo più visibili gli altri elementi decorativi dell'altare<sup>5</sup>, la rappresentazione sinusoidale del mare, realizzata sulla faccia corrispondente alla direzione del Mar Ionio, diventa un dettaglio evocativo non trascurabile nella pianificazione simbolica di questa cappella, che, come vedremo, con buona probabilità era a servizio di una comunità di persone la cui vita era in rapporto stretto con il mare. Nella lunetta sarà necessaria una pulitura dell'affresco per evidenziare se eventuali altri suoi elementi o attributi iconografici siano in relazione con le onde marine dell'altare. Non è da escludere, infatti, che in questo luogo si chiedesse alla Vergine protezione dai tanti pericoli rappresentati dal mare<sup>6</sup>.

### Gli altri graffiti della cappella

Una croce latina isolata (circa 35 cm per 20 cm), leggermente inclinata a destra, è stata incisa in profondità nella calcarenite del muro nord all'altezza del presbiterio (Fig. 1C). Si segnala, poi, un numero cospicuo di graffiti figurativi afferenti al muro sud, sul lacerto di affresco localizzato nei pressi dell'accesso (Fig. 1E). La porzione residua è troppo piccola per riconoscere tutti i livelli del palinsesto, tuttavia vi si individuano un profilo sinistro maschile con i capelli lisci e subito dopo a sinistra, all'altezza del volto, un pavone con la cresta ben dettagliata. Altri pavoni stilizzati sono sul limite destro del lacerto, dove uno di essi, dal becco spalancato, viene trafitto da un'arma allungata, dotata di impugnatura (verosimilmente una spada). Poco più sopra si rinviene un altro volto, questa volta frontale, e segue a destra un testo lacunoso, che si può tentare di trascrivere come [---]P[---]CO MA[---], forse riprodotto l'iscrizione esegetica del santo raffigurato nell'affresco o riferibile a uno dei graffiti figurativi. Nel mezzo del lacerto, appena a destra del volto localizziamo anche lo scafo di una nave, dotata di vela quadrata e accompagnata in basso a destra da un graffito alfabetico lacunoso di cui leggiamo solo HQ[---].

Tra gli altri graffiti degni di nota, ve n'è uno all'esterno, sulla parasta che divide la cappella dalla colombaia, raffigurante un soldato munito di spada, con dei segni a *chevron* allusivi all'armatura (Fig. 1B).

### La Sala a sud-est: articolazione planivolumetrica

Sul fronte sud-est del banco roccioso dei gradoni alti e consunti, scavati nella roccia, conducono a un vestibolo (circa 3,40 m di larghezza, 4,50 m di profondità e 2,60 m di altezza) con volta a sesto ribassato, che possiede sulla parete di fondo gli accessi a due fosse granarie. Una terza porta appena a sinistra dell'ingresso dà invece accesso a un ambiente più ampio (circa 4 m di larghezza, 6,15 m di profondità e 3,45 m di altezza), anch'esso con volta a sesto ribassato e dotato di una finestra rettangolare sulla controfacciata sud-est, ricavata in una nicchia ad arco ribassato e sguinciato sui fianchi, sui quali trovano posto due sedili laterali. Lo studio del complesso (Centonze, Paolicelli, 2024) ha portato a definire tale finestra 'vedetta' in quanto era in connessione visiva con la costa Ionica<sup>7</sup>. La parete nord-ovest opposta alla quella finestrata possiede un varco rimasto incompiuto, da cui delle scale (parzialmente già realizzate) avrebbero raggiunto il piano sovrastante.

In un momento successivo questo ambiente fu messo in comunicazione con la cavità inferiore tramite una scala lignea, e la sua traccia resta nello sfondamento di un quarto del pavimento<sup>8</sup>. Dalle indagini effettuate, come vedremo di seguito, è emerso che le pareti verticali e la volta di questo ambiente al livello superiore erano completamente affrescate, caratteristica che lo qualifica come 'Sala' di alto livello artistico.

### Gli affreschi della Sala

Malgrado le superfici ammalorate, l'apparato pittorico della Sala a sud-est si è rivelato particolarmente interessante dal punto di vista iconografico e stilistico. Grazie al trattamento delle immagini acquisite dal rilievo (Fig. 2F), nella porzione mediana della parete nord-est è stato possibile identificare la figura allegorica 'chiave' che ha portato a riconoscere il tema specifico dell'affresco. Si tratta di un soldato stan-

te, leggermente voltato di tre quarti, che indossa una corazza romana (Fig. 3G): egli tende la mano destra nelle fiamme di un braciere ardente, mentre guarda con piglio fiero un secondo personaggio, situato dalla parte opposta. Non ci è dato distinguere i suoi tratti a causa del degrado del dipinto, ma la presenza di una mantovana con drappi su una struttura superiore, lascia concludere che egli si trovi sotto un baldacchino, seduto verosimilmente su un trono.

