

«CAPITANI VENTURIERI»
MEMORIA E IDENTITÀ CIVICA NELLA PITTURA
UMBRA DELL'OTTOCENTO

ALESSANDRA MIGLIORATI



A.D. 1308
unipg

Culture Territori Linguaggi – 25
2025

Culture Territori Linguaggi
CTL 25

Università degli Studi di Perugia
2025

Culture Territori Linguaggi

La Collana non periodica dell'Università degli Studi di Perugia «Culture Territori Linguaggi» (CTL) è costituita da volumi monografici pubblicati sia nel tradizionale formato a stampa, sia in modalità digitale disponibile sul web: una scelta, quest'ultima, concordata dal Comitato Scientifico per garantire ai contenuti la più ampia diffusione possibile e per poterne assicurare, nel contempo, la massima fruibilità. La stessa intitolazione esprime efficacemente la natura e gli intenti della Collana, nella quale trovano spazio i più significativi risultati di studi e ricerche riconducibili ai molteplici e diversificati ambiti disciplinari e competenze dell'Ateneo perugino, o di collaboratori a esso collegati, così da offrire l'opportunità a docenti e ricercatori, nonché ai più meritevoli dottori di ricerca e laureati, di una sede qualificata nella quale pubblicare i frutti originali del proprio lavoro.

La Collana CTL pubblica in lingua italiana, inglese, francese, tedesca e spagnola.

Il Direttore della Collana riceve ed esamina preliminarmente la proposta di pubblicazione di monografie e contributi scientifici e, qualora essa risulti coerente con gli ambiti scientifici e gli obiettivi editoriali della Collana, richiede all'autore il manoscritto completo. La documentazione viene quindi trasmessa al referente dell'area tematica competente all'interno del Comitato Scientifico. Il referente provvede ad anonimizzare il manoscritto, eliminando gli elementi che consentano l'identificazione dell'autore, e lo sottopone alla valutazione di due revisori, individuati sulla base della loro competenza scientifica nella materia oggetto del contributo. La valutazione avviene secondo il sistema del *double-blind peer review*. I revisori inviano al referente un parere relativo al testo scientifico, così articolato: accettabile per la pubblicazione; accettabile dopo revisioni secondarie; accettabile con revisioni sostanziali e conseguente riattivazione della procedura (in tal caso, i revisori che hanno formulato il primo giudizio saranno chiamati a valutare la conformità degli adeguamenti); non accettabile.

Qualora i pareri dei valutatori risultassero contrastanti, il testo sarà inviato a un ulteriore revisore scientifico, non informato delle opinioni espresse in precedenza dai

colleghi. Se il giudizio è negativo il lavoro è respinto, altrimenti è ammesso; in tal caso seguirà una delle procedure sopra esposte. La durata totale della procedura varia in funzione della natura delle osservazioni formulate dai revisori scientifici e dalla sollecitudine con cui gli autori apportano le modifiche richieste.

In casi particolari, adeguatamente motivati dalla natura della pubblicazione, quali volumi celebrativi, miscellanee in onore di studiosi o altre opere a carattere commemorativo, documentario o istituzionale, il Comitato Scientifico può deliberare il ricorso a una valutazione scientifica interna da parte del Comitato stesso.

Comitato scientifico

Moreno Barboni, Marco Bastianelli, Andrea Bernardelli, Giuseppina Bonerba,
Paolo Braconi, Alberto Calderini, Donata Castagnoli, Manuela Cecconi,
Lucio Fiorini, Erminia Irace, Natascia Leonardi, Donato Loscalzo,
Francesco Marcattili, Giancarlo Marchetti, Massimiliano Marianelli,
Riccardo Massarelli, Marco Mazzoni, Lorenzo Medici, Laura Melelli,
Alessandra Migliorati, Marco Milella, Massimiliano Minelli,
Francesco Musotti †, Sergio Neri, Maria Alessandra Panzanelli Fratoni,
Paola Paolucci, Diana Peppoloni, Giovanni Pizza, Mirko Santanicchia,
Massimiliano Tortora

Direttore

Fabio Fatichenti

copyright © 2025

Università degli Studi di Perugia

Collana Culture Territori Linguaggi

<https://ctl.unipg.it/>



ISBN 9791281686083

Immagine di copertina: Mariano Piervittori, *Robbacastelli del Comune di Foligno eletto generale dai milanesi respinge al ponte di Cassano d'Adda l'esercito di Federico I (1158)*, 1885-1886, particolare, Foligno, Palazzo Comunale, Sala Consiliare.

«CAPITANI VENTURIERI»
MEMORIA E IDENTITÀ CIVICA NELLA PITTURA UMBRA
DELL'OTTOCENTO

ALESSANDRA MIGLIORATI



A.D. 1308
unipg
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI
DI PERUGIA

INDICE

Premessa	p. I
I. Giovan Battista Vermiglioli e l'erudizione storico-artistica nei primi decenni del XIX secolo: il ciclo Baglioni per la "Sala orbicolare" (1806-1813)	p. 9
II. Gli anni della Restaurazione: due dipinti per Braccio Fortebraccio Signore di Perugia	p. 33
III. «Il nostro eroe». Un monumento per Braccio Fortebraccio	p. 61
IV. In vista del 1859. L' "uomo politico" nell' <i>Astorre Baglioni</i> di Francesco Moretti	p. 73
V. Condottieri, re e briganti nel <i>paesaggio istoriato</i> di metà secolo	p. 93
VI. Dopo il 1860: nuovi paradigmi identitari dell'Umbria postunitaria	p. 129
Appendice	p. 165
Bibliografia	p. 175

PREMESSA

Con *La ricostruzione del passato nella pittura dell'Ottocento*, celebre saggio sulla pittura della Francia rivoluzionaria, napoleonica e di Luigi Filippo, nel 1971 Francis Haskell inaugurava un nuovo percorso di studi in cui per la prima volta all'interpretazione che vedeva nei quadri di storia a tema medievale i «prodotti più devianti della fantasia romantica» si sostituiva l'idea contraria che essi rappresentassero «la ricerca pienamente consapevole di un repertorio di scene che apparissero, ai loro contemporanei, più significative dell'iconografia greco-romana che fino ad allora aveva regnato indiscussa»¹. In buona sostanza, partendo dalla constatazione del preminente carattere didattico etico-civile con cui era nata e si era affermata la pittura neoclassica francese, Haskell riconosceva alla coeva e seguente pittura romantica di storia una medesima intenzionalità, seppur nei temi e nei segni ideologici diversa. Cadevano così, pertanto, gli steccati tra un prima e un dopo nell'invito a cercare nel «prima» quanto preconizzava il «dopo» e in quale modo il quadro di storia romantico, nelle sue predilezioni e ricorrenze tematiche, riflettesse di volta in volta ideali e aspirazioni singole quanto collettive nel più ampio orizzonte storico di un'epoca, quella tra la Rivoluzione francese e le istanze libertarie post Restaurazione, di profonde trasformazioni politiche, civili e culturali.

Su questa traccia d'indagine attenta a individuare attraverso le fonti nel quadro di storia dell'Ottocento più i nessi ideologici tra arte, potere, cultura e socialità, che non le sue proposizioni di stile, in quanto tradizionalmente favorito dal modello accademico, ai suoi esordi, anch'esso nel solco della tradizione classicista, due anni più tardi, in occasione delle celebrazioni per il Centenario della morte di Francesco Domenico Guerrazzi, Sandra Pinto

¹ HASKELL 1978 [1971], p. 124.

riscattava all'interesse degli studi il genere storico della pittura italiana tra Restaurazione e Unità con quella epocale definizione di «Romanticismo storico»² che l'avrebbe di lì in poi storiograficamente qualificato, in modi e temi precipui, come fenomeno artistico peculiare alle istanze e ideologie dell'Italia risorgimentale.

Da allora, su questa produzione, per la popolarità che ebbe all'epoca, più di altre caratterizzante il panorama italiano delle arti del XIX secolo, si è assistito a un moltiplicarsi di studi i quali, oltre a restituire interi cataloghi dell'opera dei suoi maggiori rappresentanti, hanno aperto inediti canali di ricerca, dai rapporti tra pittura e melodramma, all'ambigua fortuna, in tempi più recenti, del tema del brigantaggio, disseppellendo altresì dall'oblio una infinità di figure minori, attive nei grandi centri quanto nella provincia, parimenti testimoni di quel largo processo pedagogico identitario della storia politica, civile, letteraria italiana che accompagnava le vicende dell'epopea risorgimentale e le prime celebrazioni dell'Italia unita.

La pittura romantica di storia italiana, dunque, è andata progressivamente conquistandosi uno spazio di ricerca che nella ricostruzione della sua genesi, affermazione e trasformazione ha innanzitutto chiarito le ragioni stilisticamente di retroguardia, che, nel confronto con l'avanguardia romantica, in specie francese, ne avevano per lungo tempo determinato negativamente il giudizio e finanche l'oblio. Ragioni che, per necessità di sintesi, si possono, innanzitutto, riassumere nell'assertiva rivendicazione sostenuta all'interno della rete delle accademie, nel corso degli anni non senza una sclerotica osservanza dei modelli, della secolare autorevolezza del primato italiano in pittura, ciò attualizzando quella che si considerava la più alta tradizione peninsulare, sostanzialmente veneta e classicista tosco-romana, in una moderna *koinè* "nazionale" dove convogliare le inflessioni di retaggio storico locale. Sul piano dei temi, invece, nel suo costruire una nuova mitografia "nazionale" per immagini/icone dove sarebbe vieppiù emersa una volontà "monumentale", di fatto poi concretizzatasi nei grandi cicli decorativi e nella "monumentomania" postunitaria, nel

² PINTO 1974.

«presentare», scriveva a posteriori Nietzsche, «gli *effectus* a spese delle *causae* in maniera [...] esemplare e degna di imitazione» di avvenimenti che «faranno effetto in ogni tempo»³. Una volontà che per la sua natura continua a svelare, nella diffusione e fortuna di determinati temi in certi territori e momenti cronologici piuttosto che in altri, intrecci e relazioni che vanno oltre il mero fatto artistico per inserirsi a pieno titolo nella storia politica, sociale e culturale di quei decenni.

Specificità della pittura romantica di storia italiana fu, in effetti, il suo costante guardare al lavoro con cui storiografi, poeti e romanzieri si impegnavano nel riportare alla memoria collettiva vicende di un'epoca, quella di mezzo, che il culto per la classicità e le sue rinascenze aveva negletto, ciò attraverso un processo, osservava a suo tempo anche Lionello Venturi, anziché di innovativa rottura, di nuovo rivolto al passato, benché nel segno di interessi e finalità radicalmente opposti. Ma anche il medioevo, come la classicità, presentava una complessità passibile di interpretazioni, in proiezione futura, fra loro anche antagoniste. Così, questa condivisa e appassionata riscoperta del medioevo avrebbe visto i romantici schierarsi sostanzialmente su due fronti: quello conservatore che, di contro all'etica laica illuminista e rivoluzionaria, lo esaltava come l'età del trionfo della fede e della stabilità di cui l'Europa aveva goduto nell'alleanza tra trono e altare, l'altro progressista ed erede degli ideali rivoluzionari, che invece scopriva nel medioevo l'annuncio del mondo moderno nell'affermazione di una socialità tra pari per l'emergere, con un ruolo sempre più determinante alla crescita economica e delle arti, del ceto dei commercianti e artigiani, artefici e difensori delle autonomie comunali⁴.

Questa duplice e opposta rivalutazione del medioevo toccava ancor più l'Italia restaurata, divisa nel suo progetto unitario e di liberazione dallo straniero tra le istanze neoguelfe dettate e sorrette dalla presenza del Papato, le aspirazioni egemoniche della monarchia piemontese dei Savoia, e i progetti repubblicani di Cattaneo e Mazzini, benché diversi nei fini, entrambi fondati

³ NIETZSCHE 1972 [1874], p. 276-277.

⁴ OCCHIPINTI 2004, p. 216.

sull'identificazione della storia d'Italia con la breve storia delle sue città liberi Comuni prima dell'invasione straniera.

Ecco allora che il caso di Perugia e del territorio umbro, pur nelle sue rare risultanze di pittura di storia, o proprio in virtù di questa rarità, poteva essere preso in considerazione come emblematico di una certa situazione nella provincia più prossima alla capitale dello Stato Pontificio, capitale politica quanto delle arti con cui la città e la sua Accademia del Disegno, come si è recentemente approfondito con nuovi argomenti⁵, costruiva un virtuoso circuito di rapporti destinato a rilanciarne l'attività artistica e culturale già nei decenni a cavallo tra Sette e Ottocento. Provare, insomma, a verificare sotto altra luce per i decenni tra Restaurazione ed Unità la presenza di istanze diverse e parallele all'ormai accertata dominante purista che caratterizzava in specie l'orientamento dell'Accademia perugina dal 1823 ai primi anni Sessanta con la successione a Tommaso Minardi nella carica di docenti di pittura e direttori di Giovanni Sanguinetti, prima, e di Silvestro Valeri, poi, suoi fedelissimi allievi.

Tale narrazione, infatti, lunga ormai trent'anni dalla pubblicazione nel 1995 del catalogo dei dipinti dell'Accademia, se in seno a un discorso anche sulla fortuna di Raffaello e Perugino, eletto sin dalla metà del secolo a *genius loci* della città da cui prendeva il soprannome, ha dato e continua dare generose scoperte e precisazioni⁶, tuttavia, ha in qualche modo cristallizzato la storia artistica dei decenni centrali dell'Ottocento umbro, e perugino in particolare, in due momenti distinti tra loro: una fase preunitaria caratterizzata, appunto, da una costante fedeltà ai dettami teorico-pratici del Purismo minardiano, di contro a quella postunitaria dove, cadute le barriere politiche e territoriali, si registrava un significativo ingresso di temi e modi della pittura di storia e, sia pure in rare

⁵ PETRILLO 2022.

⁶ La prima messa a fuoco della fortuna del Purismo in Umbria dalla direzione dell'Accademia perugina di Tommaso Minardi (1819-1821) in ZAPPÀ 1995, nello specifico pp. 30-44. A quello studio seguivano negli anni contributi diversi che hanno via via precisato carattere, durata ed estensione del fenomeno purista in Umbria. In ultimo vedi MIGLIORATI-PETRILLO-RICCI 2020, con bibliografia precedente, MIGLIORATI 2023, pp. 131-147 e MIGLIORATI(b) 2024, pp. 1006-1033.

presenze di maggiore levatura, una rapida apertura all'orizzonte artistico nazionale e internazionale.

Ma fu veramente tutto e solo questo? Era altresì possibile che al di là del quadro che quelle testimonianze oggettivamente restituivano vi fosse traccia e memoria di una più articolata pluralità di fatti? E che a quel quadro sfuggisse forse l'elemento altrettanto significativo del rapporto intrinseco tra il manifestarsi, seppur occasionale, della pittura di storia e la nascita e sviluppo qui come altrove di una moderna storiografia sull'età medievale e della prima modernità?

Trascorsi ormai quasi venti anni da quell'importante rassegna del 2006 che fu *Arte in Umbria nell'Ottocento* in cui per la prima volta riesaminavo la produzione artistica degli anni centrali del secolo⁷, tali domande si sono fatte urgenti un anno fa nel momento in cui, invitata a portare un contributo a carattere territoriale su miti e modelli dell'Italia comunale nelle arti nell'Ottocento⁸, mi è stato d'obbligo rivedere per intero non solo entità, cronologia e temi della produzione artistica umbra a tematica storica, ma verificare quanto questa fosse legata e debitrice alla fioritura storiografica sull'età medievale e moderna che dalla fine del Settecento connotava larga parte degli interessi e dell'attività dell'*establishment* intellettuale locale. Se vi torno qui è perché tali sono state le risultanze note ed inedite emerse durante e dopo quella revisione da farmi credere che meritassero una più approfondita e comprensiva analisi nel loro insieme.

Nell'ottica, quindi, dell'indagine sul racconto storico quale presupposto di strutture identitarie e progetti politici attuali, mi è qui proposito restituire informazioni note e inedite sulle testimonianze della pittura di storia umbra in una prospettiva più intrinseca alle trasformazioni ideologiche interne al processo identitario quali emergono dalle scelte tematiche e interpretative della contemporanea ricerca storiografica locale sull'età medievale e moderna.

⁷ MIGLIORATI 2006, pp. 145-155. Altre informazioni emergevano poi in BOCO-PONTI 2006, PETRILLO 2009, pp. 69-112, MIGLIORATI 2011, pp. 27-35, PETRILLO 2012.

⁸ MIGLIORATI (a) 2024, pp. 183-201.

Ovvero guardare all'interno del rapporto tra le resistenze reazionarie dell'aristocrazia *ancien regime*, non sempre sorda a più moderne sollecitazioni, e il profilarsi, al fianco di un'aristocrazia del censo, di una classe intellettuale borghese progressista, democratica e liberale, insomma tra conservatorismo e rivoluzione politico-sociale nei decenni cruciali, appunto, tra Restaurazione e Unità. Tale rapporto, del resto, nella Perugia pontificia aveva *ab origine* una sua profonda consistenza e rivelazione nel luogo cardine della vita culturale cittadina e che legava per formazione professionale, affinità o conflitto ideologico, artisti e intellettuali che dentro e fuori della città sarebbero stati attori della causa nazionale.

Questo luogo era l'ex convento settecentesco di Montemorcino Nuovo, sorto nel XVIII secolo appena ai margini della città medievale. Sottratto nel 1811 ai monaci Olivetani dal governo napoleonico per trasferirvi la sede dell'Università, due anni più tardi, nel 1813, otteneva dal Municipio cittadino nella persona di Giulio Cesarei di spostarvi la propria sede dagli angusti spazi *intra moenia* della chiesa di Sant'Angelo della Luce anche l'Accademia del Disegno, 'rifondata' nel 1790 dal pittore e teorico neoclassico Baldassarre Orsini. Dal 1813, data che anticipa di poco la Restaurazione del governo pontificio, e per tutto il secolo l'Accademia e lo *studium* perugino, pertanto, avrebbero convissuto in una quasi perfetta simbiosi in virtù della quale la ricerca universitaria poteva trovare immediato riflesso nella didattica e produzione artistica degli accademici del disegno.

Se questa convivenza alimentava una feconda circolarità d'interessi e attività tra le due istituzioni, dalla didattica alla conservazione del patrimonio archeologico ed artistico locale, in egual modo essa decideva, sul piano degli indirizzi e delle determinazioni, del clima culturale e delle istanze di una città la cui estensione territoriale andava poco al di là delle antiche mura medievali e il cui assetto economico-sociale, perlopiù, si strutturava ancora sulla proprietà terriera. Presidenti e parte consistente dei membri del Consiglio accademico, d'altronde, erano figure eminenti del patriziato locale, il quale nondimeno aveva ritrovato a inizio secolo la propria roccaforte culturale nella rifondata Colonia

Augusta degli Arcadi⁹, di diretta emanazione romana, dove non mancarono sotterranee esclusioni nei confronti di quanti, nobili e borghesi, erano stati coinvolti nei «vertiginosi» ed «effimeri» eventi dell'avventura francese e del “governo democratico”¹⁰.