L'affresco è realizzato essenzialmente in bicromia, nei toni del rosso e del giallo ocre con alcuni dettagli grigio-neri, gli stessi colori della quinta architettonica che dà profondità alla scena: si tratta di una serie di ricorsi regolari di mattoni gialli striati di rosso, allusivi a dei mattoni in laterizio<sup>9</sup>. Nella parte sinistra dell'affresco scorgiamo pochi tratti di un tessuto bordeaux, che potrebbe appartenere a un altro personaggio o a una scena precedente, separata temporalmente dalla quella centrale tramite una colonna. Sempre a sinistra la quinta di mattoni piega improvvisamente, indicando il termine della stanza con un effetto di falsa prospettiva, dopodiché la decorazione si congiunge a quella affrescata sulla parete di fondo della nostra Sala, di fatto sconfinando dalla scena e invadendo i muri reali dell'ambiente, nel plausibile intento di rendere l'ospite fisicamente partecipe dell'episodio narrato, ossia la vicenda del giovane aristocratico romano Muzio Scevola, a cospetto del re etrusco Porsenna<sup>10</sup>.

Sulle due pareti trasversali oggi restano pochi caratteri distintivi: su quella di fondo con l'apertura del varco incompiuto è andata persa la parte centrale, mentre la parete in controfacciata è quasi del tutto annerita dal fumo. La parete longitudinale sud-ovest accoglie un elemento molto lacunoso, tracciato con volute e motivi fitomorfi.

Ai quattro angoli superiori delle pareti longitudinali vi sono, altresì, dei clipei con cornice rossa, di cui al momento solo uno è leggibile, ossia quello a sinistra della scena principale (Fig. 3C), che ospita il ritratto di un uomo riccamente abbigliato di rosso, con il cappello e i capelli chiari lisci, lunghi fino alle spalle; una lacuna copre i dettagli dal mento in giù, ma il volto è quello di un giovane nel pieno degli anni.

Anche la volta a sesto ribassato della Sala risulta molto annerita (dal fumo e dalle continue infiltrazioni d'acqua), ma all'innesto con la controfacciata presenta ancora alcune file di rosette entro lacunari, che si estendevano sull'intero intradosso.

Lo stile dell'allegoria affrescata, i decori fitomorfi e la volta ribassata a lacunari e rosette, sono collocabili tra la fine del Quattrocento e i primi anni del Cinquecento. Un *terminus post quem* per la realizzazione della volta si può considerare l'anno 1482, che vide introdurre la soluzione della volta a lacunari e rosette da parte di Bramante nel finto coro di Santa Maria presso San Satiro a Milano<sup>11</sup>.

### I graffiti della Sala

Le pareti della Sala restituiscono il numero più cospicuo i graffiti, con le scene più interessanti del complesso. Tali graffiti si concentrano in gran parte nella porzione sud-est delle pareti, ovvero su quelle meglio illuminate dalle aperture (l'accesso al vestibolo e la finestra di vedetta).

I più marcati e meglio leggibili sono di tipo figurativo, mentre quelli alfabetici possiedono un tratto generalmente più sottile e difficilmente decifrabile, in quanto le pareti risultano impregnate del nerofumo della fuliggine (derivante da un camino dismesso e malfunzionante nell'angolo sud della Sala), che con la sua patina ha alterato il contrasto e lo spessore dei solchi<sup>12</sup>.

Alcune porzioni presentano graffiti stratificati, eseguiti prevalentemente nell'arco del Cinquecento. A tali graffiti storici si sovrappone un ulteriore livello di graffiti contemporanei, eseguiti nel 2000 all'intradosso (superiore e destro) della finestra panoramica e sul muro sud-ovest. Questi, al contrario di quelli più antichi, sono riconoscibili anche a distanza, poiché lo sgraffio emerge in negativo sul nerofumo, rivelando il tono chiaro del supporto.

Di seguito si analizzano i graffiti storici, seguendo l'orientamento dei muri che hanno fatto loro da supporto.