Dopo le primizie tardo settecentesche di Annibale Mariotti e dello stesso Orsini, figure di primo piano dell'erudizione locale per tutti i primi decenni del XIX secolo erano il patrizio Giovan Battista Vermiglioli, prolifico poligrafo, nonché padre della scuola archeologica perugina, ed il grecista Antonio Mezzanotte, professore all'Università, la cui memoria si lega soprattutto al suo essere autore nel 1836 della seconda monografia a stampa ottocentesca su Perugino che seguiva la prima rivalutazione del pittore operata ad apertura di secolo da Baldassarre Orsini¹¹. Membri autorevoli entrambi anche della Colonia arcadica, fino al 1848, anno in cui la scomparsa di Vermiglioli coincideva fatalmente con l'inizio della breve parentesi rivoluzionaria della Repubblica Romana, i due studiosi furono il braccio intellettuale dell'*élite* aristocratica locale prestando il proprio sapere all'individuazione di una prima mitografia identitaria della città a partire proprio dalla riconsiderazione della Perugia quattro-cinquecentesca, tra libero Comune e Signoria, ed i suoi ‘capitani venturieri’.

⁹ Per la storia dell'Arcadia perugina fondata in origine nel 1707 vedi PIMPINELLI 2000.

¹⁰ Ivi, p. 10.

¹¹ ORSINI 1804.

I. GIOVAN BATTISTA VERMIGLIOLI E L'ERUDIZIONE STORICO-
ARTISTICA NEI PRIMI DECENNI DEL XIX SECOLO:
IL CICLO BAGLIONI PER LA "SALA ORBICOLARE" (1806-1813)

Nel 1820 il ventinovenne veneziano Francesco Hayez ultima, dopo due anni di lavoro, il *Pietro Rossi prigioniero degli Scaligeri*, dipinto che, dalla valutazione datane nel 1841 da Giuseppe Mazzini nella *Pittura moderna italiana*, è tradizione considerare come manifesto 'politico' della rivoluzione romantica in pittura e opera prima del nuovo genere storico italiano. Il titolo per esteso del quadro esposto con immediato successo di pubblico e critica all'Accademia di Brera in Milano nel settembre 1820, come noto, in realtà era *Pietro Rossi, signore di Parma, spogliato dei suoi domini dagli Scaligeri, signori di Verona, mentre è invitato nel castello di Pontremoli, di cui stava a difensore, ad assumere il comando dell'esercito veneto, il quale doveva muoversi contro i di lui propri nemici, viene scongiurato con lagrime dalla moglie e da due figlie a non accettare l'impresa*. Ovvero, nei modi didascalici che d'ora in poi avrebbero caratterizzato il quadro storico romantico, una sorta di breve riassunto della vicenda da cui traeva ispirazione e delle cui riposte idealità patriottiche voleva farsi interprete presso il colto pubblico di intellettuali e prodighi committenti dell'Italia più aperta alle istanze del romanticismo internazionale.

L'originalità di questo quadro, il cui soggetto Hayez replicava nel 1850 con una più matura sensibilità al "vero" degli affetti e della ricostruzione d'ambiente¹, risiedeva tutta in una studiata contiguità tra forma e contenuto. Nel fervore della polemica classico-romantica, Hayez infatti, accogliendo le proposizioni dell'estetica romantica dello Schlegel e la contemporanea rivalutazione storico-critica dei "primitivi", affrontava il soggetto storico

¹ GOZZOLI-MAZZOCCA 1983, p. 88-91.

risalente al XIV secolo guardando, come egli stesso ricorda², ai maestri del Quattrocento lagunare: Giovanni Bellini, Cima da Conigliano e Vittore Carpaccio.

Fonte storiografica della vicenda che aveva per protagonista il condottiero parmense chiamato in difesa della Laguna contro gli invasori dal Doge Francesco Dandolo nell'ottobre del 1336 era l'*Histoire de la République de Venise* di Marc-Antoine Laugier, conosciuta nell'edizione veneziana del 1778. Nondimeno, l'invenzione e genesi del *Pietro Rossi* seguiva di presso la pubblicazione nel 1818 della *Storia delle Repubbliche Italiane dei secoli di mezzo* di Simon de Sismondi, la cui eco, nel riportare sul piano della storiografia internazionale la storia d'Italia dell'età di mezzo, trovava rapidissima diffusione sia tra coloro che di quei secoli recriminavano il giudizio negativo di progressiva decadenza, sia tra chi vi trovava una eversiva risposta al conservatorismo classicista *ancien regime* e l'invito a costruire una memoria identitaria nazionale a partire proprio da quell'epoca in cui l'Italia, seppur divisa, aveva espresso le realtà dei liberi comuni. Una tradizione storiografica ormai più che consolidata vuole insomma che il ginevrino Sismondi, fin dalla sua *Littérature du Midi* del 1813 additato come uno «dei più convinti corifei della svolta romantica invocata dalla De Stael»³, e il veneziano Hayez, pronto a licenziare l'anno seguente il *Carmagnola*, quadro di maggior successo che non la tragedia del Manzoni cui si ispirava, offrissero entrambi per primi alla penisola appena restaurata sotto i governi stranieri precedenti l'avvento del Bonaparte, argomenti e modelli per una nascente pedagogia identitaria al servizio della causa indipendentista italiana.

È pur vero, tuttavia, che il *Pietro Rossi* di Hayez, come precisava Corrado Maltese nella sua storica rilettura dell'Ottocento italiano⁴, aveva come significativo precedente, per il soggetto ed il lessico adottato dal pittore, il quadro con *L'ingresso di Malatesta Baglioni a Perugia* (fig. 1) che Vincenzo

² MAZZOCCA 1983, p. 78.

³ MANFREDI 2012, p. 79.

⁴ MALTESE 1960, p. 62-63.

Camuccini realizzava, ancora in piena età Impero, per uno degli ultimi eredi dell'antico casato perugino. Dipinto che, sottolineava sempre Maltese, non doveva passare inosservato al giovane e ambizioso veneziano giunto a Roma come pensionante nel 1809 e che fin da subito, grazie alla protezione di Antonio Canova e Leopoldo Cicognara, era introdotto nel più prestigioso ambiente artistico della capitale pontificia assiduamente frequentando anche lo studio del maestro romano.

L'opera di Camuccini, così posta da Maltese sotto nuova luce, faceva parte del ciclo pittorico con imprese di Lodovico e Malatesta Baglioni commissionato nel 1806 da Giuseppe Baglioni per il salone, celebrato in città come la «vaghissima e nobilissima [...] sala [...] orbicolare»⁵, che questi aveva appositamente costruito su progetto di Raffaello Stern e Filippo Pecci nella propria residenza sita nell'allora Via Riaria, oggi Baglioni, nel cuore della città storica⁶. Giuseppe Baglioni era erede di un ramo secondario dell'antica famiglia che per circa un secolo esercitò la propria cripto-signoria su Perugia dal 1424 alla drammatica disfatta della “Guerra del sale” contro le milizie di Paolo III Farnese a seguito della quale, nel 1540, la città perdeva la sua indipendenza. Negli anni della dominazione francese il perugino seppe abilmente costruirsi una rete di relazioni che nel 1813 gli ottenevano la nomina di barone dell'Impero⁷ con un ruolo di rappresentanza che lo vedrà muoversi tra la città natale, Roma e Parigi. Nel riflettere nella storia politica e culturale della propria famiglia le ambizioni e la considerazione che il Baglioni aveva di sé, il ciclo anticipava temi e prassi della stagione pittorica romantica spostando l'asse secolare dell'autocelebrazione nobiliare dalla forza evocativa del mito e della storia greco-romana, quale ancora nel ciclo di Marcello Leopardi per il Conestabile della Staffa (ante 1787) o di Antonio Castelletti per il barone Della Penna

⁵ SIEPI 1821, tomo II, pp. 642.

⁶ La decorazione della “Sala orbicolare” nell'appartamento cittadino di Giuseppe Baglioni viene illustrata una prima volta da SIEPI, Perugia, 1822, pp. 642-643. Per il ciclo pittorico vedi in ultimo PETRILLO 2022, pp. 23-24.

⁷ BAGLIONI DE LA DUFFERIE 1907, p. 310.

(1812)⁸, alla storia d'età moderna. Come da progetto, a suo completamento nel 1820 la sala avrebbe accolto quattro copie in gesso di capolavori di Canova (*Ebe*, *Venere*, *Paride* e la *Danzatrice*) e la mediazione dello scultore, all'epoca *arbiter* indiscusso della Roma artistica, fu probabilmente di conforto al nobile perugino nell'individuare gli artisti cui affidare quella sua impresa pittorica la cui eco, più a che Perugia, doveva risuonare soprattutto nel cosmopolita centro culturale e di potere della Roma napoleonica.

Campioni di un neoclassicismo “nazionale”, costoro erano appunto il romano Vincenzo Camuccini, il suo più anziano amico piacentino Gaspare Landi e l'aretino Pietro Benvenuti, benché poi di fatto, per l'esecuzione dell'opera che gli era stata assegnata⁹, gli subentrasse il Landi. La commissione Baglioni avrebbe fatto notizia a Roma fin dal 1809 quando, alla mostra organizzata dalle autorità francesi al Campidoglio, l'esposizione del dipinto di Landi con «Malatesta e Orazio Baglioni mandati in esilio»¹⁰ preannunciava un atteso testa a testa tra i due più valenti restauratori del classicismo raffaellesco: il piacentino, nel suo rileggere Raffaello sulla lezione del Mengs in senso cromatico veneto-emiliano, Camuccini nel segno della moderna riforma davidiana.

Nei propositi del committente, i soggetti prescelti per le quattro tele, anziché la memoria del mecenatismo artistico del proprio casato così superbamente eternato da quel *Trasporto di Cristo* di Raffaello che Scipione Borghese aveva fortissimamente voluto per la sua collezione, tendevano ad esaltare le virtù politiche, civili e militari in cui i Baglioni si erano storicamente distinti in un quadro “nazionale”. Quella celebrativa saga familiare si apriva così con la prima affermazione del capostipite Ludovico Oddo Baglioni il quale, secondo la tradizione popolare raccolta dal retore e poeta perugino Francesco Maturanzio, intellettuale di punta del ramo cadetto dei Baglioni negli ultimi

⁸ In ultimo MIGLIORATI 2022, pp. 84 e 88 con bibliografia precedente.

⁹ CARACCILO 2006, p. 42 e nota 20.

¹⁰ CARACCILO 2005, p. 145; MEYER 2006, p. 38; MARCELLI 2012, pp. 163-164.

decenni del Quattrocento¹¹, fu duca di Svevia e cugino del Barbarossa e nel 1162 riceveva dallo stesso imperatore l'investitura del vicariato di Cagli e Perugia (*L'imperatore Federico I che investe Lodovico Baglioni del vicariato perpetuo di Perugia* di Camuccini). Seguivano poi gli episodi cruciali dell'incrinarsi della loro Signoria per l'uccisione a tradimento in Roma nel 1520 per volere di papa Leone X di Giampaolo Baglioni con la conseguente fuga da Perugia dei figli di questi Malatesta e Orazio (*La cacciata da Perugia di Malatesta IV e Orazio Baglioni* di Landi) e il loro ritorno due anni più tardi in città alla morte del papa Medici e la cacciata del suo protetto Gentile (*L'ingresso trionfale in Perugia di Malatesta IV Baglioni nel 1522* di Camuccini). Il primo dipinto si può credere alludesse implicitamente alla fedeltà imperiale dell'ultimo Baglioni e agli incarichi politici e amministrativi cui questi ambiva all'interno dell'amministrazione napoleonica, gli altri due, sebbene narrassero episodi niente affatto edificanti delle lotte di potere tra i membri della famiglia, mascheravano il sentimento di rivalsa che il Baglioni orgogliosamente nutriva verso il secolare potere pontificio sulla città. A chiudere, infine, l'epopea baglionese veniva la memoria delle prime imprese guerresche di Astorre II a fianco dello zio Alessandro Vitelli contro gli ottomani a Pest (*Astorre II Baglioni che recupera uno stendardo durante la battaglia di Pest nel 1540* di Landi), ottomani la cui autorità imperiale in Africa, non per nulla, aveva iniziato a disgregarsi con le campagne napoleoniche del 1798 e la concessione dell'autonomia all'Egitto nel 1805¹².

Se il maestro di Possagno era il referente per la scelta degli artisti, la formulazione dell'impianto iconografico della Sala Baglioni verosimilmente si doveva in larga parte a Giovan Battista Vermiglioli il quale sappiamo per certo forniva di sua mano al Camuccini il manoscritto illustrante i *Soggetti pittorici*

¹¹ TEZA 2008, pp. 53-71, con bibliografia precedente.

¹² I quattro dipinti uscivano da Palazzo Baglioni già nel 1852 quando, accolti da una bottega antiquaria romana, due prendevano la via di una collezione privata francese ed i restanti andavano dispersi. ROSINI 1852, VII, p. 82, n. 84, in MARCELLI 2012, p. 164, n. 14.

*riferiti liberamente sopra la vita del Sig. Malatesta Baglioni di Perugia desunti dalla vita del Sig. Malatesta IV Baglioni Governatore delle Armi poi Generale della Repubblica fiorentina: Libri due con Appendice di Documenti necessari*¹³.

I primi rapporti tra Vermiglioli e i Baglioni, famiglia con cui l'erudito perugino si imparentava per il matrimonio di una nipote con Francesco Baglioni, risalivano agli ultimi anni del Settecento in occasione dell'incarico conferitogli da Alessandro Oddi Baglioni, fratello maggiore di Giuseppe, e riconfermatogli alla morte di questi dal figlio Marcantonio, dello studio e allestimento del *Museum Oddianum*¹⁴, la ricca collezione archeologica di reperti etruschi acquisita da Alessandro a seguito delle nozze nel 1782 con Caterina Oddi e fin d'ora depositaria, accanto alle autorevoli testimonianze architettoniche della città antica, dell'altro processo identitario, di derivazione toscana, della 'Perugia Etrusca'. Nella condivisa passione per la storia cittadina antica e moderna, tra l'Oddi Baglioni e Vermiglioli era cresciuta una profonda amicizia di cui l'archeologo lasciava pubblica memoria nel 1833 nell'*Avvertimento* alla seconda edizione de *Le antiche iscrizioni perugine*¹⁵, suo primo significativo scritto antiquario edito una prima volta appena un anno prima dell'avvio dei lavori per la "Sala orbicolare". Qui ricordava Alessandro come il compagno «al di cui fianco [...] sempre attaccati con istretta amicizia, questi nostri dilettevoli studi incominciammo e progredimmo con qualche soddisfazione», e al quale doveva, come ricordava già nella lettera di prefazione all'edizione del 1804-5, il progresso dei propri studi per aver da lui «ricevuto i più opportuni sussidi, con le istruzioni per le sue collezioni di Libri, di Monumenti»¹⁶.

All'epoca della decorazione pittorica della "Sala orbicolare", quindi, Vermiglioli aveva già dato avvio alla raccolta di fonti bibliografiche e

¹³ PIAONTONI DE ANGELIS 1978, pp. 47-48; PETRILLO 2012, p. 112, n. 33; EAD. 2020, p. 24, nota 81.

¹⁴ BATINO 2021; MIGLIORATI 2022, pp. 86-87.

¹⁵ VERMIGLIOLI 1804-1805; 1833-1834.

¹⁶ BATINO 2021, pp. 27-29.

manoscritte della storia perugina che nel 1823 avrebbe poi indicizzate nella *Bibliografia storico-perugina, o sia catalogo degli scrittori che hanno illustrato la storia della città*, volume all'interno del quale citava come esistenti in casa di Giuseppe Baglioni¹⁷ le *Istorie perugine* del Pellini, la *Selva di varie lezioni sopra la città di Perugia* comprendenti il *Catalogo de' Generali degli eserciti perugini* di Cesare Alessi e le *Memorie manoscritte delle famiglie Baglioni, Cornia, Crispolti, Graziani* di Girolamo Bigazzini, con l'aggiunta dei *Brevi Pontificj spettanti a Malatesta IV* conservati, invece, in un «codice membranaceo presso i Conti Oddi», ovvero nella residenza di Alessandro¹⁸. Fu questa consistente raccolta bibliografica a fornire le fonti, tra le altre, che Vermiglioli utilizzava già nel 1818 per le note biografiche su Braccio II Baglioni a commento delle *Poesie inedite di Pacifico Massimi Ascolano*¹⁹, per lo studio del 1821 sulla *Medaglia inedita di Malatesta IV Baglioni, nel museo de' conti Oddi di Perugia*, ma soprattutto per l'impegnativa biografia di *Malatesta IV Baglioni* che, «per assai tempo [...] ritardata», lo studioso pubblicava solo nel 1839 con l'intento di ristabilire, verosimilmente anche in risposta all'uscita nel 1836 dell'*Assedio di Firenze* di Guerrazzi, la memoria delle gesta dell'illustre perugino nella «Storia italiana eziandio»²⁰. Il pregevole busto in marmo di Vermiglioli (fig. 2), ancora d'attribuzione incerta, conservato nel Palazzo Graziani Baglioni di Torgiano, oggi sede della Fondazione Vittoria Baglioni, siglava la memoria di questo lungo e proficuo rapporto tra l'archeologo e i membri del nobile casato perugino²¹.

Nato nel 1769 dal patrizio perugino Trajano Vermiglioli e Chiara Rossi Ballerini, Giovan Battista si formava tra gli studi di diritto all'Università e una breve frequenza ai corsi dell'Accademia perugina dove, più che alle severe

¹⁷ VERMIGLIOLI 1823 [1973], pp. 6, 35.

¹⁸ Ivi, p. 42.

¹⁹ VERMIGLIOLI 1818.

²⁰ VERMIGLIOLI 1839, p. IV.

²¹ Il busto reca sul retro il monogramma «OC» tempo addietro ipoteticamente sciolto in «Opus Canovae». Benché il busto sia stilisticamente riferibile all'ambito canoviano, l'attribuzione al maestro trevigiano, tuttavia, non è suffragata da alcun documento. MIGLIORATI 2017, p. 290, fig. 3, BATINO 2021, pp. 17-18, n. 8.

discipline dell'esercizio artistico, nel fervore di studi che sullo scorcio del secolo animava l'attività del neodirettore Orsini²², è lecito credere si dedicasse alla conoscenza della storia artistica antica e moderna della città.

Oltre all'esempio offertogli da Orsini, maggior peso dovevano esercitare sul giovane Vermiglioli i prodromi della nuova storiografia sulla storia civile, culturale e letteraria perugina dall'epoca antica sino alla metà del XVI secolo avviati a fine Settecento, sulle orme del Muratori, dal medico ed erudito perugino Annibale Mariotti a partire dalle *Illustrazioni storico-topografiche della città e del contado di Perugia*, opera monumentale in sei tomi ancora oggi d'ineludibile riferimento per gli studi sulla storia perugina d'età medievale e moderna, redatta in collaborazione con Giuseppe Belforti non più solo sulle fonti bibliografiche, quanto più sull'indagine e riscontro delle testimonianze d'archivio originali²³.

Malgrado l'apparente ideologia antiaristocratica con cui Mariotti si era dedicato alla rivalutazione dell'affermazione storica della borghesia delle arti, cui rispondeva l'impegno da lui profuso nella costruzione del primo Teatro civico perugino del Verzaro (1781) e la sua adesione al governo giacobino del 1798-99 come prefetto consolare del Dipartimento del Trasimeno, le indagini e la visione storica che questi ne traeva, in realtà, si iscrivevano ancora in un quadro di *ancien regime* dove la rigenerazione della società cittadina contemporanea non poteva prescindere dalla relazione secolarmente intrinseca alla storia e alla vita della città con la Chiesa di Roma²⁴. L'esperienza e il pensiero di Mariotti, insomma, rispondevano fermamente a quell'ideale di intellettuale responsabilmente al servizio della crescita culturale della comunità proprio dell'età dei Lumi, ma cautamente attento a non schierarsi in posizioni apertamente avverse all'ordine costituito, ordine contro le cui persecuzioni,

²² Sulla figura di artista, teorico e storico dell'arte di Baldassarre Orsini (Perugia, 1732 – 1810) in ultimo LANZA – TROMBETTA 2017.

²³ Per Annibale Mariotti (Perugia, 1738-1801) CAPACCIONI 2001; sulla collaborazione tra Belforti e Mariotti IRACE 2024, pp. 71-88.

²⁴ IRACE 2002, pp. 198-202.

d'altro canto, Mariotti si sarebbe vanamente difeso dopo il ritorno nel 1799 del governo pontificio.

Di seguito alla pubblicazione ad apertura di secolo delle *Iscrizioni perugine*, l'aspirazione di Vermiglioli a collocarsi come diretto discendente dell'autorevole tradizione erudita del Mariotti, proseguendone, peraltro, anche l'opera di riscoperta dei primitivi umbri da questi avviato con le *Lettere pittoriche perugine* (1788), si esplicitava con l'edizione postuma nel 1806 del suo *Saggio di memorie istoriche civili ed ecclesiastiche della città di Perugia e suo contado* rimasto inedito per la prematura scomparsa nel 1801 dell'autore cui dedicava in premessa la dissertazione *Degli storici perugini sì editi che a penna*. L'edizione degli ultimi scritti di Mariotti usciva a fianco di originali ricerche sulla tipografia perugina del XV secolo²⁵ cui seguivano nel 1807 le *Memorie per servire alla storia del Maturanzio*, opere entrambe già sintomatiche dell'interesse dell'intellettuale verso quei secoli dell'età di mezzo in cui la città, non ancora soggiogata al potere pontificio, pur nelle traversie delle lotte familiari di potere, aveva espresso una sua rinascenza culturale le cui tracce, disseminate tra monumenti e raccolte documentarie, si aveva il dovere di ricollocare sul piano del sapere internazionale. Del resto, la particolare attenzione con cui Vermiglioli guarderà alle vicende dei Baglioni e alla storia culturale della città durante la loro Signoria, favorita dalle rarità librerie e documentarie conservate nella biblioteca e archivio della famiglia, si doveva tanto al rinnovato prestigio dell'antico casato perugino, quanto alla considerazione del peso che le loro vicende guerresche e di illuminati mecenati delle arti aveva avuto tra la fine del Quattrocento e i primi decenni del Cinquecento nel più ampio contesto storico nazionale.

In ordine al nuovo ordinamento accademico napoleonico, la nomina a docente di Storia e Antichità presso la Facoltà di Belle Lettere nel 1810, cattedra della quale, trasformata di presso in Archeologia, sarebbe stato titolare fino al

²⁵ VERMIGLIOLI 1806; 2^a ed. 1820.

1846, gli fu di sprone a procedere con più vigore negli studi fin qui intrapresi²⁶ consolidando in poco tempo, come testimonia l'attenzione riservata ai suoi scritti anche da parte di Antonio Canova²⁷, il suo nome nel consesso degli studi accademici più prestigiosi della Roma pontificia, ma soprattutto il suo ricchissimo epistolario con figure di primo piano del mondo culturale nazionale e internazionale²⁸, il proprio ruolo in città di imprescindibile interlocutore per lo studio delle antichità quanto della storia e dell'arte di età moderna.

Con il trasferimento dell'Accademia nel 1813 nella sede di Montemorcino Nuovo, superata l'iniziale diffidenza degli accademici del disegno verso un'eventuale ingerenza degli universitari nella gestione dell'istituto, Vermiglioli era tra i primi docenti dell'Università ad offrire il proprio contributo per una più adeguata formazione dei giovani accademici sia attraverso l'attività didattica che con la donazione alla relativa biblioteca di volumi di pregio. Questo rapporto, d'altro canto, dopo la Restaurazione si faceva vieppiù concreto nella comune gestione, tra le due istituzioni, della raccolta di opere d'arte antiche e reperti antiquari che, a seguito dell'indemaniazione

²⁶ Del 1813 in Perugia presso Baduel la pubblicazione delle *Memorie di Jacopo Antiquari e degli studi di amena letteratura esercitati in Perugia nel secolo XV, con un'appendice di monumenti*, dove ricostruiva un fondamentale profilo dell'umanista perugino allievo del Campano che fu in contatto con i maggiori protagonisti della rinascenza milanese e fiorentina rivedendo, tra gli studi precedenti, anche l'accurata voce presente negli *Scrittori d'Italia* di Gianmaria Mazzucchelli (1763).

²⁷ MARCATTILI 2022, pp. 55-56.

²⁸ Tra i corrispondenti di Vermiglioli, quali risultano dal Fondo omonimo conservato presso la Biblioteca Comunale Augusta di Perugia (d'ora in poi BCAP, Fondo manoscritti, 1508-1532), oltre ad Annibale Mariotti e Baldassarre Orsini, figurano Ennio Quirino Visconti, Luigi Lanzi, Giulio Perticari, Mauro Cappellari (futuro papa Gregorio XVI), Leopoldo Cicognara, Carlo Fea, Monaldo Leopardi, Angelo Mai, Melchiorre Missirini, Francesco Inghirami, Salvatore Betti, lo Humboldt e Frederic Creuzer, gli architetti Luigi Canina e Giuseppe Del Rosso, i pittori Pietro Benvenuti, Jean-Baptiste Wicar, Cesare Masini e Tommaso Minardi, solo per citarne una minima parte. Per una prima ricognizione del Fondo Vermiglioli vedi LAGANÀ 2024, pp. 302-336.

napoleonica degli enti religiosi del territorio e dei più recenti ritrovamenti archeologici, dal primo ricovero in Palazzo dei Priori, nel 1812 venivano trasferiti nella nuova sede universitaria; raccolta che Vermiglioli, dopo la sua nomina a consigliere dell'Accademia nel 1818, avrebbe ulteriormente arricchito mediando l'acquisizione «di molti e preziosi cimeli etruschi e romani, esistenti in private abitazioni, o generosamente donati, o direttamente acquistati»²⁹. Le sue scoperte, l'attenzione profusa verso il patrimonio artistico e archeologico del territorio ne facevano, dopo Minardi e Sanguinetti, membro indispensabile della Commissione Ausiliaria di Belle Arti della Delegazione pontificia fino al 1848³⁰.

Tanto era il peso che il parere dell'archeologo aveva acquisito negli anni all'interno del Consiglio accademico da favorire nel 1842, su raccomandazione di Giuseppe Gualandi, la nomina a direttore e docente di pittura, in successione di Giovanni Sanguinetti, del bolognese Cesare Masini³¹. Tra l'archeologo e il giovane pittore in breve fioriva un'affettuosa amicizia, rivelatrice forse dell'insofferenza che Vermiglioli, al di là delle sue posizioni conservatrici, doveva aver covato nei lunghi anni della sua direzione verso il puristissimo allievo di Minardi, quanto delle aspettative che nutriva verso un promettente rappresentante del genere storico. Già allievo in Firenze di Bezzuoli e dal suo arrivo in Roma nel 1839 tra i pittori più apprezzati nella capitale, Masini, del resto, durante la sua direzione dell'Accademia non avrebbe nascosto tutta la propria giovanile avversione di pittore storico romantico, ammiratore, oltre che

²⁹ LUPATTELLI 1889, pp. 8-10 dove riporta anche la memoria del Bollettino dell'Istituto Imperiale Germanico relativa all'acquisizione nel 1836 per il Museo di Perugia di una gran parte delle urne etrusche già appartenute al Museo Oddi.

³⁰ NUZZO 2010, p. 78. Dalla relazione del Delegato Apostolico del 23 maggio 1848, in realtà, già minato dalla malattia che lo portava alla morte in quello stesso anno, Vermiglioli «non può prestarsi all'incarico ma [...] per i più eminenti meriti conviene conservarlo nella sua qualifica».

³¹ Biblioteca Comunale Augusta Perugia (d'ora in poi BCAP), Fondo manoscritti, Fondo Giovan Battista Vermiglioli, n. 1521, f. 286 r/v. Lettera di Cesare Masini a Giovan Battista Vermiglioli, "Roma 3° del 1842".

del maestro Bezzuoli, di Coghetti, Podesti, Hayez e soprattutto del «restauratore e principe della Italiana Pittura Vincenzo Camuccini», verso i Nazareni, «la setta di banditi della Viennese Accademia», e «i fanatici della gotica pittura» colpevoli di far retrocedere l'arte ad una «barbara infanzia»³².

Tramite l'archeologo, negli anni della sua permanenza a Perugia, il bolognese entrava in confidenza con gli Oddi Baglioni, Lavinia innanzitutto, ma anche Benedetto e Marcantonio. Ciononostante, quella sua permanenza in città che avrebbe potuto aggiornare l'insegnamento accademico verso i modi del genere storico romantico, era purtroppo destinata a breve durata «per le persecuzioni dei Perugini troppo nemici de' Forestieri» e «il molto amaro inghiottito in Perugia»³³ che spingevano il pittore a far ritorno nella sua Bologna per brevi periodi già nel 1844 e a lasciare definitivamente il capoluogo umbro nel 1845 per accettare di buon grado, «essendo troppo gradito il ripatriare [sic]»³⁴, il posto di Segretario dell'Accademia bolognese propositagli dal Camerlengato.

Partecipe delle riflessioni teoriche che alla «dottrina antiquaria» attribuivano un «merito attuale [...] pratico e non speculativo»³⁵, come docente Vermiglioli si era fatto carico fin dal 1817 nei due giorni del martedì e del sabato di tenere un *Corso completo di mitologia egiziana-greco-romana provato coi monumenti, adattato all'uso dell'archeologia e dell'arte del disegno*, ciclo di lezioni che, nato come corso universitario, veniva ben presto aperto anche agli studenti dell'Accademia. Nell'opera di rilancio del proprio ruolo culturale e

³² MASINI 1842, pp. 15-30.

³³ BACP, Fondo manoscritti, Fondo Giovan Battista Vermiglioli, n. 1521, f. 294 v., Lettera di Cesare Masini a Giovan Battista Vermiglioli, Bologna 15 settembre 1844.

³⁴ Ivi, f. 296 r. e v., Lettera di Cesare Masini a Giovan Battista Vermiglioli, Bologna 1° novembre 1844. Nella lettera Masini ringrazia il Vermiglioli per averlo allertato della visita di una Commissione nominata dal Camerlengo ed aver preso le sue difese insieme «al mio buon amico Silvestro Massari» per le accuse rivoltegli per aver spostato dei dipinti dalle pareti del proprio studio il quale «sarà ben difficile che un altro Maestro di pittura si contenti [...] a meno che non sia un Sanguineti».

³⁵ MISSIRINI 2016 [1824], p. 251.

nell'incremento delle attività che senza soluzione di continuità gli accademici continuavano a perseguire anche dopo la Restaurazione, la creazione di quel corso allineava l'istituto perugino al percorso formativo della più prestigiosa Accademia di Firenze, sulle cui orme quella perugina era nata nel 1573 e dove una cattedra di storia e mitologia figurava fin dal 1807³⁶, e di San Luca a Roma, principale referente dell'istituzione perugina fin dalla sua rifondazione per provenienza e formazione dei suoi direttori, in cui nel 1812 Guattani avviava la raccolta delle sue lezioni poi pubblicate nel 1838³⁷.

Di questo corso, non altrimenti documentato tra le carte d'archivio dell'Accademia, si ha testimonianza in quattro diversi manoscritti conservati i primi tre nella Biblioteca Comunale Augusta di Perugia, l'ultimo, recentemente emerso, nella biblioteca del Sacro Convento francescano di Monteripido³⁸. Il primo³⁹, consistente in un mero indice degli argomenti e conservato fra le carte di Giancarlo Conestabile della Staffa, come si dirà più avanti, allievo di Vermiglioli, poi professore di Etruscologia all'Università di Perugia e primo direttore del Museo Etrusco di Firenze, risale al primo anno di corso del 1817. Il secondo⁴⁰, rilegato in due volumi e corredato da alcune illustrazioni ritagliate da repertori a stampa, fu invece vergato da un non meglio noto studente Belisario Simonelli tra il 1837 ed il 1842 (fig. 3). Come narra Simonelli nella prefazione al manoscritto, questo nasceva da una collazione degli appunti delle lezioni di Vermiglio, rielaborata sotto la sua supervisione, perché quel suo sapere, mai prima riorganizzato in forma completa, non andasse disperso. Il terzo manoscritto, privo di intestazione e datazione, conservandosi insieme a

³⁶ BIAGI 1941, p. 27-28.

³⁷ RACIOPPI 2002, p. 79-98.

³⁸ I tre manoscritti sono citati una prima volta in Sensi 2011, pp. 50-51, quindi in PETRILLO 2012, pp. 129-130, infine analizzati più approfonditamente in MIGLIORATI 2017, pp. 283-286.

³⁹ BCAP, Fondo manoscritti, ms. 2461 I.

⁴⁰ BCAP, Ivi, ms. 3230-3231.

suoi appunti di archeologia relativi alle lezioni del 1845⁴¹, fu probabilmente redatto da Conestabile della Staffa copiando quello del Simonelli.

Riflesso della vasta cultura di Vermiglioli, il manuale rivela più di un motivo d'interesse tanto nelle informazioni storiche e iconografiche relative ai diversi miti, quanto per la sua impostazione e le fonti cui attinge. Pur essendo destinate anche agli allievi dell'Accademia, le lezioni dell'archeologo, infatti, esulavano da una mera descrizione dell'iconografia delle diverse divinità fornendo, invece, un compendio sulla storia delle loro origini e le ragioni dell'importanza del loro studio e conoscenza ancora nell'attualità. Testimone del percorso avviato dalla metà del XVIII secolo verso un approccio laico all'indagine del fenomeno religioso, Vermiglioli apriva il proprio manuale spiegando come le

differenti idee che si allignano fra i popoli intorno ai Numi e ai cosiddetti Eroi mitici, ossia i Semi dei, furono le cause principali da cui ebbero origine certi sistemi mitologici che potrebbero chiamarsi eziandio sistemi fisici, sistemi allegorici, e sistemi morali⁴².

E ancora

può chiamarsi l'antica favella dei popoli il linguaggio arcano delle Nazioni, quando non sapevano esprimersi con la scrittura ma solamente con segni e simboli [...] per cui nella mitologia e specialmente nelle favole degli Eroi possiamo riconoscere le prime semenze della umana civilizzazione⁴³.

Frutto delle teorie circolanti negli ambienti accademici franco-tedeschi che vedevano l'origine dei culti mediterranei nell'antico Egitto, il corso di

⁴¹ BCAP, Ivi, ms. 2463-2464.

⁴² BCAP, Fondo manoscritti, ms. 2463, p. 5 r.

⁴³ Ivi, p. 8 r. Più avanti sottolinea con premura filologica la distinzione necessariamente da farsi fra le favole «prime» di Omero ed Esiodo e quelle posteriori, che pur avendo perso parte delle proprie caratteristiche originarie sono testimonianza degli aggiustamenti alle nuove esigenze sociali.

Vermiglioli principiava con l'analisi dei miti egizi⁴⁴ premettendo, tuttavia, che il loro sviluppo seguiva una fase più arcaica caratterizzata inizialmente dal «totemismo», legato ai fenomeni terrestri, e dal «sabeismo», ovvero i culti rivolti alla sfera celeste, entrambi poi sostituiti dall'«antropomorfismo» il quale generò, a partire proprio dal *pantheon* egizio, il politeismo pagano del mondo greco-romano fino all'avvento della rivelazione monoteista giudaico-cristiana⁴⁵.

Tralasciando l'approfondita dissertazione dell'archeologo sui miti egizi e della Grecia arcaica, per quanto utilissima alla comprensione della fortuna che andranno incontrando in certa pittura romantica e simbolista le divinità arcaiche minori legate alle acque (nereidi e tritoni) ed ai boschi (ninfe, centauri e satiri), ciò che risulta di maggior interesse ai fatti che si stanno narrando sono gli argomenti che Simonelli riporta nel secondo volume del suo manoscritto. Dopo i miti olimpici, le lezioni di Vermiglioli qui, infatti, affrontavano il tema degli «Eroi mitici» (Teseo, Ercole, Prometeo, la Gorgone, Medusa, Io, Danae, Perseo, Sisifo ed altri) premurandosi che gli studenti avessero ben chiara la distinzione tra questi e gli «Eroi storici» la cui esistenza e le cui gesta trovavano veritiera testimonianza nei resti archeologici superstiti e nelle fonti storiche antiche. Sicché, dopo la condanna severa della «Scuola di Alessandria» in cui «l'allegoria degenerò [...] il più delle volte in una interpretazione ridicola, inutile e perciò da schivarsi», l'archeologo avvertiva i suoi allievi

che la fantasia dell'artista ha bisogno di essere accesa, e di essere continuamente moderata nel fuoco primiero, e [che] cotesti pregi potranno ottenersi coll'esame dei monumenti antichi, ove tutto è sapienza, tutto è ragione, e tutte ragionate sono le più piccole parti⁴⁶.

Ma se nei monumenti antichi «tutto è sapienza», ciò si doveva alle conoscenze che i loro artefici avevano maturato tanto nel pensiero pratico

⁴⁴ Oltre alle fonti greche antiche, i riferimenti di Vermiglioli per i geroglifici e l'antichità egizia sono agli studi di Denon, Champollion ed Ennio Quirino Visconti.

⁴⁵ BCAP, Fondo manoscritti, ms. 2463, p. II v..