•Sulla parete nord-est che contiene la scena di Muzio Scevola, a 2,10 m dalla quota di calpestio, esattamente sulla mantovana del baldacchino di Porsenna, si segnala una serie di P graffite, definite le '10 P del-



**Fig. 4**

I graffiti figurativi della Sala affrescata al primo livello: A) Dettaglio dell'ortomosaico dello sgancio sinistro della finestra di vedetta, con il graffito della nave, soldati su cavalli marchiati e un saraceno in primo piano munito di scudo e lancia. In secondo piano a destra una torre costiera con un soldato di spalle, che osserva la nave in mare; B) Dettaglio dello sgancio sinistro della vedetta, con dei soldati e un altro esemplare del marchio mercantile, sovrapposto in palinsesto; C) Scena di uomini a cavallo in azione sulla parete sud- ovest; D) Scena di un soldato con la frusta che addestra un cavallo sulla parete sud-ovest; E) Dettaglio dello sgancio destro della vedetta, con un pavone che si nutre da una coppa, accanto a una figura con pugnale; F) Dettaglio dello sgancio destro della vedetta, con dei soldati che osservano una scena in alto; G) Dettaglio dello sgancio destro della vedetta, con un uomo corpulento su un cavallo marchiato con lo stemma o marchio mercantile ricorrente; un soldato alle sue spalle è nell'atto di sguainare la spada e un altro soldato in secondo piano regge uno scudo quadrato (rilievo fotogrammetrico, foto ed elaborato grafico S. Centonze).

la saggezza' (Fig. 3D), ovvero l'acronimo del proverbio "Prima pensa, poi parla, perché parole poco pensate portano pentimento". Si tratta di un'espressione ricorrente nella forma colloquiale, ma anche nei graffiti di ambito militare-carcerario<sup>13</sup>.

•L'intradosso sud-est della porta che connette il vestibolo con la Sala è interamente graffito in palinsesto. I segni della scena principale sono più marcati e ritraggono un giovane in abiti cinquecenteschi, nell'atto di aggredire qualcuno con un pugnale (Fig. 3F). La vittima, purtroppo, è stata intenzionalmente tagliata fuori dalla scena con una spicconatura dell'intonaco, dunque su di essa non possiamo dir nulla, invece individuiamo alcuni testimoni a contorno, sgraffiati con segni più leggeri. Linee ancora più sottili appartengono invece a una scena graffita in precedenza<sup>14</sup>: i segni scendono trasversalmente dalla cintola in giù del giovane, con la scena di una tavolata su cui si individuano dei calici e dei commensali che siedono lungo i lati. Uno di essi è a capotavola, a scala maggiore degli altri, descritto come uomo barbuto con il pugno destro alzato.

La scena dell'uccisione in qualche modo ricalca la vicenda del Muzio Scevola affrescato (e non si esclude che anche tale episodio fosse un tempo presente su una delle pareti oggi ammalorate), ma potrebbe anche alludere a un episodio della storia locale. Difatti la scena della tavola imbandita sembra quasi descrivere un evento realmente accaduto (nella Sala stessa o in un luogo limitrofo): potrebbe ad esempio trattarsi di un incontro fra nobili, di un incitamento all'azione tra soldati o, ancora, di una discussione concitata o di un complotto<sup>15</sup>.

•Nei graffiti della controfacciata sud-est (Fig. 2D), a sinistra, prima dello sguincio della finestra, si riconosce uno stemma araldico replicato tre volte di seguito in orizzontale. Le sue caratteristiche sono tipiche dei marchi o tessere mercantili<sup>16</sup>: si tratta di uno scudo che in basso incrocia una V rovesciata, a mò di scaglione o capriolo<sup>17</sup>, generando un monte (o tre monti se si includono i due esterni) su cui si innesta una lunga croce latina, che si conclude con il braccio orizzontale all'esterno dello scudo. Poco al di sotto della serie di marchi si individuano le merlature di un ampio torrione rettangolare, affiancato a sinistra da una cupola, che a giudicare dalla croce sommitale sembra alludere a una chiesa cupolata.

Il marchio mercantile è ancora in fase di identificazione, ma poiché il numero di ricorrenze nell'ambito dei graffiti del complesso è piuttosto alto (10 esemplari riconosciuti al momento)<sup>18</sup>, si ritiene che esso possa afferire alla proprietà o al conduttore del complesso nel periodo in cui furono realizzati i graffiti. La rappresentazione della torre merlata con la chiesa annessa, invece, ricalca esattamente le linee essenziali del prospetto più noto di Torre di Mare, che possiamo apprezzare nella veduta del 1833 di Frédéric Joseph Debacq (Fig. 2E), immaginando di eliminare le superfetazioni moderne.

•L'intradosso sguinciato della finestra di vedetta che si affaccia sullo Ionio è interamente istoriato di graffiti figurativi. L'immagine più appariscente, che più rimane impressa di questo complesso nella memoria degli escursionisti e dei cultori del rupestre, è la scena graffita sullo sguincio sinistro (Fig. 4A): essa parte in alto con il disegno di una piccola nave ad albero singolo, con una serie di remi radiali che ne segnano lo scafo; nella zona destra sventola una bandiera. Appena in basso appaiono dei cavalli, di cui tre visibilmente marchiati. Il cavallo più grande è cavalcato da un uomo corpulento, che indossa un cappello dalla lunga piuma, poi a questo seguono dei soldati a cavallo o a piedi, accanto ai quali figurano armi e scudi. Al centro-destra della scena, in primo piano è incisa la figura di un uomo che attacca la guarnigione, descritto come un turco dai lunghi baffi e turbante sul capo, che indossa una corazza ed è armato di scudo circolare e di lunga lancia. Sul margine destro della scena, uno sgraffio più sottile rappresenta una torre costiera merlata, sulla quale un soldato di spalle osserva la nave in mare. Tra la nave e l'uomo a guardia della torre si localizza graffito alfabetico dal tratto sottile e leggerissimo, che il nero della fuliggine ha colmato e reso illeggibile.

Più in basso appaiono altri soldati e nuovamente il marchio mercantile che ricorre nei graffiti del complesso (Fig. 4B). Nella parte superiore dello sguincio destro ritorna la figura dell'uomo corpulento su un cavallo che è marchiato con lo stesso stemma di dimensioni maggiori rispetto agli altri; dietro di lui un soldato è nell'atto di sguainare la spada e un altro regge uno scudo quadrato (Fig. 4G). Più in basso e a de-

stra la narrazione si arricchisce di elementi simbolici più complessi, con scene in cui non mancano mai soldati e armi (Fig. 4E-F).

L'imbarcazione schematica sembra rispondere allo schema di una *fusta* o di una *galeotta*, dotata di un solo albero su cui era montata una vela triangolare, ovvero la tipica imbarcazione utilizzata dai corsari o pirati 'barbareschi' che solcavano il Mediterraneo.

A fronte della presenza del turco nella scena, la nave diventa un'allusione al pericolo corsaro, sempre molto avvertito in queste lande a partire dal 1480, anno dell'Assedio di Otranto<sup>19</sup>. La presenza della torre di avvistamento graffita sulla destra, con un uomo di vedetta posto a guardia della costa, avvalorava questa ipotesi.

•Sugli affreschi della parete sud-est ricorrono scene di uomini a cavallo in azione (Fig. 4C) e si riscontra anche la presenza di uccelli e di cervi, che denotano l'attività venatoria che avveniva nei boschi adiacenti, nell'area di Lucignano. Poco più in alto a destra è graffita la scena di un soldato con la frusta che addestra un cavallo (Fig. 4D).

### Gli ambienti inferiori dello sperone sud: l'epigrafe dipinta e i graffiti dell'accesso angusto

Passiamo ora a visionare le testimonianze dipinte e graffite nella porzione più meridionale del banco roccioso.

Sui due fianchi dello sperone angolare al livello terra vi sono delle cavità oggi comunicanti tra loro, rimaneggiate e ampliate nel corso degli ultimi secoli, quando sono state destinate alle attività agro-pastorali. I residui di intonaco ancora visibili su alcune pareti, tuttavia ci informano che un tempo questi ambienti rifiniti erano nati per svolgere altre funzioni.

Il primo elemento da segnalare è collocato nel secondo ambiente da nord (Fig. 3B), dove si notano vaghi lacerti di un affresco non più leggibile, che impegnava gran parte della parete nord. In alto si scorge ancora la cornice giallo ocre di chiusura, sulla quale correva una lunga epigrafe dipinta in nero (Fig. 3A). Il supporto, molto ammalorato e annerito, permette di individuarne solo la metà sinistra, ma di questa sono riconoscibili appena sei caratteri. La frase di conseguenza appare lacunosa e monca: [---]ON [---]ER [---]AR[---] ]<sup>20</sup>. Tuttavia, la datazione paleografica di questi caratteri consente di ascrivere l'affresco<sup>21</sup> ammalorato alla prima età moderna.