⁴⁶ BCAP, Fondo manoscritti, ms. 323I, p. IO r..

quanto in quello religioso e filosofico e, pertanto, era indispensabile ai giovani artisti acquisire quel loro sapere attraverso lo studio tanto di Apollodoro, maestro nel mito ancora più di Ovidio per la sua attitudine da storico, quanto di Nonno il panopolita il quale «divenuto cristiano svelò quei misteri per togliere dall'inganno quelli che vi prestavano tanta credenza, e che ne erano tanto devoti»⁴⁷. Lezione ancora migliore, infine, poteva venire loro da Clemente Alessandrino il quale, benché primo a porre in relazione la gnosi filosofica greca con quella giudaico-cristiana, veniva tuttavia interpretato dallo studioso perugino in funzione di un'ortodossia che rifiutava qualsiasi sincretismo filosofico-religioso

perché con quelle [opere singolari] volendo istruire i nuovi credenti con lo svelare quelle massonerie medesime [Bacchiche], intendeva di provare opportunisticamente la falsità e l'erroneità delle religioni pagane, e la incontestabile verità della nostra.⁴⁸

Per la bibliografia citata nella trascrizione di Simonelli, si può credere che Vermiglioli fosse più che informato sulla embrionale storia comparata delle religioni che, nata in seno al razionalismo illuminista e al riassetto della massoneria internazionale di metà Settecento, nella Francia a cavallo tra i due secoli, si era volta in parte a screditare, in un'ottica di emancipazione politica dalla Chiesa di Roma, l'autorità temporale e spirituale del Papato attraverso le evidenti contaminazioni, oggi scientificamente riconosciute, tra Orfismo antico, la filosofia socratica e il cristianesimo delle origini.

Radicalmente avverso a queste posizioni, Vermiglioli sembra invece apprezzasse in special modo la visione storico-sociale, sostanzialmente conservatrice, delle origini della cultura europea elaborata dal filologo e antichista tedesco George Frederic Creuzer, autorevole rappresentante del romanticismo religioso presso l'Università di Heidelberg, del quale additava ai propri allievi le «utilissime [...] varie e dotte disquisizioni» esposte nel suo

⁴⁷ BCAP, Fondo manoscritti, ms. 323I, p. 138.

⁴⁸ Ibidem.

Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen, edito in quattro volumi una prima volta tra 1810 e 1812, poi ancora nel 1819 e nel 1837. Una visione quella del Creuzer che, nella centralità del culto cristiano come più alto raggiungimento della dimensione etico-religiosa occidentale, in continuità con una primigenia «casta sacerdotale», legittimava un ordine sociale gerarchizzato e patriarcale le cui premesse si attestavano sulla priorità dell'interpretazione del divino in forma normativa. Nella Perugia "restaurata" ciò significava aderire ad una ideologia legittimante il rapporto trono-altare e, sul piano di un progetto politico-sociale attuale, trovare il proprio ruolo di intellettuale nel farsi latore del solido terreno storico-documentario utile alla costruzione di una memoria identitaria che incarnasse l'ideale della classe sociale cui apparteneva e che intendeva rappresentare. La prassi propagandistica per immagini che, come mai prima, aveva caratterizzato l'Impero napoleonico e alla quale Vermiglioli stesso si era prestato per il ciclo Baglioni, quanto l'orgoglio municipalistico che animava i suoi studi, potevano, pertanto, fin d'ora invitare l'archeologo ad individuare, fuori dalla storia presente cittadina, un "Eroe storico" ad essa esemplare, un vessillo in figura, la cui vicenda terrena trovasse conforto di verità nella testimonianza storica diretta.

D'altronde, che Vermiglioli, fosse pienamente consapevole del rilievo che la posizione dell'artista aveva assunto nella modernità nel veicolare con la propria opera ideali e valori ad un pubblico sempre più esteso e socialmente differenziato, ci è testimone l'attenzione da questi inaspettatamente profusa nel corso delle sue lezioni nel far seguire alle informazioni sul mondo antico e le sue fonti una serie di indicazioni esclusivamente dedicate alla tecnica artistica - dall'importanza dello studio del nudo al modo di fare le pieghe - singolarmente, vieppiù citando come testo teorico di riferimento il *Trattato della pittura* di Leonardo⁴⁹. Nel più tardo manoscritto del 1837-42 questa parte veniva

⁴⁹ Il Codice Vaticano Urbinate Lat. 1270, appunti di Francesco Melzi, veniva pubblicato per intero per la prima volta a Roma presso la stamperia De Romanis nel 1813 da Guglielmo Manzi corredandolo di un volume di 22 tavole in rame nelle quali G.

illustrata da Simonelli con incisioni incollate a piena pagina tratte da opere di Tommaso Minardi certificando l'importanza che il *Trattato* vinciano in materia di didattica accademica aveva avuto a suo tempo tanto per Minardi, quanto a quelle date per il suo successore Sanguinetti.

All'attaccamento verso la sua città e ai sentimenti municipalistici del dotto erudito perugino si dovevano, invece, i suggerimenti che questi forniva per l'elaborazione della prima *Allegoria della città di Perugia* «sulle tracce dell'antichità figurata»⁵⁰. Riporta il Simonelli:

Potrebbe Perugia ideare in una dignitosa matrona ricoperta di tunica e manto collocata nella sommità di un monte, onde indicare la elevata situazione di quest'amenissima città, cui potrebbe applicare il testo di Apollonio Rodio e del vecchio suo Scolaste quando favellano di una greca città chiamata appunto Περησια, Peresia, dicendola situata per modo nell'amena sommità di un colle che ivi risplende come un luminoso astro. Una corona murale circondata di torri e di merli, ma rovesciata sui lembi del suo manto potrebbe convenirle e così situata per mostrare che un giorno fu grande, e potente, che resistette alle ingiurie dei popoli vicini, ponendoli sempre in timore, ma oggi ha interamente smarrito questo suo decoro. [...] Le si potrebbe dare nella destra il cornucopio ripieno di tutti i principali prodotti delle nostre campagne che sono abbondantissimi. Potrebbe aggiungersi eziandio che la medesima figura si appoggi ad un pilastro, o ad un cippo, rappresentato prospetticamente in due lati, nei quali si mirassero armi marziali, trofei militari, lo scettro, le bilance, e volumi delle leggi, e i simboli delle belle arti, onde mostrare che Perugia fu un giorno grande nella guerra, arbitra e padrona dei popoli vicini, dotta nella facoltà delle leggi, retta nei giudizi ed espertissima nelle belle arti.

Francesco De Rossi riproduceva le 221 illustrazioni nel testo. Questa parte del manuale, come informa Simonelli nell'introduzione, essendo irrecuperabili i relativi appunti delle lezioni di Vermiglioli, fu redatta col sussidio di alcune opere a stampa di proprietà dell'archeologo tra le quali evidentemente figurava anche l'edizione del *Trattato* di Leonardo del 1813.

⁵⁰ BCAP, Fondo manoscritti, ms. 3230, cap. XVIII, par. V, pp. 697-700.

L'immagine si completava delle allegorie del fiume Tevere e del Lago Trasimeno evocato dalla figura di Agilla, la ninfa che fu protagonista del tragico amore per il principe Trasimeno cui, nella leggenda narrata nel *De Bello punico* di Silio Italico, si doveva l'origine del nome del lago di Perugia.

Tra gli studenti dell'Accademia, a raccogliere per primo i suggerimenti iconografici di Vermiglioli era Gaspare Sensi, allievo di Minardi sia a Perugia che a Roma, per poi trasferirsi nel 1825 a Madrid in veste di disegnatore per il catalogo illustrato del Museo del Prado inaugurato nel 1819. Il bel disegno, di grandi dimensioni, rinvenuto qualche anno addietro tra le carte dell'Accademia da Saverio Ricci⁵¹ con evidenza raffigurante un' *Allegoria della città di Perugia* (fig. 4) e opportunamente datato tra 1820 e 1825, in effetti, tranne che per la presenza del grifo rampante perugino sulla sinistra, ricalca fedelmente le indicazioni iconografiche fornite dall'archeologo: su un piccolo rilievo al centro della scena, ambientata in un paesaggio sul cui sfondo si profila uno scorcio della città da meridione dove svettano i campanili delle due basiliche di San Domenico e San Pietro, siede una figura femminile panneggiata all'antica recante nella mano destra una cornucopia ricolma di frutta, fiori e spighe di grano. Con il braccio sinistro questa poggia su un grande cippo in pietra ricoperto di rilievi con trofei militari e sormontato da una viva civetta ad ali spiegate, mentre nell'albero alle sue spalle si assommano i simboli delle arti liberali e ai suoi piedi una sorta di corona turrata, evocativa della sua decaduta grandezza; dietro all'albero, si riconoscono le due figure della ninfa Agilla e dell'allegoria del Tevere nell'iconografia della tradizione classica della figura virile barbuto reclinato con una brocca da cui esce dell'acqua.

L'invenzione del giovane Sensi, nella fine esecuzione così debitrice, notava giustamente Ricci, della lezione di Minardi disegnatore, a queste date doveva restare sulla carta trovando la città una sua prima ufficiale immagine allegorica solo dopo l'Unità nella giovane donna con corona turrata assisa tra i simboli della sua storia passata e presente che Domenico Bruschi dipingeva nel 1875 nella Sala del Consiglio del nuovo Palazzo Provinciale.

⁵¹ RICCI 2020, p. 58, fig. 5.

L'elaborazione di questa prima *Allegoria di Perugia* negli anni tra la Restaurazione e il fallimentare moto del 1831, tuttavia, riveste un non trascurabile interesse iscrivendosi in una serie di testimonianze a carattere ideologico-identitario cui il contributo intellettuale di Vermiglioli, in qualità di storico, letterato e docente all'Accademia, si crede, doveva essere tutt'altro che marginale.



Fig. 1, Luigi Tomba da Vincenzo Camuccini, *L'ingresso trionfale in Perugia di Malatesta IV Baglioni nel 1522*, carta/acquaforte, 1806.

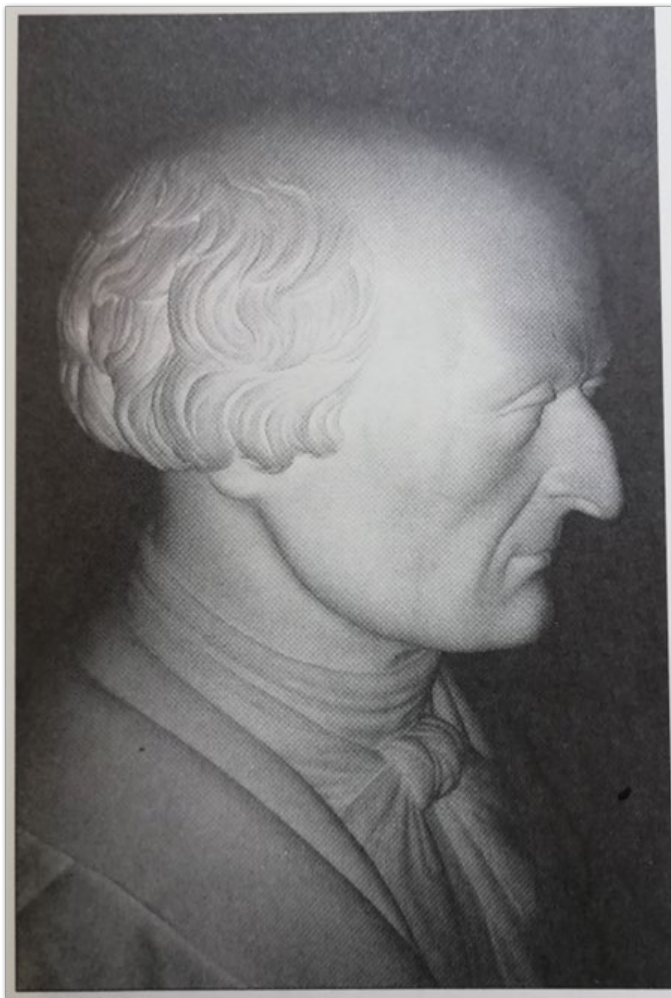


Fig. 2, Ambito di Antonio Canova, *Busto ritratto di Giovan Battista Vermiglioli*, 1825 ca., marmo, Torgiano, Fondazione Vittoria Baglioni.

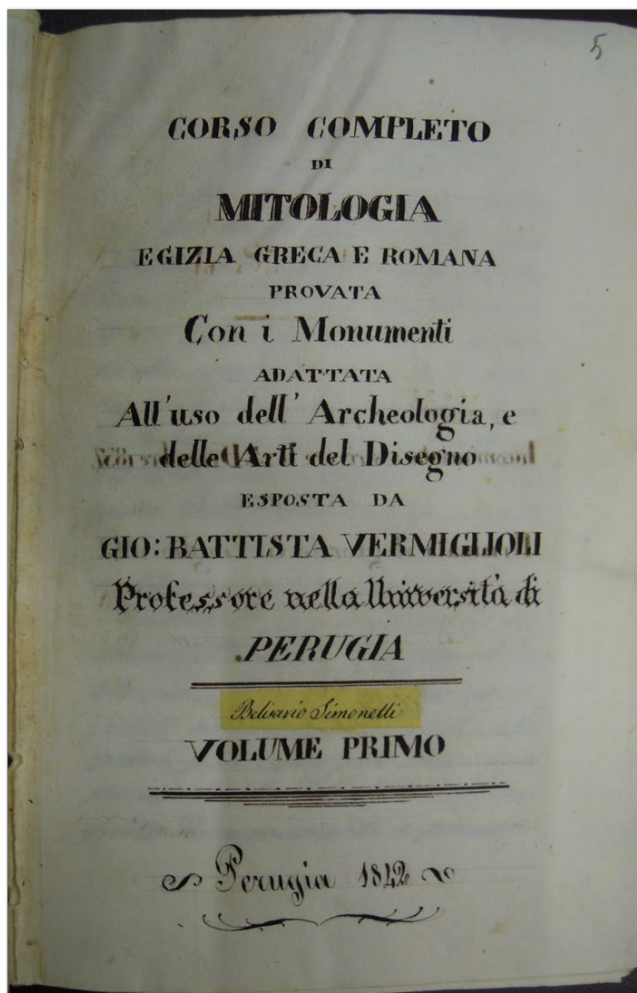


Fig. 3. Frontespizio del manoscritto di Belisario Simonelli con il corso di Mitologia di Giovan Battista Vermiglioli, Perugia, Biblioteca Comunale Augusta, Fondo manoscritti, ms. 3230-3231.



Fig. 4, Gaspare Sensi, *Allegoria di Perugia*, 1820-25, matita, inchiostro nero acquarellato e tracce di inchiostro seppia su carta bianca, Perugia, Accademia di Belle Arti "Pietro Vannucci", (inv. C739).

II. GLI ANNI DELLA RESTAURAZIONE: DUE DIPINTI PER BRACCIO FORTEBRACCIO SIGNORE DI PERUGIA

«Punto d'arrivo dell'erudizione perugina d'antico regime»¹, nella Perugia d'inizio XIX secolo nessuno si presentava come più qualificato referente per la storia cittadina quanto Vermiglioli. La declinazione 'nobiliare' di fatto conservatrice con cui l'archeologo si prodigava a disseppellire dall'oblio figure di un antico passato cavalleresco gratificava quel patriziato locale nei decenni a cavallo tra i due secoli poco incline ad accogliere i cambiamenti sociali innescati dalla rivoluzione e dal dominio francese ed ora attento a preservare i propri antichi e nuovi privilegi. Il suo instancabile lavoro storico-documentario, del resto, oltre che nelle aule universitarie, trovava naturale palcoscenico anche tra le selve della Colonia Augusta dell'Arcadia perugina, rifondata per la terza volta nel 1807, alimentando tra i *pastori* interessi e fantasie sull'antica storia medievale della città e dei suoi uomini d'arme.

Alle origini di questo *revival* del medioevo fu verosimilmente l'uscita postuma, come si è detto, nel 1806 a cura di Vermiglioli del *Saggio di memorie istoriche civili ed ecclesiastiche della città di Perugia e suo contado* di Annibale Mariotti. Elaborate tra il 1784 e il 1798 con il contributo dell'impressionante lavoro di inventariazione dei documenti comunali operato tra 1787 e 1792 da Giuseppe Belforti, le *Memorie* infatti rappresentarono «un tassello fondamentale, in sede locale, del processo di costruzione dell'identità nazionale italiana che venne fondato proprio sulla memoria del Comune medievale»². Sebbene improntate ad una interpretazione che, nell'attribuire la decadenza dei

¹ IRACE 1997, p. 247.

² IRACE 2024, p. 83.

Comuni al processo di aristocratizzazione delle Arti, aveva risentito di una «riflessione in chiave riformatrice»³ condizionata dall'occupazione francese, tuttavia, certo è che dal momento della loro uscita le *Memorie* restavano testimoni provate di una visione del passato che legittimava nel presente e proiettava nel futuro il ruolo elitariamente direttivo dell'aristocrazia, va detto, anche in un ruolo di «illuminata» promotrice delle arti.

Figura che nelle *Memorie* segnava l'avvento della prima Signoria perugina quella di Braccio Fortebraccio da Montone, esule di parte nobiliare cacciata dai popolari Raspani capitanati da Biordo Michelotti, che nel 1416 faceva il suo rientro da vincitore in città. Appena tre pagine ne tracciavano brevemente il profilo evidenziando da una parte come Fortebraccio trattasse «amorevolmente i suoi sudditi» iniziando «con molto applauso a governar la Città», dall'altra come la sua introduzione dei nobili nei Collegi delle Arti fosse all'origine del loro progressivo prevalere nelle cariche dell'amministrazione cittadina fino alla definitiva espulsione, dal 1647 in poi, da queste degli strati popolari⁴. Se alla Signoria di Braccio, dunque, Mariotti aveva attribuito nemmeno tanto velatamente l'inizio del declino delle istituzioni del libero Comune, questo poco importava a fronte della sua «riconciliazione» nell'amministrazione della città tra nobili e popolari, nonché di una potenza militare che era stata in grado addirittura di dare «l'assalto [...] a Roma» e di riunire sotto il proprio dominio «varie altre Terre della Chiesa» nell'Umbria e nelle Marche⁵. D'altronde, erano proprio «cinque Generali» della stirpe Baglioni, ma anche il Braccio «onore delle Italiane Milizie del secolo XV» che, presumibilmente, Vermiglioli contrapponeva agli «*Eroi luminosi* di Spoleto» nel *pamphlet* con cui nel 1809 vanamente difendeva la candidatura di Perugia a

³ Ivi, p. 81.

⁴ MARIOTTI 1806, p. 100-101.

⁵ Ivi, p. 101.

capoluogo del nuovo distretto amministrativo napoleonico del Dipartimento del Trasimeno⁶.

Ricapitolando in sintesi la biografia del condottiero, nato nel 1368 da nobile famiglia perugina esule a Montone, nel 1392 Andrea Fortebraccio detto Braccio si legava alla fazione nobiliare schierata contro i popolari di Biordo Michelotti al fine di spodestarlo e far ritorno in patria. Dopo alterne vicende che lo vedevano al servizio di Firenze e dello Stato Pontificio, nel luglio 1416, al capo di un esercito composto da tutti gli esuli, vinceva le milizie del Comune perugino e diventava Signore della città. Dopo Perugia, stessa sorte toccava, esclusa Gubbio, a tutte le città dell'Umbria. La sua brillante carriera lo portava a prestare le proprie doti di condottiero alla regina del Regno di Napoli Giovanna II d'Angiò-Durazzo, ma a segnare il suo destino era soprattutto il legame con Alfonso II d'Aragona dal quale riceveva l'ordine di assediare l'Aquila con la promessa di riceverne il governo. Con il possesso de L'Aquila, Braccio avrebbe avuto aperta la possibilità di estendere i propri domini a tutta la fascia del centro Italia. La città marchigiana, tuttavia, gli opponeva resistenza per più di un anno finché Giovanna II, papa Martino V e Luigi III d'Angiò-Valois, vedendo nella sua ascesa militare una concreta minaccia per i propri territori, inviavano soccorsi agli aquilani per scongiurare la sua vittoria. Nello scontro durissimo tra gli opposti eserciti del Fortebraccio e dei confederati nella Piana di Bazzano, Braccio, gravemente ferito e fatto prigioniero, moriva di lì a poco il 5 giugno 1424 e veniva frettolosamente sepolto in terra scomunicata. I suoi resti, recuperati nel 1432 dal nipote Niccolò, sarebbero poi stati restituiti alla sua città d'origine per decreto di Papa Eugenio IV e tumulati con grande cerimonia pubblica nel coro della chiesa perugina di San Francesco al Prato.

Tra la fine del XVIII secolo e il 1815, anno in cui con la definitiva caduta dell'Impero napoleonico i padri francescani poterono far ritorno nella loro sede

⁶ [VERMIGLIOLI] 1809, p. 48. Per i *pamphlet* del contenzioso tra intellettuali perugini e spoletini in merito alla scelta dell'amministrazione imperiale sul capoluogo del Dipartimento del Trasimeno il 5 agosto del 1809 infine stabilito in Spoleto, vedi anche PETRILLO 2012, pp. 106-107.

conventuale, tra i molti monumenti trasferiti, causa l'instabilità di parte del coro della chiesa, alle pareti del primo chiostro dell'attiguo convento, il Siepi⁷ narra che vi fosse anche quello del Fortebraccio i cui miseri resti confermavano la morte per mano nemica come descritta dalle fonti («Il teschio presenta la frattura prodotta dal colpo per cui morì in battaglia presso la Città di Aquila»). Il monumento, all'epoca «mal ridotto», eretto in stucco nel 1790 con il busto del condottiero, conservava le spoglie raccolte nella piccola cassa di legno dipinta originale che nel 1869, a seguito delle successive indemaniazioni postunitarie della chiesa e convento, Adamo Rossi riferiva murata sopra il lavamani della sacrestia nella sede conventuale lasciata in uso ai francescani⁸. Dall'iscrizione sulla cassa⁹, trascritta anche dal Siepi, e quella sul monumento, così come la riportava Raffaello Marchesi nel 1869¹⁰, la fama del Fortebraccio si

⁷ SIEPI 1821, tomo II, pp. 792, 798-799.

⁸ ROSSI 1869, p. 13, n. 13. Rossi, tuttavia, «testimone O. Lancellotto», arretra il trasferimento delle spoglie del Fortebraccio dal coro alla sacrestia a metà Seicento.

⁹ «Hospes Lege et Luge / Perusiae natum Montonum me Exulem Excepit, / Mars Patriam Umbriam, Et Capuam Mihi Subegit, Roma / Paruit, Italia Theatrum Spectator Orbis Fuit, / At Aquila Cadentem Risit, Quem Patria Lugens / Brevi Hac Urna Tegit Heu, Mars Extulit, / Mors Abstulit / Abi». «O passeggero leggi e piangi. Me nato in Perugia esule accolse Montone. Marte la patria Umbria e Capua a me fè suggette. Roma obbedì, Italia fu teatro, spettatore il mondo. Ma Aquila me cadente irrise, cui la patria lacrimando in questa breve urna chiuse. Ahi! Marte mi fè grande, morte mi distrusse. Va pure», in MARCHESI 1869, p. 18.

¹⁰ «Exciderat latiis bellandi gloria terris; / Nec pes ad pugnam; nec fuit aptus eques. / Proh scelus! Externo populi duce bella gerebant, / Atque erat externi militis illud opus. / Ereptum Italiae reddit decus inclitus armis / Braccius, et cives restituit patriae. / Hostili scelere hirpina haud procul occubat urbe, / Dum Capuae princeps regia signa gerit. / Tristia sic semper miscet fortuna secundis. / Hic patriae pietas ossa revecta locas». Nella traduzione di Raffaello Marchesi del 1869: «Era spenta nelle terre latine ogni gloria di guerra; né pedone né cavaliere vi fu destro al battagliaire. I popoli da straniero capitano condotti (ahi vergogna!) ed opra di straniera milizia era una pugna. Braccio, inclito in arme, a Italia rese il tolto onore; Braccio restitui alla patria i cittadini. Non lungi dalla città degl' Irpini per nimico misfatto ei giace in quel che di Capua signore spiega in alto

tramandava nell'immediato come quella del condottiero che dopo aver «restituito la patria ai cittadini» aveva soggiogato anche Roma e al quale si riconosceva la nascita del primo esercito italiano¹¹.

Come suggerivano al lettore le note alle *Memorie* del Mariotti, della parabola politica e militare del Fortebraccio si aveva da sempre prima diffusa notizia nelle *Historie et vite di Braccio Fortebracci* di Giovanni Antonio Campano tradotte dal latino nel 1571 dall'erudito perugino Pompeo Pellini¹². A queste si aggiungevano le note biografiche edita a metà XVII secolo, sulla scorta del precedente cinquecentesco, dall'umanista e sacerdote perugino Cesare Crispolti nella sua *Perugia Augusta*¹³ il cui ultimo e terzo libro era interamente dedicato ai «celeberrimi virii» della città. Nel XVIII secolo, la biografia del Fortebracci era stata ripresa nelle *Memorie storico-critiche di Perugia*¹⁴ redatte nel 1730 dall'erudito perugino Giacinto Vincioli¹⁵ al quale, per

il regale vessillo. Tal sempre fortuna mesce coi prosperi i tristi eventi. Cittadina pietà le riportate ossa qui loca», in MARCHESI 1869, pp. 17-18.

¹¹ «I.C.R. / Brachio Fortebrachio perusino / Italicae Militiae parenti / L.D.D. Eugen. IV Pont. Max. / G.C.R.». Nella traduzione di Marchesi: «A Braccio Fortebraccio di Perugia, dell'Italica Milizia instauratore, luogo dato per decreto di Eugenio IV Pontefice Massimo», MARCHESI 1869, p. 18.

¹² PELLINI 1572 [1571].

¹³ CRISPOLTI 1648, pp. 287-289.

¹⁴ VINCIOLI 1730, pp. 97-102.

¹⁵ Giacinto Vincioli (Perugia, 1684-1742). Di nobile famiglia dei conti di Agello e San Valentino residente nel rione perugino di Porta Santa Susanna, dopo gli studi umanistici, storico-ecclesiastici, di diritto civile e canonico e gli studi scientifici, Vincioli si perfezionava in Roma, diventava uditore di Rota e Macerata, pretore di Fano e nel 1706 prendeva l'abito sacerdotale. Nei suoi sporadici rientri a Perugia fu uditore del Collegio del Cambio e lettore all'Università, nonché rettore del Collegio della Sapienza Vecchia e docente di Diritto all'Università. La sua promettente carriera che lo stava portando anche in Inghilterra, Francia e Germania, si interrompe per la morte prematura del fratello obbligandolo a farsi carico della vedova e dei suoi cinque figli. Promotore e membro di numerose accademie del centro Italia e arcade della Colonia Augusta perugina, i principali interessi del Vincioli andavano dalla poesia e la critica letteraria,

i reiterati contatti con Ludovico Antonio Muratori, si dovevano forse in parte le informazioni sul condottiero riferite dal modenese negli *Annali d'Italia*¹⁶. Oltre a queste autorevoli fonti, in tempi più recenti, citando gli *Annali* di Muratori e le *Memorie istoriche* di Martorelli¹⁷, aveva dedicato ampio spazio al Fortebraccio anche il patrizio osimano e accademico della Crusca Marcantonio Talleoni ricapitolandone gli eventi che dalla presa e abbandono di Roma lo riportavano a Perugia e, dopo la riconciliazione con papa Martino V e l'ottenimento del Vicariato di Perugia, lo vedevano guerreggiare «eziandio nella Marca, e quel che è più nella stessa diocesi osimana» preservatasi, tuttavia, indenne «dai valorosi suoi attacchi»¹⁸ grazie alle caratteristiche difensive della città e la protezione a questa accordata dai Malatesta.

Queste fonti, insieme alle prose in versi di Aretino Cambino e di Ciminello Aquilano, avrebbero figurato nel 1823 nella *Bibliografia storico-perugina* del Vermiglioli offrendo, come si è visto, fin dal decennio precedente e ancora più dopo la Restaurazione, validissimi argomenti per una rivalutazione in chiave identitaria del condottiero perugino.

È appena il 1817, infatti, quando nel mese di agosto mons. Alessandro Patrignani, allora Vicario Generale del vescovo di Perugia Camillo Campanelli, recitava nell'Arcadia estiva del Passeggio del Frontone, il giardino appositamente realizzato a inizio Settecento nella parte meridionale della città e riammodernato sul finire del secolo da Baldassarre Orsini, le proprie ottave dal titolo *Braccio Fortebraccio valente capitano perugino all'assedio di Cingoli*¹⁹, carne edito a stampa l'anno seguente. Il titolo del componimento apparentemente celebrativo le doti militari del Fortebraccio, tuttavia, non tragga in inganno. Il condottiero perugino, infatti, usciva dall'assedio di Cingoli

all'archeologia, il diritto e la storia intrattenendo una fitta corrispondenza con figure di spicco dell'erudizione e ricerca storica italiana, primi tra tutti il Muratori e Scipione Maffei. SABBA 2013, pp. 171-184.

¹⁶ MURATORI 1743-1749, tomo IX, part. I, pp. 36, 46, 109, 113.

¹⁷ MARTORELLI 1705, libro IV, p. 226.

¹⁸ TALLEONI 1808, pp. 5-7.

¹⁹ PIMPINELLI 2000, p. 215.

sconfitto e la sua figura serviva qui al Patrignani, sollecito attore dell'opera di ricompattamento in cui il mondo cattolico si adoprava dopo la Restaurazione ricorrendo anche alla devozione popolare verso il culto dei santi patroni²⁰, come storico esempio per esaltare la sempiterna potenza della fede che, di fronte alla minaccia esterna, sedita le «discordie civil» e «sopra il vincitor» fa trionfare «il vinto»²¹. Nel 1820, a distanza di tre anni, il marchese Giacomo Antinori, esponente di quella nobiltà che si sarebbe ben presto volta a una più moderna imprenditoria delle «Arti» e che dopo il 1848 aderiva al moto indipendentista, neo eletto presidente dell'Accademia perugina, chiamava l'allora docente di Ornato Giovanni Monotti a decorare gli ambienti che nella propria residenza cittadina in via Riarra metteva a disposizione per le riunioni della Colonia Augusta²² certificando, a queste date, la forte interrelazione tra Arcadia, Università e Accademia.

Non pare un caso, allora, se proprio nel 1820, o più probabilmente nel '21²³, Silvestro Massari, giovane e promettente allievo dell'Accademia perugina, ultimava il grande disegno «d'invenzione» raffigurante *La morte di Braccio Fortebracci sotto l'Aquila*²⁴ (figg. 5-6), ad oggi prima testimonianza nota di un'opera a soggetto storico *more* romantico prodotta all'interno dell'istituzione.

Nato nel 1794 e iscrittosi ai corsi accademici nel 1808, Massari faceva a tempo a ricevere, almeno fino alla scomparsa del pittore nel 1810, i suoi primi

²⁰ MENOZZI 1993, p. 48, 68.

²¹ PATRIGNANI 1818. Nativo di Cingoli, nel componimento poetico Patrignani narrava l'evento dell'assedio della propria città da parte del Fortebraccio e la sconfitta del condottiero perugino. Divisa da lotte tra interne fazioni («Ah Patria! Ah Patria, a te stessa omicida!»), di fronte al nemico la popolazione di Cingoli ritrovava la propria unità sotto l'egida di sant'Eusperanzio patrono della città al cui nome «cade a Braccio l'ardir, e in pochi istanti / alla baldanza ostil manca la lena [...] / e fuggendo il meschin quasi sentia / da invisibil forza esser sospinto / ad affrettarsi e divorar la via».

²² MORELLI 2018, pp. 53-74.

²³ Vedi nota 94.

²⁴ Accademia di Belle Arti, Perugia (d'ora in poi ABA), inv. DS F224.

rudimenti dal neoclassico Baldassarre Orsini nella primitiva sede di Sant'Angelo della Luce in Porta Sole. Dopo la morte di questi, con il trasferimento dell'Accademia in Montemorcino Nuovo e l'arrivo concomitante nel 1813 come direttore e docente di Pittura di Carlo Labruzzi, Massari beneficiava del primo effettivo impulso di rinnovamento dell'Accademia attuato dal pittore romano all'indomani della Restaurazione in stretta contiguità d'intenti con Antonio Canova, suo referente anche nell'urgenza di monitoraggio e tutela del patrimonio artistico umbro che, a seguito delle nuove demaniazioni francesi del 1811, rischiava di incrementare le perdite già subite con le requisizioni del 1796-1797²⁵. Come di nuovo precisato in tempi recenti²⁶, le innovazioni introdotte da Labruzzi, dettate dalla volontà di parificare l'Accademia perugina a quella romana di San Luca, riguardavano soprattutto la redazione di nuovi Statuti dove la riforma della didattica in Scuole vedeva primeggiare quella di «Pittura storica» il cui titolare, assieme alle Scuole di Disegno e di Nudo ora a questa correlate, si prescriveva fosse anche direttore dell'istituto. Di non minore importanza era l'istituzione degli albi degli Accademici di Merito e di Onore che corroborava, oltre alle molteplici relazioni portate in dote dal direttore, i rapporti dell'Accademia perugina con il mondo cosmopolita della capitale pontificia. E dell'attenzione che, da qui alla successione nel 1819 di Labruzzi del suo protetto Tommaso Minardi, Canova riservava all'Accademia perugina, altresì alimentando questo circuito virtuoso tra provincia e capitale, si avvantaggiava innanzitutto la nuova generazione di allievi nati sullo scorcio del Settecento; tra i primi lo stesso Massari, nel 1815 già presentato da Minardi ad illustri figure dell'ambiente artistico romano quali lo scultore Thorwaldsen²⁷.

Ciò che, tuttavia, in questo momento doveva non meno orientare gli interessi e le aspirazioni del giovane Silvestro era la crescente considerazione che negli anni si era guadagnato in Accademia Giuseppe Carattoli, artista di cui si è

²⁵ PETRILLO 2022, p. 29.

²⁶ DE ALBENTIS 2020, p. 11.

²⁷ RICCI 2009, p. 96.

sempre tenuto conto, per la rarità della sua produzione e l'attività che soprattutto lungo tutti gli anni Trenta lo vedeva impegnato nella tutela del patrimonio artistico umbro, più come copista e restauratore che come pittore. Erede di Pietro e Vincenzo, ricercati architetti, pittori e quadraturisti, ma formatosi sostanzialmente con Baldassare Orsini, Giuseppe Carattoli esordiva come pittore neoclassico già agli inizi del secolo su temi ispirati a conclamati modelli del Camuccini (*Morte di Virginia*, 1800 ca., Perugia, BA, inv. 39). Cresciuto poi a Roma nell'*atelier* di Gaspere Landi, di cui era tra i primi a studiare l'opera per il Baglioni²⁸, quindi accanto allo stesso Camuccini, legandosi infine al francese, allievo di David, Jean-Baptiste Wicar, Carattoli in breve tempo si conquistava una posizione che faceva di lui non solo il candidato ideale, fieramente sostenuto contro Minardi, alla direzione dell'Accademia, ma agli occhi dei giovani aspiranti artisti il più valido esempio dello "studioso corso" del pittore storico moderno.

Tale esemplarità, come vedremo, almeno per il Massari del 1820, restava immutata anche all'arrivo nel 1819 alla cattedra di pittura e direzione dell'Accademia di Minardi il quale, se è vero che a Perugia gettava gli incunaboli del Purismo nel prendere coscienza del profondo nesso tra l'arte del giovane Raffaello e l'anziano maestro Perugino, recava con sé però ancora il culto della "maniera eroica" classicista studiata su magistrali modelli cinque-secenteschi. Dal più volte citato resoconto del segretario Canali della visita del 16 giugno 1819 presso l'Università e l'Accademia effettuata durante la loro permanenza a Perugia da Francesco I d'Austria e il Principe di Metternich, è risaputo infatti come «nel Gabinetto del Sig. Direttore Minardi» quest'ultimo lodasse

moltissimo, come degnamente meritano, quei disegni da esso lui esposti, e particolarmente [...] due disegni fatti a macchietta d'acquarello, rappresentando due fatti della passata guerra, e particolarmente quando i francesi si trovavano

²⁸ Agli anni di apprendistato presso Landi risale la copia del particolare con le figure di Alessandro Vitelli e Adriano Baglioni che Carattoli traeva da un modello preparatorio del mastro piacentino per l'*Astorre II Baglioni alla battaglia di Pest*, vedi DELOGU – RICCI 2022, p. 245.

in Spagna, nell'atto, che un grosso corpo di questi fu assalito, e disperso dalle donne Spagnole. Questo quadro, oltre che bene eseguito era anche ideato con quella naturalezza, che in esprimere fatti d'Istoria militare, si conviene, qual cosa oltre ad essa difficile, atteso la moltitudine delle azioni, non atutti [sic] riesce di descriverle con felice successo.²⁹

Identificati, secondo l'intitolazione datane dal Polenzani nel 1866, con il *Combattimento nell'antichità ovvero Napoleone I che opprime gli Spagnoli*, datato al 1812 e la *Battaglia nell'antichità con figure allegoriche*, ovvero *Allegoria della battaglia di Napoleone I in Spagna* del 1813³⁰, nei due disegni Minardi rielaborava con straordinaria enfasi compositiva diverse fonti classiche, da Raffaello e il Leonardo della *Battaglia di Anghiari*, al Rubens della *Morte e disfatta di Massenzio*. Il suo precisare di lì a poco quell'ideale artistico tardivamente siglato nel Manifesto del Purismo del 1842, del resto, non frenavano il pittore dal fare nel corso degli anni seguenti al soggiorno perugino altre sortite nel genere storico, tra l'altro, impegnandosi, proprio dopo il decennio carbonaro del 1821-'31, nella lunga elaborazione, non ancora terminata nel 1868, della serie di disegni, poi mai tradotti in pittura, con episodi della *Disfida di Barletta*³¹.

La priorità data alla pittura di storia intesa come tradizione attualizzata di un antico e prestigioso retaggio culturale, l'attenzione verso le testimonianze del passato e l'apertura al cosmopolita ambiente artistico romano, era dunque il contesto in cui, sul rinnovato clamore che nel 1820 seguiva l'inaugurazione ufficiale della "Sala orbicolare", Massari metteva mano alla sua *Morte* del Fortebraccio con l'ambizione a qualificarsi come aggiornato interprete del

²⁹ ABA, Archivio storico, *Memorie Istoriche dell'Augusta Accademia di Belle Arti del Disegno di Perugia dall'anno 1815 all'anno 1820. Parte III*, ms, c. 137.