Nei pressi dell'angolo sud-ovest dello sperone sud, un passaggio angusto ancora esistente permetteva l'accesso dalla cengia alla cavità al livello terra. Sul fianco nord del suo intradosso è stato realizzato un graffito in palinsesto, che accoglie segni figurativi e alfabetici di diverse mani (Fig. 3E). In alto a sinistra si individua un cavallo stilizzato, cavalcato da una figura dal tratto più sottile, quasi evanescente, poco dietro vi è un secondo cavallo sellato, con la coda al vento. Entrambi gli animali hanno dei segni marchiati sulla coscia in cui è intuibile lo stemma, anche se è più consunto e meno riconoscibile rispetto ai precedenti casi.

In basso a seguire vi sono degli uccelli e sul limite inferiore sinistro della rappresentazione appare un pavone dalla coda ampia accanto a un arbusto: come l'esemplare della cappella (Fig. 1E), anche questo pavone è trafitto da un'arma, questa volta corta, simile a un pugnale che lo colpisce nella parte alta del collo. Poco più in alto a destra del pavone segue un graffito alfabetico parzialmente inciso e parzialmente sgraffiato su un'area particolarmente scabra del supporto, che purtroppo compromette notevolmente i caratteri. A fronte delle lacune, la lettura di questo graffito risulta molto incerta, dunque se ne trascrivono solo i caratteri riconoscibili: LOCI DO +++ G[---]O [---]M[---]. Benché il testo non sia ricostruibile, la presenza della parola 'LOCI', farebbe intendere che il tema del graffito riguardi i luoghi in cui siamo. Il cattivo stato in cui versa il supporto potrebbe rendere illeggibile uno o più segni di abbreviazione, e quel 'LOCI' potrebbe dunque stare per LOC(OR)I.

Appena sopra la lacuna finale, dopo alcuni segni sovrapposti e indecifrabili, è stato inciso un volto maschile visto di tre quarti, con il naso particolarmente pronunciato, dotato di barba e di copricapo (o di elmo).

Infine, nella parte più alta dell'imbotte, vi è anche un altro sgraffio lacunoso, che si può trascrivere come [-] [-]5XXIII. La porzione precedente è illeggibile, ma la data 1525 attesta una presenza o un uso dei luoghi in quell'anno.

### Conclusioni

Dalla disamina emerge che nel complesso dei Locori il mezzo figurativo-simbolico è in netta prevalenza rispetto a quello alfabetico. Esso è stato scelto (nei graffiti e anche negli affreschi) per comunicare e perpetuare con più efficacia una serie di informazioni legate alla funzione di questo luogo. Di conseguenza i dati che oggi si offrono a noi sono una preziosissima fonte visivo-iconografica di prima mano, che compensa la mancanza di fonti ufficiali scritte, risalenti al primissimo periodo d'uso del complesso. Il tema degli affreschi della Sala e i suoi graffiti, infatti, sono per noi la chiave di lettura che ci consente di conoscere lo *status* della proprietà e l'occupazione di coloro che frequentavano il complesso.

L'affresco della parete nord-est rappresenta un episodio di coraggio e valore militare<sup>22</sup>, che trasposto nella Sala, diventa esemplare per chi vi soggiornava e per i fruitori che vi transitavano occasionalmente. I volti nei clipei, che accompagnavano l'allegoria, avevano l'intento di attualizzare la scena, celebrando uomini illustri di quel periodo storico; al contempo la quinta di mattoni, estesa a tutta la Sala, serviva a contestualizzare la scena, calandola materialmente nel nostro ambiente. Il messaggio al tempo doveva suonare certamente più chiaro e univoco di quanto potremmo percepirlo oggi. Il tema, altresì, risulta più laico e civile di quanto ci si aspetterebbe da una proprietà religiosa<sup>23</sup>. Anzi, proprio per queste caratteristiche, esso si discosta nettamente dal programma sacro, per aderire agli ideali di una classe nobiliare, votata ai valori militari. Questo dato tende a escludere automaticamente la committenza religiosa. I graffiti della vedetta illustrano chiaramente le occupazioni militari a monitoraggio della costa, inoltre la presenza massiccia di cavalli e cavalieri, anche all'ingresso della cavità inferiore, e di uomini deputati al loro addestramento, lasciano ipotizzare che nel Cinquecento almeno una di queste cavità fosse adibita a scuderia per i cavalli della guarnigione.