³⁰ Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, inv. 5331/108/26 e Roma, Accademia di San Luca, inv. 83; SCARPATI 1982, pp. 165-167.

³¹ MANFRINI ORLANDI-SCARLINI 1981, nn. 71-86, pp. 34-37.

genere storico accogliendo le istanze di una operazione identitaria cui verosimilmente, dicevamo, non doveva essere estraneo il dotto contributo di storiografo di Vermiglioli.

Il modo in cui Crispolti aveva narrato nella Perugia del XVII secolo le gesta e le opere del condottiero costituiva di per sé il più forte incentivo alla rivalutazione identitaria del Fortebraccio esaltando gli animi anche di chi di parte nobile non era. L'apparizione del condottiero in apertura del primo libro della sua *Perugia Augusta* seguiva, infatti, di presso il racconto dell'assedio di Totila che segnava la fine della città romana, come a dire che il millennio intercorso tra l'uno e l'altro evento non meritava d'essere ricordato e che la città tornava di nuovo nella Storia solo nel 1416 con l'inizio della sua Signoria:

Venuti poscia sotto il dominio & signoria d'un solo, cioè di Braccio Fortebracci, il quale di povero Cavaliere, anzi di uomo sbandito dalla Patria, con la scorta del suo incredibile valore, s'aperse la strada all'assoluto dominio di quella, all'ora fu più che mai di superbi edifitii adornata Perugia, & oltre all'altre cose, furono per ordine suo principiate alcune Porte magnifiche, per fino alle quali egli havea pensiero, quando da morte troppo acerba non gli fosse stato interrotto il corso de' più belli anni, di allargare, & aggrandire la Patria³².

Rispetto alla dovizia di informazioni biografiche, assai più povere, invece, erano le fonti iconografiche sulle fattezze e le gesta militari del condottiero. Un disegno conservato tra quelli di Gaspare Sensi³³ testimonia che in Accademia sicuramente si conosceva il ritratto della serie gioviana di Cristofano dell'Altissimo (fig. 7), tra le immagini più antiche del Fortebraccio, con il condottiero di profilo, in abiti di riposo, tradotto in incisione nei *Ritratti di cento capitani illustri con li lor fatti in guerra a lui più vicina* di Aliprando Caprioli, editi una prima volta da Domenico Gigliotti nel 1596 poi di nuovo con aggiunte nel 1600 Philippe Thomassin e Jean Turpin³⁴. In quanto alla

³² CRISPOLTI 1648, p. 9.

³³ ABA, Archivio storico, inv. DSCC.103r.

³⁴ CAPRIOLI 1596, 1600.

narrazione per immagini delle sue imprese militari, invece, come attesta il Siepi³⁵, ai primi dell'Ottocento erano certo ben note negli ambienti perugini più colti le *Storie di Braccio da Montone*, oggi attribuite al Papacello e all'epoca ritenute opera di Vincenzo e Lattanzio Pagani, dipinte nella "Sala della Congregazione Governativa per le state" nel Palazzo dei Priori le quali, persa la memoria della loro origine tra le imprese architettoniche e decorative promosse dal cardinale Crispi come segno dei legami tra la città e la Santa Sede che aveva appena ristabilito il dominio su Perugia³⁶, venivano piuttosto guardate in senso celebrativo delle gloriose vicende militaresche della città. A quel ciclo pittorico, fonte d'ispirazione più ideologica che iconografica per la sua infelice posizione al sommo delle alte pareti della sala, si potevano aggiungere i due ritratti risalenti al XVII e XVIII secolo, l'uno di autore ancora anonimo conservato presso la Confraternita della Giustizia³⁷, l'altro appartenente alla serie, oggi perlopiù attribuita al modesto pittore perugino Francesco Busti, dedicata «ai famosi cittadini, che si sono segnalati in guerra» e destinata a decorare la camera «nell'appartamento del Magistrato»³⁸ all'interno del Palazzo dei Priori. In entrambi i ritratti, il Fortebraccio, riconoscibile per l'arme con il montone rampante, indossa una preziosa armatura, ma al posto dell'elmo ha un copricapo rosso piumato e, cosa che più doveva impressionare i perugini, recava con sé, poggiato sul tavolo alla sua destra, un rilucente scettro sormontato da una corona.

È su questa mancanza di fonti iconografiche adeguate, quindi, che Massari decideva di cimentarsi a tradurre, con efficace sintesi compositiva e opportuna

³⁵ SIEPI 1821, pp. 914-915. Sul ciclo decorativo tace invece Orsini nella sua guida di Perugia del 1784.

³⁶ MANCINI 1997, p. 300.

³⁷ Il ritratto è accompagnato dall'iscrizione: «Brachio Fortebrachio stirpe inter perusionos patricia oppidorum et urbium ditone inclito bellatori eximio militaris disciplinae instauratori magno Italianis victoris emenso rerum gestarum gloria numquam intermorituro sodali optime merito grati animi ergo collegae p.p.», riportata in MARCHESI 1869, p. 21.

³⁸ ORSINI 1784, p. 267; SIEPI 1821, p. 894.

teatralità di gesti, il drammatico epilogo dell'esistenza del capitano perugino diffusamente narrato dal Campano:

Già l'insegne de' Bracceschi erano arrivate nella più folta schiera; e all'istesse insegne de' nemici, quando un soldato privato diede una ferita à Braccio nel mezzo della gola, mentre egli andava esortando i suoi, ovvero (come altri dicono) ritenendoli dalla fuga. Onde subito i suoi soldati (non mai più per l'adietro vinti) pieni di spavento, credendosi ch'egli fosse morto, furono rotti, e à tutta briglia si misero in fuga. Et Braccio combattendo, e difendendosi, abbattuto finalmente da molte ferite, vivo ancora, ma come uomo, che di corto doveva morire, fu preso da un privato soldato, non conosciuto avanti a quel dì, chiamato Vittore, il quale in sul suo proprio cavallo, lo condusse avanti al Generale. Il Caldora considerata la varietà dell'umane cose, e mosso à compassione, temperò con le lacrime l'allegrezza della ricevuta vittoria, e fattolo smontare da cavallo, e condottolo dentro il suo padiglione, cortesissimamente gli parlò. Ma egli, ò che non udisse, ò che fingesse di non udire, non rispose mai, né à lui, né ad altri pur una minima parola, o perché le mortali, e profonde piaghe gli avessero tolto il sentimento, o perché quantunque la fortuna avesse dato in poter de' nemici il suo già quasi perduto corpo, egli nondimeno ritenesse ancora seco l'animo invitto. Fu mandato in più luoghi pe' medici, i quali non lasciarono alcuna cosa addietro per guarirlo, essendo loro stati offerti grandissimi premi dal vincitore. Ma essendo egli ostinato al morire, ricusava ogni sorte di medicina, e avendo già passato tre giorni intieri senza mangiare, e senza bere, e senza pur mai dire una parola, quasi non volendo che i nemici avessero di sé in poter loro altro, che un corpo mutolo, essendo egli d'età di cinquantasei anni, e vivendo ancora la madre, morì, non si sa se per cagion delle ferite, o della debolezza, ancorché i medici facessero giudizio, che egli avrebbe potuto campare³⁹.

Nel disegno di Massari la scena, erroneamente ambientata all'interno della tenda da campo del condottiero, raffigura il Fortebraccio, identificato dall'arme col montone rampante sullo scudo appeso sullo sfondo, ferito e giacente semidisteso su una branda, il quale, circondato da un folto gruppo di

³⁹ CAMPANO 1621, Libro sesto, p. 293.

armigeri, medici e un prete, rifiuta con gesto deciso ogni conforto fisico e spirituale. Alla destra alcuni soldati presiedono l'ingresso della tenda nell'atto di trattenere e informare un altro gruppo di armati che fuori si accalca in concitata apprensione. Con tutta evidenza, l'importanza del soggetto fece sì che Massari individuasse il proprio modello tra i moderni trascrivendo in altri termini il testo più autorevole e a lui più vicino del neoclassicismo franco-romano importato in città da Giuseppe Carattoli: l'immagine del condottiero giacente sulla branda da campo ricalcava, infatti, con poche varianti la figura centrale della *Resurrezione del figlio della vedova di Naim* (1816, Lille, Museo), il quadro forse più importante della carriera di Wicar che Minardi traduceva in disegno nel 1816⁴⁰ per l'incisione del Lebas⁴¹ e che Carattoli, appena due anni prima, aveva replicato in formato ridotto come «saggio di pensionato» nel 1818 (fig. 10)⁴².

Composto di sei fogli incollati tra loro e montato ancora sul telaio originale, per la finta cornice dipinta che corre lungo tutto il suo perimetro, si può credere che nelle intenzioni di Massari il grande disegno fosse il bozzetto definitivo per un dipinto di pari dimensioni, per impegno economico ed esecutivo, tuttavia, mai realizzato. In ogni caso, questi lo riteneva di importanza tale da farne dono all'Accademia nel 1823⁴³. Di fatto, le qualità di pittore storico esibite con la

⁴⁰ ABA, inv. 761. CRESTI 2002, n. 78, p. 173.

⁴¹ ABA, inv. 838. CRESTI 1995, n. 65, p. 118; Ead. 2002, n. 79, p. 174.

⁴² Il piccolo dipinto, oggi nel Museo dell'Accademia di Belle Arti di Perugia (inv. n. 41), viene citato insieme ad altre opere del pittore nella «Camera del privato Consiglio dei Sigg. Gonfaloniere ed Anziani» in Palazzo dei Priori da SIEPI 1821, Tomo II, p. 905.

⁴³ ABA, Archivio storico, *Registro dei donativi*, anno 1823, n. 50, p. 3, dove il disegno si dice realizzato nel 1820. Nei documenti relativi ai *Temi delle prove di concorso 1791-1879, Reg. 1-3, Concorsi 1821-1832*, p. 3, tuttavia si riporta per il concorso del 1821: «Il Consiglio inoltre giudicò degni di somma lode i Saggi d'Invenzione presentati in cartone posti con l'ordine di merito con cui furono giudicati: 1. Sig. Silvestro Massari = Rappresentante la morte di Braccio Fortebracci sotto l'Aquila». Il disegno veniva esposto all'Esposizione Generale Umbra del 1899 nella sezione «Accademia di Belle Arti. Esposizione retrospettiva», *Esposizione 1899*, p. 11, n. 78.

Morte di Braccio, l'appoggio di Minardi, forse anche il vantaggio d'essere fratello minore di Cesare Massari, a quelle date già docente di Anatomia e Fisiologia all'Università, nonché di Anatomia pittorica all'Accademia, assicuravano nel 1821 a Silvestro l'ambito riconoscimento del pensionato romano e la possibilità di seguire il faentino nel suo rientro a Roma come docente all'Accademia di San Luca. Nella capitale Massari sarebbe rimasto in realtà ben oltre la scadenza del pensionato in quanto richiamato a Perugia solo nel 1826 per ricoprire la cattedra di Scultura.

Il nutrito epistolario conservato tra le sue carte nell'archivio storico dell'Accademia perugina⁴⁴ restituisce il quadro più fedele dei duraturi rapporti amicali che il pittore maturava negli anni romani con Minardi e i suoi più stretti *protégé*: con Giovanni Sanguinetti certamente, che da neodirettore dell'istituto perugino chiede notizie del «mio Minardi, il mio Baldeschi Luigino e sua famiglia, li fratelli Chialli, Sensi»⁴⁵, ma soprattutto con il romano Luigi Cochetti e il tifernate Giuseppe Chialli, entrambi conosciuti tra il 1819 e il 1821 durante il loro soggiorno a Perugia al seguito del faentino. Attraverso Giuseppe Chialli, verosimilmente, Massari avrebbe potuto frequentare anche il fratello di questi Vincenzo, presente più o meno stabilmente a Roma fino al suo trasferimento nel 1825 a Sansepolcro, apprezzandone le qualità di raffinato pittore «storico prospettico» d'ombrosi interni chiesastici sulla scia di Granet con cui il tifernate si era affermato nella capitale fin dal 1815⁴⁶.

Per certo, tra i suoi incontri romani, foriera di duraturi sviluppi doveva essergli l'amicizia con il mantovano Carlo d'Arco⁴⁷, con Carlo Arienti, anch'egli allievo dal 1824 al 1826 del Minardi all'Accademia di San Luca dopo il comune apprendistato a Brera con Luigi Sabatelli. I modesti risultati della

⁴⁴ ABA, Archivio storico, Misc. I G VII 12; Il ricco epistolario di Silvestro Massari, giunto in Accademia insieme a quello dell'agopittrice Margherita Lazi nel 1861 per donazione di Angelo Lupattelli, è stato parzialmente analizzato una prima volta in PANFILI 2020, pp. 137-151.

⁴⁵ Ivi, f. 22, lettera di Giovanni Sanguinetti a Silvestro Massari, Perugia 26 luglio 1822.

⁴⁶ MORELLI 2017, p. 264.

⁴⁷ Per Carlo d'Arco vedi QUAZZA 1933.

propria esperienza romana da pittore, invitavano, infatti, d'Arco a dedicarsi prevalentemente alla pubblicazione di studi storico-artistici che illustrava personalmente, attività che avrebbe contribuito negli anni a cementare l'amicizia con il perugino nel comune interesse verso le testimonianze storiche⁴⁸ e il coinvolgimento di questi nelle sue fatiche editoriali⁴⁹.

Ciò che, tuttavia, più interessa di questi anni romani di Massari sono le due nuove opere a soggetto storico di cui il pensionante si premurava di dar notizia nel settembre del 1823 ad Antonio Mezzanotte. Il primo era un disegno, oggi disperso, dalla descrizione del pittore, di pari impegno a quello del Fortebraccio ma dal tema ancora tutto neoclassico, *La morte di Geta*, l'imperatore romano ucciso per bramosia di potere tra le braccia della madre Giulia Domna dal fratello Caracalla, nel quale Mezzanotte valutava positivamente le qualità di «filosofo» e «poeta» dimostrate dal pittore nel restituire attraverso le espressioni dei protagonisti l'ignominia etica e civile di quel vile delitto⁵⁰. Grato per le lodi rivolte al suo lavoro, in risposta Massari annunciava al professore con una punta di orgoglio di essere già impegnato in un altro «piccolo Bozzetto

⁴⁸ PANFILI 2020, p. 140. L'interesse di Massari si appuntava soprattutto verso gli stemmi e blasoni gentilizi perugini in merito ai quali d'Arco si impegnava a fornirgli, con l'aiuto del «fratello studiosissimo» e dell'archeologo epigrafista Giovanni Labus, le più accurate interpretazioni iconografiche, ABA, Archivio storico, Misc. I G VII 12, Lettera di Carlo d'Arco a Silvestro Massari, 3 aprile 1825 e Lettera di Carlo d'Arco a Silvestro Massari, 12 maggio 1839, in PANFILI 2020, p. 140 e nota n. 20. Fa, inoltre, notare Panfili come «nel testamento redatto da Massari per illustrare il proprio lascito all'Accademia perugina» compaia anche «una raccolta di stemmi miniati e legati in un Tomo coperto di quelli graniti, che appartengono a tutte le famiglie Gentilizie di Perugia, come pure altri due libercoli in Foglio di stemmi di tutti i Podestà e Delegati», ABA, Archivio storico, *Corrispondenza*, Massari Silvestro. b. 7, fasc. 507, *Testamento di Silvestro Massari aperto per gli atti dal Not. Antonini li 7 agosto 1851*, 1851.

⁴⁹ Massari avrebbe collaborato alle illustrazioni della *Istoria della vita e delle opere di Giulio Pippi Romano* edita dal d'Arco nel 1838.

⁵⁰ ABA, Archivio storico, Misc. I G VII 12, Lettera di Antonio Mezzanotte a Massari, Perugia 13 settembre 1823. Vedi in Appendice n. I, p. 163.

dipinto rappresentante I riposi di Braccio in accampamento», soggetto che definiva «sterile in se stesso», ma che aveva cercato di rendere «più poetico possibile con gli accessori»⁵¹.

Il «piccolo Bozzetto» citato nella lettera era preparatorio per il quadro ad olio *Braccio Fortebracci da Perugia Signore di Montone in atto di riposo che medita sopra una carta topografica l'impresa di Perugia, nell'anno 1416* che Massari presentava come prova per il pensionato romano nel 1824⁵² meritandosi gli elogi oltre che di Mezzanotte⁵³, anche di Vermiglioli, nonché la nomina ad Accademico di merito come «pittore di storia». Custodito poi sempre dall'artista nel proprio studio, a distanza di sette anni dalla sua scomparsa nel 1851, il dipinto veniva messo in vendita a Roma nel 1858 per conto della vedova da Mariano Guardabassi, già suo allievo e all'epoca iscritto all'Accademia di san Luca, e di lì, purtroppo, se ne perdevano le tracce⁵⁴.

Benché disperso, notizie utilissime per avere un'idea di come Massari avesse affrontato nel dipinto quest'altro tema centrale della biografia del condottiero perugino vengono dall'accurata descrizione con cui nell'immediato Vermiglioli e Mezzanotte, in prosa e in versi, si affrettavano a presentarlo al pubblico perugino⁵⁵. Apprezzato per la sua ambientazione notturna, il dipinto celebrava l'evento cardine dell'ascesa politica e militare del Fortebraccio scegliendo il momento dei preparativi della strategia d'attacco che il

⁵¹ Ivi, vedi in Appendice n. I, p. 164.

⁵² LEONE 2003, p. 625.

⁵³ ABA, Archivio storico, Misc. I G VII 12, Lettera di Antonio Mezzanotte a Massari, Perugia 23 settembre 1823, vedi in Appendice n. II, p. 164-165.

⁵⁴ PANFILI 2020, p. 149 n. 37 dove riporta i seguenti documenti: ABA, Archivio storico, Misc. I G VII 24, *Nota di Associati alle Stampe e dei Libri esistenti allo Studio e altri ricordi*, 1850, *Nota de' Quadri Disegni ed altri oggetti di Belle Arti che il Sig. Mariano Guardabassi gentilmente prende in consegna dalla Vedova Anna Massari all'oggetto di porli in vendita nel suo proprio studio in Roma*, 3 giugno 1858.

⁵⁵ VERMIGLIOLI-MEZZANOTTE 1824; Mezzanotte recitava in Arcadia l'ode appositamente scritta per il dipinto, PIMPINELLI 2000, p. 240. Vedi in Appendice, nn. III e IV, pp. 165-169.

condottiero metteva a punto con il fido Niccolò Piccinino per la riconquista della città di Perugia il cui profilo si ritagliava all'orizzonte tra le cortine aperte della tenda da campo. Seppur vestito della sua armatura, commentava Vermiglioli, poiché «egli non è nell'orror della mischia», il condottiero recava in capo, come nei due ritratti sei-settecenteschi perugini, piuttosto che l'elmo «un berretto purpureo ornato di vaghissima piuma conforme l'uso di quella guerresca età» mentre ai suoi piedi risplendevano «elmo, spade ed alabarde [...] anche per una assai bene immaginata allegoria, che le armi stesse al semplice suo aspetto si umiliavano»⁵⁶.