Se la Sala affrescata sorgesse in ambito urbano o se fosse stata edificata fuori terra, le sue caratteristiche oggi non desterebbero tanto stupore; contrariamente, essendo essa cavata in un banco roccioso, il suo livello artistico appare superiore alla media di quello degli ambienti civili normalmente realizzati in rupe. Gli affreschi sui quattro lati della Sala e la volta dipinta la rendevano una mirabile e rarissima opera architettonica, che attingeva alla filosofia progettuale delle residenze signorili suburbane e dei casini di caccia rinascimentali. Questo denota una committenza alta e facoltosa, che selezionò maestranze locali di esperti cavaatori e di frescanti aggiornati secondo i dettami stilistici in voga a quel tempo.

Appurato che la vedetta dei Locori intercettava fino al mare le aree limitrofe appartenenti e gestite dal Conte Gian Carlo Tramontano<sup>24</sup>, il quale era molto vicino agli esponenti della corte aragonese che stava imponendo strategie militari ai privati per respingere le incursioni corsare, e considerando che lo stesso Conte disponeva già di uomini e fanti che manteneva a proprie spese (Faraglia, 1880, p. 104), i graffiti esaminati rappresentano i nuovi tasselli da cui partire per il recupero di fonti storiche sul complesso dei Locori tra fine XV secolo e inizio XVI.

### Bibliografia

Bixio A. 2008, *Torri di mare e osservatori di paesaggi costieri: disegni, documenti ed immagini delle torri costiere lucane*, Grafie, Potenza.

Bozza P., Capone M. 1995, *La torre costiera e le masserie fortificate di Ginosa*, Tipolito Vito Radio, Putignano.

Centonze S. 2023, *Physical evidence of dedication rites in rock churches of Basilicata and Apulia (Italy). Some case studies*, in «HYPOGEA2023 - Proceedings of IV International Congress of Speleology in artificial cavities, Genoa, 29th September - 1st October 2023», pp. 213-226.

Centonze S., Paolicelli R. 2024, *Il complesso rupestre dei 'Locori di Monsignore' a Matera, terra di confine e vedetta della costa ionica. Aspetti morfologici e relazioni territoriali*, in «RA - Restauro Archeologico. Atti del Convegno di Studi 'Paesaggi culturali degli insediamenti in roccia. Ricerca. Valorizzazione. Promozione' Palagianello (Taranto) 26-26 settembre 2024», Firenze University Press, Firenze.

Faraglia N. 1880, *Giancarlo Tramontano, conte di Matera*, in «Archivio Storico per le Province Napoletane», a cura della Società di Storia Patria, Anno V, Fascicolo I, Stab. tipografico del Cav. Francesco Giannini, Napoli.

La Scaletta 1966, *Le chiese rupestri di Matera*, De Luca, Roma.

Lionetti G., Pelosi M. 2013, *Considerazioni sui complessi rupestri artefatti preellenici della Murgia materana*, in «Cultura ipogea. Rivista speleologica di comunicazione ed informazione del Centro Speleologico dell'Alto Salento – Martina Franca», Mottola.

Pelosi M., Lionetti G. 2021, *Riflessi storici e toponomastici di Matera: la Santa Visita di Mons. Fabrizio Antinori e altri fonti inedite dal medioevo ai nostri giorni*, Antros, Matera.

Sellari R. 1775, *Lettera sopra le marche o sieno tessere mercantili del secolo XIV, XV e XVI al sig. dottor Giovanni Lami, tolta dalle Novelle Letterarie di Firenze dell'anno 1764*, in «Nuova raccolta delle monete e delle zecche d'Italia», tomo II, Bologna.

Tito Livio, *Ab Urbe condita*, libro II, 12.

Vanni F. M. 1995, *Il segno dei mercanti. Tessere mercantili medievali del Museo statale d'Arte Medievale e Moderna di Arezzo*, Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Arezzo Nuova grafica Fiorentina, Firenze.

### Sitografia

Treccani, Enciclopedia Treccani on line, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Dizionario di Storia, alla voce 'Scevola, Gaio Mucio', <[https://www.treccani.it/enciclopedia/gaio-mucio-scevola\\_\(Dizionario-di-Storia\)/>](https://www.treccani.it/enciclopedia/gaio-mucio-scevola_(Dizionario-di-Storia)/>) (2011).

\* Architetto, assegnista di ricerca del progetto ERC 'Graff-IT' per lo Studio Diagnostico, Geo-Archeologico, Mappatura e Monitoraggio degli Ipogei con graffiti. La ricerca, di cui si offrono i risultati nel presente articolo, è parte integrante del progetto ERC-2020-AdvG Graff-IT 'Writing on the Margins: Graffiti in Italy (7th-16th centuries)', coordinato da Carlo Tedeschi, Professore Ordinario di Paleografia presso l'Università 'Gabriele D'Annunzio' di Chieti-Pescara, e finanziato dall'European Research Council (ERC) nell'ambito del Programma di ricerca e innovazione Horizon 2020 promosso dalla Comunità Europea (Grant Agreement No. 101020613).



### Note

<sup>1</sup> Alle lacune del supporti si aggiungono una serie di alterazioni superficiali quali ad esempio concrezioni, patina, polvere e agenti biologici.

<sup>2</sup> Si vedano alcuni esempi di sconsecrazione degli altari rupestri in Centonze, 2023, p. 213-226.

<sup>3</sup> Il Circolo Culturale La Scaletta a quel tempo vi vide "una Madonna in Trono con Bambino in grembo adorata da due Arcangeli" (La Scaletta, 1966, pp. 257-258, n.1).

<sup>4</sup> La croce 'bordonata' ha i bracci conclusi da sfere (o circonferenze) che ricordano il bordone, o bastone da pellegrino

<sup>5</sup> Appaiono delle aree rosse sul fronte, che purtroppo non sono sufficienti a chiarire come fosse configurata la croce di dedicazione che vi era dipinta.

<sup>6</sup> Maria Stella Maris, ad esempio, è un antico titolo mariano dal significato simile a Odigitria, "colei che conduce mostrando la direzione".

<sup>7</sup> Lo studio della topografia dei Locori (Centonze, Paolicelli, 2024) ha portato ad appurare che la finestra di ‘vedetta’ offre una visuale privilegiata sulla costa Ionica ed è collegata visivamente ad un sistema di torri ‘anticorsare’ rifunzionalizzate o costruite ex novo in periodo aragonese. Nello specifico la vedetta dei Locori è in asse con la masseria fortificata di Girifalco (Ginosa, Taranto) e con Torre di Bradano (Ginosa, Taranto, anche detta Torre Mattoni), che a loro volta erano in comunicazione visiva con Torre di Mare (Metaponto, Matera) e con altri siti difensivi dell’area ionica.

<sup>8</sup> A causa di tale sfondamento non è più accessibile l’angolo nord-ovest della Sala, che presenta due nicchie scavate e tracce di affreschi che al momento sono stati esclusi dall’analisi autoptica ravvicinata in situ.

<sup>9</sup> I laterizi come materiale da costruzione in passato erano scarsamente utilizzati in area materana, per l’abbondanza della calcarenite, mentre sono tipici delle colline argillose più vicine alla costa

<sup>10</sup> Caius Mucius Scaevola è un eroe romano del VI° sec. a.C.. Mentre Roma era assediata da re etrusco Porsenna, egli penetrò nel campo nemico e uccise un segretario del re scambiandolo per lui. Arrestato, avrebbe steso la mano destra sul fuoco per punirla dell’errore. Il Re poi ne avrebbe ordinato la liberazione e, atterrito dalla rivelazione che altri trecento giovani avevano congiurato contro di lui, avrebbe offerto la pace ai romani (Treccani, 2011).

<sup>11</sup> La celebre opera a trompe l’oeil di Donato Bramante fu realizzata tra il 1480 e il 1482, divenendo una pietra miliare nella decorazione di volte e soffitti a cassettoni.

<sup>12</sup> Per tale motivo scene e testi che un tempo apparivano definiti e visibili, oggi necessitano di un delicato lavoro di rilevamento ad alta risoluzione.

<sup>13</sup> Un esemplare graffito di questo tipo, datato 1669 (e censito dal collega Marco Albertoni del progetto SCRENIM ‘The dream of freedom. Writing in confinement in Early Modern Italy 15th-19th centuries’) si trova nelle ex prigioni di Palazzo Capece a Maglie (Lecce), che oggi ospita il Liceo Classico della città; mentre una più nota targa incisa con le ‘10 P’ fu affissa nello stesso secolo presso il Santuario di Santa Maria di Leuca del Belvedere a Barbarano del Capo (Lecce)

<sup>14</sup> L’anteriorità della scena è definita dalle linee marcate del giovane, che si sovrappongono a quelle più sottili della tavolata, tagliandole.