A Roma, pertanto, Massari sembra ripercorrere a ritroso le orme di Carattoli ora guardando al classicismo “riformato” del Landi. E se anche non faceva diretta esperienza della monumentale *Maria Stuarda* per il XIV Duca d'Alba Carlos Miguel Fitz-James Stuart che impegnava il piacentino tra il 1820 e il 1822⁵⁷, non mancò sicuramente di vedere le opere che questi aveva realizzato tra il 1811 ed il 1813 all'interno del grande cantiere decorativo della residenza imperiale al Quirinale⁵⁸. Stando alla descrizione che del dipinto di Massari forniva Vermiglioli, infatti, al di là dell'ambientazione notturna, frutto delle esercitazioni ‘a lume di candela’ che Minardi impartiva ai suoi allievi sin dalla docenza perugina, due quadri in uno sembrano *I riposi* del Fortebraccio di Massari e l'*Harun el Raschid alla sua tenda con i sapienti dell'Oriente che lo seguono nell'armata* (Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte, fig. 11) che Landi ultimava nel 1813 per il Quirinale. D'altronde, misura dell'attenzione di Massari a queste date verso l'opera del piacentino, ci viene altresì dalla notizia della «copia in dipinto» di una «Sagra Famiglia presso il Landi», dispersa, che il perugino presentava in quello stesso 1824 tra le opere fuori concorso nell'esposizione annuale dell'Accademia⁵⁹.

⁵⁶ VERMIGLIOLI 1824, pp. 225 e 226.

⁵⁷ MARSUZJ 1822; FIORI 2005, p. 33; MICHAUS 2022.

022, p. 234, 243 nn. 48-49.

⁵⁸ FIORI 2005, p. 33; SUSINNO 2009, p. 152.

⁵⁹ *Distribuzione* 1824, p. 14.

In questa operazione, che doveva andare a vantaggio del pittore come del prestigio dell'Accademia tutta, Vermiglioli si affrettava a far sì che i suoi «elogi» ai *Riposi di Braccio* raggiungessero immediatamente anche l'*élite* culturale romana rieditandone il testo nel *Giornale Arcadico di Scienze, Lettere ed Arti*⁶⁰, rivista di cui l'archeologo, accanto agli altri accademici Antinori, Mezzanotte e Luigi Canali, era corrispondente assiduo fin dalla sua fondazione.

Nata all'inizio del 1819 per iniziativa dal letterato romagnolo Giulio Perticari coinvolgendo un collettivo di illustri intellettuali, da Bartolomeo Borghesi e Girolamo Amati a Salvatore Betti, Luigi Biondi e Antonio Nibby, grazie al sostegno finanziario di Pietro Odescalchi, membro di una delle più antiche casate nobiliari romane cresciuto nell'alveo dell'erudizione enciclopedica *ancien régime*, negli anni della Restaurazione il fortunato trimestrale della capitale pontificia si accaparrava il ruolo di «autorevole portavoce dello schieramento classicista»⁶¹ fieramente avverso, sebbene in forma non apertamente reazionaria, al gusto letterario dei moderni. Questa avversione, che si acuirà nei primi anni Trenta, era rivolta soprattutto ai romantici poiché ritenuti colpevoli, rispetto a classicisti e puristi⁶², di attentare, nella loro apertura alle novità internazionali, alla tradizione di norme e modelli che per secoli nel mondo avevano fatto grande l'arte e la letteratura italiana⁶³. Nel suo carattere fortemente conservatore, prima di natura antigiacobina e dagli anni Venti in linea con la svolta *zelante* impressa al Papato da Leone XII, il culto della classicità espresso dall'*Arcadico* inteso come baluardo in difesa della specificità della tradizione romana contro lo straniero, sebbene estraneo a

⁶⁰ VERMIGLIOLI 1824, pp. 223-231.

⁶¹ SUSINNO 2009, p. 128.

⁶² De CROLLIS, *Del Purismo. Considerazioni del compilatore*, in "Giornale arcadico di Scienze, Lettere ed Arti", 1819, in cui l'autore rispondeva alle accuse polemiche verso «le stravaganze de' Puristi» pubblicate in *Il Purismo nemico del gusto, o Considerazioni sulla prosa italiana* (Perugia, Baduel 1818) di un «Anonimo perugino», in realtà il letterato bevanate Francesco Torti favorevole all'introduzione nel linguaggio poetico e letterario di alcune voci «d'uso», pp. 63-82.

⁶³ PALAZZOLO 2003, p. 57.

qualsiasi rivendicazione patriottico-libertaria, recava, tuttavia, implicitamente in sé una esaltazione delle passate glorie nazionali che non avrebbe escluso, in base al principio per cui «la storia de' morti sia la maestra dei vivi», l'interesse verso l'evo medio e moderno. Non per niente, in anticipo sui contributi di ricerca archeologica che vi avrebbe proposto nel corso degli anni, già nel primo numero della rivista Vermiglioli pubblicava la traduzione in prosa delle *Poesie inedite di Pacifico Massimi Ascolano* per Braccio II Baglioni che il presidente Odescalchi presentava con una traccia della vicenda biografica del condottiero perugino⁶⁴, mentre un anno più tardi vi vedeva recensita da Teofilo Betti la seconda edizione dei *Principi della stampa in Perugia*⁶⁵.

Informato sul *Carmagnola* manzoniano dove Niccolò Piccinino figurava come un Fortebraccio, Vermiglioli argomentava i propri «elogi» al quadro di Massari con i toni di chi voleva convincere i propri lettori del rilievo storico nazionale della figura del condottiero perugino, unico «argomento, che nel tempo medesimo ricordasse gli onori, e le glorie militari dell'Italia, e della sua patria Perugia»⁶⁶. Prendendo ad esempio «i saggi d'Atene», era parere di Vermiglioli che con la memoria di Braccio il pittore ricordasse così

ai suoi concittadini un'epoca per essi loro molto gloriosa. Imperciocché se in un tempo in cui l'Italia era troppo amaramente agitata da politiche, e civiche disavventure, il Fortebraccio divenne il terrore della patria; ottenuto che ne ebbe il pieno dominio, applaudiva essa medesima alla dolcezza del suo politico e militare governo⁶⁷.

Merito di Massari, proseguiva l'archeologo, erede dell'«artistica scuola d'Italia, e la Perugina, che dai giorni del Vannucci non iscemò di pregio giammai» era quello di discostarsi dalla «pratica comune» di rappresentare il condottiero nell'atto delle sue eroiche imprese, piuttosto scegliendo un

⁶⁴ ODESCALCHI 1819, pp. 347-358.

⁶⁵ BETTI 1820, pp. 395-400.

⁶⁶ VERMIGLIOLI 1824, p. 223.

⁶⁷ *Ibidem*.

momento di stasi che nulla toglieva alla sua grandezza in quanto pure Ercole e Teseo, Achille ed Ulisse erano «stati grandi anche in mezzo alla quiete, e in tranquillo risposo». Il paragone diretto de «L'eroe italiano» Fortebraccio colto da Massari nel momento in cui studia le carte prima della battaglia, per Vermiglioli è senza indugi addirittura con Alessandro Magno

imperciochè ai letterati che nelle spedizioni sue lo accompagnavano sovente ordinava geografici, e topografici studi, e ricerche, innanzi di arrischiarsi a nuove conquiste di paesi agli eserciti suoi poco meno che ignoti. E veramente il Fortebracci, come quegli che conquistò Bologna, la Marca, Roma perfino, e quindi la patria, dovea bene spesso prevenire le imprese con profondissimi studi e meditazioni⁶⁸.

Ma il Fortebraccio del giovane perugino non era solo un condottiero desideroso di conquiste e potere, piuttosto l'esempio di quella saggia temperanza nell'agire che i neoclassici avevano attribuito alla grandezza etico-civile della Grecia classica. Nel quadro, infatti,

un militare in di lui compagnia nella tenda, ed a lui di rimpetto, facendo al capo suo con la diritta sostegno, pare che già deplorando ne vada la strage [della popolazione perugina] imminente. E questa idea della *nobile semplicità* [c.d.a.] sua ci sembra molto opportunamente marcata [perché] non dovevano omettersi quelle circostanze, che nella composizione doveano pronunciare il rispetto all'eroe»⁶⁹.

In conclusione, fu dunque tra l'ultimo anno di permanenza, peraltro saltuaria, di Minardi a Perugia e l'arrivo nel 1821 del suo fedelissimo successore Sanguinetti, anni in cui in tutto il territorio umbro alle società di Liberi Muratori si affiancavano le prime carbonerie, che l'*élite* nobiliare e intellettuale della città restaurata sotto il governo pontificio, in concomitanza con la prima diffusione degli studi storici sull'età comunale, individuava nella figura del

⁶⁸ Ivi, p. 224.

⁶⁹ Ivi, p. 227.

nobile esule Braccio Fortebracci, restauratore della città e le cui abilità militari - «mille volte invidia a Marte / [...] Cesar secondo»⁷⁰ - avrebbero potuto fare l'unificatore del centro Italia, il primo vessillo storico identitario della città. C'è da chiedersi quanto in una proiezione ideologica antipapalina, o piuttosto propositivamente assertiva le prerogative del patriziato perugino che il moderato riformismo del cardinal Consalvi non aveva incrinato e l'elezione al soglio pontificio nel 1823 di Leone XII, nell'alleanza conservatrice tra trono e altare, tornava a garantire.

In quanto a Massari, nel segno esclusivo di quell'interesse verso il medioevo che aveva informato i fortunati esordi della sua carriera accademica e che negli anni lo legava al D'Arco in comuni, appassionate ricerche sulle testimonianze di un'epoca ancora perlopiù vergine agli studi, dopo il rientro a Perugia nel 1826 egli avrebbe affiancato agli impegni di docente quelli di copista a margine dell'opera che Carattoli e Vermiglioli avrebbero svolto come membri della Commissione Ausiliaria di Belle Arti, organo perugino tra quelli preposti alla tutela e conservazione del patrimonio artistico dello Stato pontificio con l'editto Pacca del 1820.

Assorbito da queste attività che nel 1834 trovavano monumentale esito nella pubblicazione con la presentazione di Vermiglioli delle incisioni di tutti i rilievi della Fontana dei Pisano⁷¹, così come nelle tante copie o ricostruzioni di monumenti o testimonianze pittoriche quattro-cinquecentesche a rischio di perdita presenti nel territorio, Massari avrebbe continuato a coltivare la sua originale vocazione di pittore di storia solo occasionalmente preservando intatto negli anni, ci dicono, purtroppo, solo le fonti⁷² e qualche bel disegno

⁷⁰ ARETINO CAMBINO, *Capitoli dei famosissimi Perugini: Delle opere del Sig. Bracci; Delle virtù dei Bracceschi: a laude del Conte Carlo Fortebracci, in terza rima Canzone in morte di Jacopo Piccinino*, dal testo manoscritto trascritto in VERMIGLIOLI 1823, p. 15.

⁷¹ MASSARI-VERMIGLIOLI 1834.

⁷² LUPATTELLI 1895, p. 85.

ispirato alla *Commedia* dantesca⁷³, il gusto tutto romantico per il soggetto medievale.

⁷³ ABA, inv. DSoC.452, DSoC.89I.



Fig. 5, Silvestro Massari, *La morte di Braccio Fortebraccio sotto l'Aquila*, 1820-21, matita e inchiostro acquarellato su cartone, Perugia, Accademia di Belle Arti "Pietro Vannucci" (inv. DS F224).



Fig. 6, Silvestro Massari, *La morte di Braccio Fortebraccio sotto l'Aquila*, particolare.



Fig. 7, Cristofano dell'Altissimo, *Braccio Fortebraccio*, 1552-1568, olio su tavola, Firenze, Galleria degli Uffizi, Serie Gioviana.



Fig. 8, Carlo Labruzzi, *Veduta del Passeggio del Frontone*, post 1813- ante 1817, matita, carboncino e acquarello su carta, Perugia, Accademia di Belle Arti "Pietro Vannucci" (inv. A154).



Fig. 9, Silvestro Massari, *Veduta del Forte demolito che guarda per angolo il Greco*, 1848 circa, matita, penna e inchiostro acquarellato su carta, Perugia, Accademia di Belle Arti "Pietro Vannucci" (inv. A428v-A429).

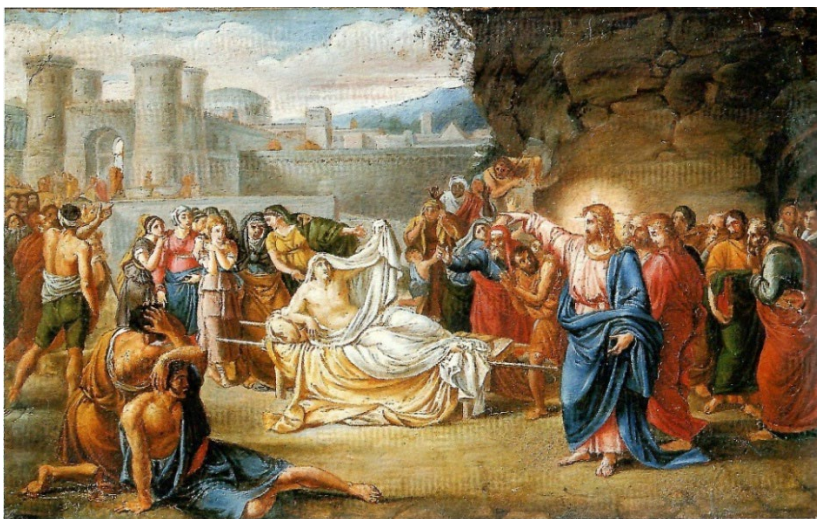


Fig. 10, Giuseppe Carattoli, *La resurrezione del figlio della vedova di Naim* (da Wicar), 1818, olio su tela, Perugia, Accademia di Belle Arti "Pietro Vannucci" (inv. 41).



Fig. II, Gaspare Landi, *Harun el Raschid alla sua tenda con i sapienti dell'Oriente che lo seguono nell'armata*, 1813, olio su tela, Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte.

III. «IL NOSTRO EROE». UN MONUMENTO PER BRACCIO FORTEBRACCIO

Negli anni seguenti l'*exploit* di Massari la fama del Fortebraccio doveva lievitare a tal punto da far immaginare nel 1828 l'erezione in suo onore di un pubblico monumento dove, rispetto alla modesta urna nel convento di San Francesco, più degnamente collocarne le spoglie mortali. L'idea audace e nuovissima per una comunità che per tre secoli aveva vista cancellata la propria storia civile, nasceva qui come altrove sull'onda della riconsiderazione che dai *Sepolcristofoscoliani* assumeva il monumento pubblico: "segno" nel corpo vivente della città della memoria delle patrie radici storiche e modello cui le generazioni presenti e future dovevano ispirarsi nel perseguimento del comune progresso civile. Superfluo ricordare come di qui in avanti la scelta del soggetto, i modi e finanche il luogo cui destinare quella memoria in figura che era il monumento all'"illustre" concittadino fosse dettata da ragioni ideologicamente talvolta in aperto contrasto, sicché la mancanza di testimonianze più dirette, come si diceva anche per le due opere di Massari, lascia aperto il quesito su quanto, nel fallimentare decennio "carbonaro" del 1820-1831, la figura del Fortebraccio venisse a incarnare ideali autonomisti o piuttosto l'autocelebrazione, tra spirito municipalistico e di casta, del notabilato cittadino nelle tutele del suo *status quo*.

Un indizio abbastanza significativo, tuttavia, viene dal titolo del tema che Giovanni Monotti, di concerto con il Consiglio accademico ora presieduto da Marcantonio Oddi Baglioni, fissava per il concorso del II anno di Architettura: «Ideare un monumento a Braccio Fortebracci da erigersi al Frontone, luogo che quel Guerriero aveva scelto per sua Piazza d'Armi. 'Gloriose gesta'», ovvero già indicando a sua sede il luogo che, al di là della notazione storica, intrecciava la figura del condottiero a quella del patriziato arcadico perugino che quel giardino aveva eretto a fine XVIII secolo per sua prima sede e nel quale ancora

si riuniva nei mesi estivi. Si può credere, dicevamo, che, al pari dei progetti per edifici di pubblica utilità (famedì, mnemoteche, biblioteche, bagni pubblici, ospedali) ricorrenti nelle prove di concorso della cattedra di Architettura nei decenni centrali del secolo¹, anche questa proposta esplicitasse una concreta, quanto velleitaria, aspirazione esecutiva.

A Vermiglioli spettò con tutta probabilità fornire ai giovanissimi allievi dell'Accademia le informazioni sulle fonti della vita del Fortebracci, ineludibili premesse ad una opportuna elaborazione di tutte le parti, architettoniche e plastiche, del monumento. Anzi, si può credere che di quell'idea fosse artefice indiretto per l'attenzione con cui nelle sue lezioni di mitologia e archeologia approfondiva il concetto stesso di monumento, le sue origini e storia nell'antichità, le funzioni simboliche che questo manteneva inalterate ancora nell'attualità. Quasi un sunto del manuale dell'archeologo sono, infatti, gli argomenti con cui Pietro Loreti di Montefalco, vincitore al concorso del primo premio per il progetto del Mausoleo a Braccio², introduceva il proprio lavoro:

Il costume d'erigere monumenti, ovvero d'innalzare opere di Architettura o di Scultura in ogni età, e per ogni avvenimento si ha dai fatti raccolti dalla più remota ed antica Istoria. Questa ci fa rimarcare che un tal costume era nato tra i primi della Terra da quell'idea di rispetto che avean per la Religione, ed in qualche altra età per tramandare ai posterì i riti, le costumanze ed ogni qualunque cosa che servir potesse al comodo della vita, come ne fanno fede quelle Antidiluviane Colonne di terra e di bronzo ed i sontuosi Obelischi dedicati al Sole, come Nume. Non solo si servirono gli Uomini di ciò nelle indicate circostanze, ma ancora da questi principi ebbe origine il richiamare alla memoria delle future Generazioni le virtù, e le gloriose gesta degli Uomini grandi per merito, e degli Eroi. Umili e semplici furono le prime invenzioni di tal costumanze, mentre un monte di sassi accumulati insieme, tronchi di pietre isolate, e confitte nel terreno bastavano dare la ricordanza, e durò in cotal guisa

¹ L'elenco dei temi di concorso e dei saggi annuali di Architettura dal 1791 al 1940 è trascritto *ad annum* in G. Muratore-F. Boco 1989, pp. 179-197.