<sup>15</sup> E qui rientra anche il tema di Scevola. Quando il re etrusco decise di liberare il giovane, lui per tutta risposta lo minacciò [...] trecento giovani della più alta nobiltà romana hanno congiurato di assalirti per questa via; me la sorte ha designato per primo; gli altri, secondo che a ciascuno toccherà, a suo tempo tutti si presenteranno, finché la fortuna ti offrirà ai nostri colpi (Tito Livio, II, 12)

<sup>16</sup> Sulle caratteristiche dei marchi o tessere mercantili si veda la monografia Vanni, 1995. Il Sellari notando che le tessereneon avevano le caratteristiche delle monete vere e proprie, ipotizzò che in alcuni casi esse avessero un utilizzo militare, come contrassegni di presenza che i soldati esibivano negli accampamenti o nelle postazioni (Sellari, 1764, p. 502; Vanni, 1995, p. 2)

<sup>17</sup> In araldica lo scaglione, detto anche capriolo, è un tipo di pezza onorevole che caratterizza uno stemma.

<sup>18</sup> Al momento nel complesso si sono riscontrati 10 esemplari dello stesso tipo, alcuni disegnati come scudi precisi, altri schematici simili a sigle, di cui almeno cinque sono riportati come marchio sulla coscia dei cavalli graffiti

<sup>19</sup> Nel 1480 Otranto fu assediata e conquistata da parte di un esercito ottomano, che sbarcò in quella che da allora è denominata Baia dei Turchi. I cristiani riconquistarono la città l’anno successivo, ma l’evento è ricordato soprattutto per la strage di 813 martiri cristiani. A seguito dell’Assedio la monarchia spagnola fece rinforzare e riattivare le torri medievali costiere di età angioina e precedenti, ordinando anche la costruzione di nuove, al fine di creare una rete di segnalazione delle incursioni. A partire dal Cinquecento l’arco ionico, come altre aree costiere, fu costellato di torri d’avvistamento, in comunicazione visiva tra loro e con altre torri presenti a breve distanza, nell’entroterra (Bixio, 2008, pp. 8-9; Bozza, Capone, 1995, p. 13; si veda anche il precedente contributo Centonze, Paolicelli, 2024, n.18.)

<sup>20</sup> Valutando lo spazio disponibile fra i caratteri visibili e quello rimanente nella porzione destra illeggibile della cornice, l’epigrafe potrebbe contenere una preghiera o la citazione di un motto o di un proverbio.

<sup>21</sup> Affresco a cui facevano riferimento Lionetti e Pelosi, ipotizzando che afferisse alla chiesa altomedievale di San Lorenzo, menzionata in un documento del IX secolo (Lionetti, Pelosi, 2013, p. 32; Pelosi, Lionetti, 2021, p. 431). Ipotesi che la datazione paleografica dell’epigrafe non conferma.

<sup>22</sup> Secondo le parole di Caius Mucius Scaevola “è virtù romana agire e sopportare da forti”. Condotta da Porsenna dopo aver fallito il compito di ucciderlo, egli giustifica il gesto della mano sul fuoco dicendo: “perché tu comprenda quanto vile cosa è il corpo per chi mira ad una grande gloria” (Tito Livio, II, 12).

<sup>23</sup> Si ricorda che la prima fonte archivistica in cui il complesso appare indicato come ‘Locori di Monsignore’ è la Platea del convento di San Francesco d’Assisi di Matera, da cui apprendiamo che nel 1682 il complesso rientrava tra quei possedimenti (Archivio di Satto di Matera [ASM], Corporazioni religiose, Convento di S. Francesco, Monasteri soppressi, «Platea dei beni», aa 1682-1772, f. 26v, 27r.; Centonze, Paolicelli, 2024, n.14)

<sup>24</sup> Maestro della Zecca di Napoli e Conte di Matera dal 1497 fino al suo assassinio, avvenuto il 29 dicembre 1514. Come indicato nelle conclusioni dell’articolo precedente (Centonze, Paolicelli, 2024), il Tramontano possedeva le saline di Torre di Mare (che appare rappresentata nei graffiti cfr. Figg. 2D-2E), la torre-masseria di Girifalco ed era possessore di diritti feudali e burgensatici sul territorio e sul castrum di Ginosa (Faraglia, 1880, p. 105).