² ABA, *Temi delle prove di concorso 1791-1879, Reg. 1-3, Concorsi 1821-1832*, p. 33.; *Memorie*, anno 1828, *Estratto* 1828, p. VI.

quest'uso, fino a tanto che dalle più colte Nazioni si videro apporvi alle Pietre, o una testa, od una iscrizione, e si videro similmente erigere Piramidi Obelischi Colonne, e sontuose Fabbriche delle quali la prima fu quella eretta a Mausolo Re di Caria, dalla memoria del quale tali Fabbriche presero il nome di Mausoleo. Se a tempi della Romana Istoria i Cecili Metella [sic], i Plausi, gli Adriani, e i Traiani si meritano un tal onore, non inferiore a quello di Temistocle, che ebbe per Monumento tutta la Grecia, sarà ben giusto che in tal guisa si faccia onorata ricordanza delle valorose imprese del nostro immortale Braccio Fortebraccio, da voi Sapientissimi Giudici giustamente additatone il luogo del Frontone come quello dallo stesso Braccio prescelto per addestrare all'uso della Guerra la nobile Gioventù di quei tempi³.

Attraverso la ricerca delle fonti storiografiche compiuta da Vermiglioli per la sua *Bibliografia storico-critica*, si spiegano altresì le citazioni nella «Legenda» del progetto in «stile etrusco» con cui il perugino Fiorenzo Cherubini si aggiudicava il premio di Secondo considerato (figg. 12-13)⁴, ovvero alcuni versi di Ciminello Aquilano⁵, il poeta e musico vissuto tra 1466 e 1500 Serafino de' Ciminelli, nonché la secentesca *Perugia Augusta* di Cesare Crispolti. Competenze letterarie fin troppo erudite per un giovane allievo dell'Accademia nella cui biblioteca, peraltro, tuttora si conservano solo il volume di Crispolti⁶ e *L'Historie et vite di Braccio* di Campano nella ristampa secentesca del Pellini. Tutto dell'archeologo, invece, era l'attributo di «Padre dell'Italiana Milizia»

³ ABA, Archivio storico, inv. n. 227 Scuola di Architettura.

⁴ ABA, Archivio storico, inv. n. 230 Scuola di Architettura.

⁵ Ivi, CHERUBINI, «Legenda»: «Nella Iia si è delineato il corrispondente prospetto e spaccato del Monumento stesso istruito il medesimo concorrente dagli Autori che hanno conservato la memoria di questo formidabile guerriero e particolarmente da Ciminello Aquilano, il qual ci ricorda che il primo riposo dato al corpo di Braccio, fu come esso dice: 'In un [...] fu messo in Certano / Portato in una vasca di Vazzano!' poi soggiunge 'E fu mandato a Papa Martino / El Papa che l'avea scomunicato / In campo S. Lorenzo in quil terrino / In una grotta elli si fo gettato / Come Cristiano Falzo condannato' ».

⁶ CRISPOLTI 1648.

con cui, dall'«*Italicæ Militiæ parenti*» presente nella breve epigrafe sull'urna del condottiero, questi aveva definito il Fortebracci nel testo dedicato al quadro di Massari e con il quale Cherubini decideva di aprire la descrizione del proprio progetto.

Delle due tavole a matita, inchiostro e acquarello su carta di cui si compone il progetto di Cherubini⁷, la prima presentava «le piante del Frontone; dell'ideato Monumento; il profilo di livello di detto Passeggio», la seconda «la veduta che si avrà di detto luogo fatta che vi fosse l'indicata decorazione». Nelle intenzioni dell'autore il monumento doveva riassumere in una sola struttura architettonica e plastica le gesta e «i tre diversi sepolcri che ha avuto *il nostro Eroe* [c.d.a.]». Seguiva poi la sua descrizione nel dettaglio dove si dava ragione sia della simbologia dell'imponente costruzione che dell'ideologia che la informava:

Partendo perciò da tali fatti accaduti sul corpo morto di Braccio e dal sapere essere stato esso il Padre dell'Italiana Milizia che trovò rozza nel suo suolo e senza la militare disciplina da esso insegnata e con esso risorta; la sua origine da Montone e Perugia, luoghi Etruschi Appenninigeni: tutte queste combinazioni di cose in tanto Guerriero hanno determinato il sottoscritto a concepire l'idea del monumento nel modo che rispettosamente espone. Rappresenta questo un'alpina roccia che racchiude in sé delle Vasche e dei Grotteschi, alla quale nel suo esterno le si è dato nel primo innalzato una forma regolare a foggia di Fortezza dimostrante il carattere Nazionale cioè di costruzione rustica

⁷ ABA, Archivio storico, *Temi delle prove di concorso 1791-1879, Reg. 1-3, Concorsi 1821-1832*, p. 33; Ivi, *Memorie*, anno 1828, *Estratto 1828*, p. VI v. . Malgrado il riconoscimento assegnatogli, agli esiti della prova il giudizio della commissione fu fin troppo severo: «Mediocre invenzione analoga [sic] però all'erudito saggio storico sulla vita dell'Eroe annesso al lavoro. Meschina e mal situata decorazione. Non felice scelta del sito per la collocazione del monumento togliendo la visuale dell'Arcadia ed ingombrando la piana destinata al passeggio ed al trattenimento dei cocchi. Esecuzione lontana dai sani principi dei buoni Tempi e delle arti belle Italiane=Prova=Invenzione senza carattere e senza stile».

⁸ ABA, Archivio storico, inv. n. 230 Scuola di Architettura, CHERUBINI, «Legenda».

Pseudoisodoma = Si ascende al piano superiore per 8 erti scoglieri giusto l'insegnamento di Vitruvio che così li prescrive per li sepolcri. Nella piazza superiore del forte formante base al monumento si innalza una grand'urna di gusto Etrusco che racchiude la cella mortuaria la quale si è creduto bene determinarla con una Piramide sepolcrale che tutta la grandezza dell'eroe si ricorda nella sua base, come nel suo apice il nullo fine che ebbe per un colpo fatale d'avversa fortuna. Per dare un termine alle 8 scale e più solidità nei suoi angoli all'ideata mole, vi si sono innalzati 4 proporzionati e semplici piedistalli da dover sostenere i trofei gloriosi dell'Eroe, cioè le 4 principali insegne colle quali fece tante prove di valore, celebre si rese all'Italia e all'Europa tutta; sono queste = La prima la propria insegna di Montone colla quale conquistò Perugia, Roma etc.etc. La seconda lo stendardo di S. Chiesa colla quale recuperò Bologna, Forlì, Ravenna, etc. La terza la bandiera della Repubblica Fiorentina per la quale fece tante conquiste = La quarta quella di Napoli, avendo per la celebre Regina Giovanna recuperato il suo Regno. Qualora piacesse di ornare maggiormente il monumento potranno rappresentarsi a basso rilievo nello specchio dei 4 piedistalli altrettante imprese più gloriose di Braccio che potrebbero essere = quattro dei suoi più famosi assedi di Città, come di Perugia, di Roma, di Bologna, dell'Aquila. Quattro straordinari passaggi di acque e fiumi, cioè del Reno, del Garigliano, della Chiana e della Laguna di Sessa; quattro dei suoi principali e magnifici ingressi quali saranno sempre in tutte l'età degne a ricordarsi: quello cioè di Perugia, di Firenze col Papa Martino V, di Napoli con il Re Alfonso, incontrato da Braccio nel Mare sopra il Ponte di legno lungo oltre tre miglia da lui comandato; e quello di Capua quando Braccio vi entrò Signore e ne prese il possesso. Quattro sue principali Battaglie che sono: la battaglia contro i Bolognesi in cui Braccio portò la vittoria ad Alberico Barbiano battendosi sopra uno dei tre Ponti da lui fatti costruire in un giorno sul Reno per la lunghezza di ben due miglia ognuno in cui l'Eroe imitando Orazio sul Tevere valorosamente si battette e decise la vittoria. La battaglia civile di Colle presso Perugia, che gli portò per la capitolazione fatta in Monte Morcino, oggi detto vecchio, la Signoria della Patria. La battaglia data all'assedio di Cingoli, la battaglia in ultimo dell'Aquila in cui ebbero fine le glorie di Braccio. Nella sommità dei 4 frontespizi che coprono il Dromos della Cella Sepolcrale, si sono ideati in atto di battersi gli animali che hanno decorato le insegne di Braccio e fatte le più fiere resistenze alle sue imprese. Sono questi: il Montone insegna di

Braccio che si batte con il Grifo insegna di Perugia, il Leopardo che quale immagine di Braccio gli fu conferita dal Bentivoglio Regolatore di Bologna il quale sta battendosi con l'Aquila, insegna della città così chiamata. Entro la Cella Sepolcrale si sono ideate quattro urne la principale delle quali sostenuta dai 4 sopraindicati Animali contenente le ossa di Braccio si è emblemizzata colla corona e scettro reale; onore che gli conferirono il re Alfonso e la Regina Giovanna quando lo investirono della Signoria di Capua. Le altre tre urne si sono collocate ai lati, per simil strutture l'unica porta stabilita al sepolcro, mentre all'esterno si è ideato d'incassare nella mostra delle Porte apparenti 3 grandi iscrizioni in lode dell'Eroe o Eroi che vi si racchiudono. Nelle ridotte 3 urne potrebbero allocarsi le ossa dei 3 principali Capitani di Braccio, cioè il Piccinino, il Mena e Cherubino Armani. Il punto di situazione del monumento si è creduto di fissarlo nel maggior largo del passeggio, perché meglio possa decorare la località osservata da qualunque sua parte e rendere al tempo stesso il minore incomodo possibile giacché dietro l'Arcadia non vi è sito sufficiente e chiuderebbe affatto il libero passeggio. Ha sembrato ancora che possa ivi essere ben situato per il suo punto di veduta al presentarsi che fa all'occhio l'intero passeggio, stando l'osservatore dirimpetto alla Chiesa di Braccio, nel qual punto di veduta niun risalto fa ora il semplice arco o nicchia sfondata, unico ornato del recinto dell'Arcadia e però nulla si viene a togliere al prospetto di essa⁸.

L'attenzione particolare verso le caratteristiche e funzioni del Passeggio del Frontone ad uso degli Arcadi risaltava anche nel progetto elaborato da Pietro Loreti in virtù della «buona invenzione e adatta collocazione [...] per non aver ingombrata la visuale, ed aver tenuto sito per collocare l'Arcadia che non ha conservato nell'attuale sua forma» e il «lodevole gusto nell'Architettura ben adatta al soggetto»⁹. Lo stesso Loreti, dal canto suo, precisava già in apertura della descrizione del proprio progetto che

questo Monumento qualunque esso sia nella maniera in cui è ideato, non toglie che possano continuare a radunarsi gli Arcadi per recitarvi le loro Poetiche

⁸ ABA, Archivio storico, inv. n. 230 Scuola di Architettura, CHERUBINI, «Legenda».

⁹ ABA, Archivio storico, *Memorie*, anno 1828, *Estratto* 1828, p. VI.

produzioni, non essendo disdicevoli i liberi componimenti a piedi al Monumento che ricorda i trionfi di un Cittadino¹⁰.

Nella realtà, il progetto di Loreti veniva interamente a modificare l'assetto dell'edera originaria sostituendo ad essa e all'arco realizzato dall'Orsini un emiciclo a quattro gradoni terminante in due podi su cui si elevavano classici trofei di armi (fig. 14-16). Privo di una camera sepolcrale ipogea e destinato ad ospitare unicamente l'urna con le spoglie del Fortebracci, il monumento si presentava come tempio a piramide tronca con cella interna a pianta circolare cui si accedeva attraverso un largo pronao a quattro colonne ioniche affiancato da due imponenti obelischi e sormontato da un basso frontone triangolare con al vertice lo scudo con il Montone rampante. Ridotta era anche la presenza di sculture allegoriche: «due Grifi rappresentati l'arme della Città»¹¹, al sommo un *Carro della Vittoria* affiancato, sebbene assenti nel disegno, dall'*Onore* e la *Gloria*.

In definitiva, i due monumenti, pur nelle loro differenze, proponevano, in linea con il gusto architettonico espresso dall'insegnamento di Monotti, più che la forma statuaria, una eclettica ridefinizione di mausoleo dove la tipologia classica del *pantheon* romano, nel progetto di Loreti esplicitato nella copertura cassettonata della cella interna, si ibridava con il repertorio simbolico proprio dell'egittomania tardosettecentesca e Impero dell'obelisco e della piramide, di qui a venire entrambe tra le più fortunate forme architettoniche interpreti del culto "laico" dell'estinto. Imprescindibile e più recente modello del recupero della piramide non poteva che essere per gli accademici perugini il Monumento funebre eretto appena un anno prima all'illustre Canova (1827, Venezia, Santa Maria dei Frari). Modello, tuttavia, che, tradendo la sobrietà e purezza di linee del magistero canoviano, i giovani accademici traducevano nelle enfiate formule di una propaganda già di Stato.

¹⁰ ABA, Archivio storico, inv. n. 227 Scuola di Architettura.

¹¹ Ibidem.

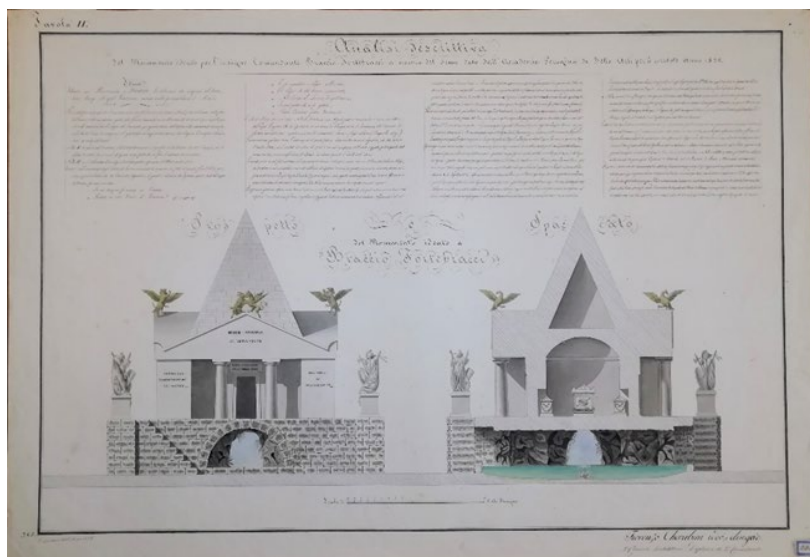


Fig. 12, Fiorenzo Cherubini, *Progetto per un mausoleo a Braccio Fortebraccio*, fronte e spaccato interno, matita, inchiostro e acquarello su cartone, 1828, Perugia, Accademia di Belle Arti "Pietro Vannucci", Archivio storico, Scuola di Architettura, (inv. 230).

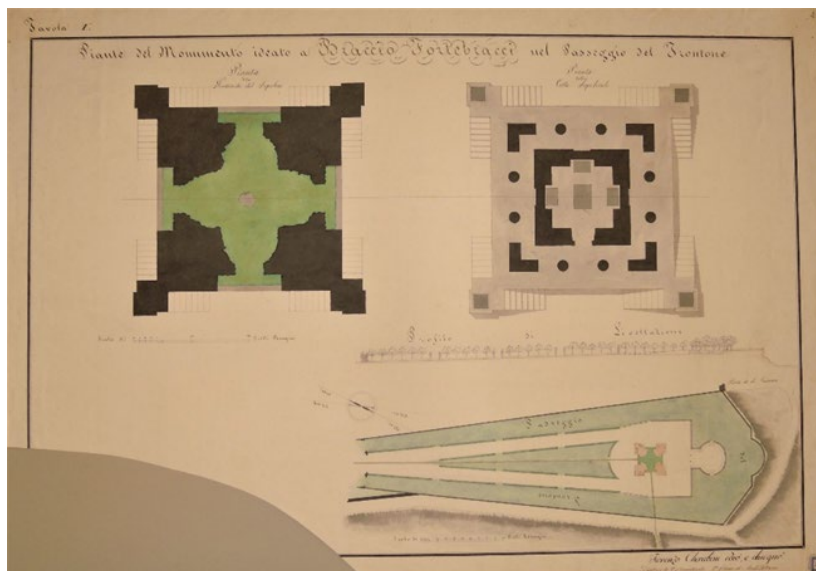


Fig. 13, Fiorenzo Cherubini, *Progetto per un mausoleo a Braccio Fortebraccio*, pianta e posizione, 1828, matita, inchiostro e acquarello su cartone, Perugia, Accademia di Belle Arti, Archivio storico, Scuola di Architettura (inv. 231).



Fig. 14. Pietro Loretì, Progetto per un mausoleo a Braccio Fortebraccio, 1828, matita, inchiostro e acquarello su cartone, Perugia, Accademia di Belle Arti, Archivio storico, Scuola di Architettura, (inv. 224)



Fig. 15, Pietro Loreti, Progetto per un mausoleo a Braccio Fortebraccio, 1828, matita, inchiostro e acquarello su cartone, Perugia, Accademia di Belle Arti, Archivio storico, Scuola di Architettura (inv. 228)

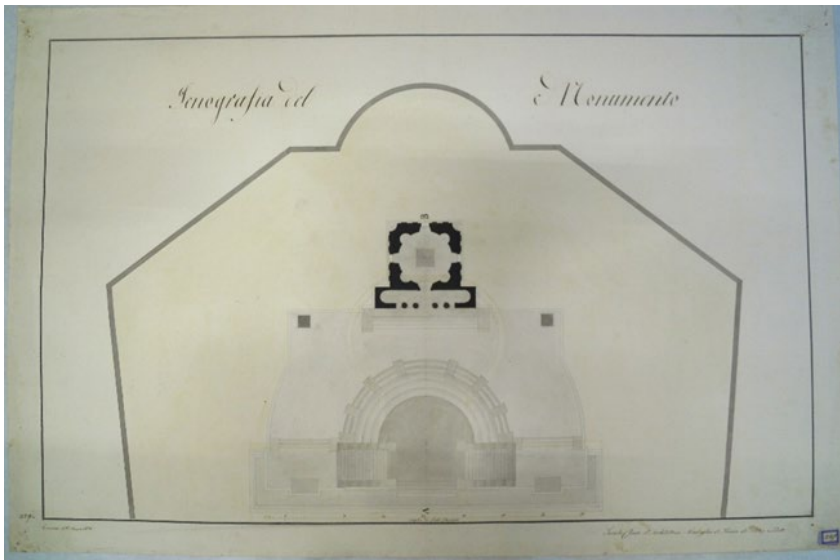


Fig. 16, Pietro Loreti, Progetto per un mausoleo a Braccio Fortebraccio, 1828, matita, inchiostro e acquarello, Perugia, Accademia di Belle Arti, Archivio storico, Scuola di Architettura (inv. 225).

IV. IN VISTA DEL 1859.
L' "UOMO POLITICO" NELL' *ASTORRE BAGLIONI*
DI FRANCESCO MORETTI

Nei tre decenni circa che intercorrono tra il 1828 e la metà degli anni Cinquanta la figura di Braccio Fortebraccio scompare dalla scena artistica perugina e con lui qualsiasi apertura a soggetti militareschi d'ispirazione storica mediavale. Le rare testimonianze pervenute o documentate dalle fonti per questo lungo lasso di tempo ci dicono, infatti, che il genere storico tornava tra i temi di concorso accademico solo nella forma celebrativa delle glorie artistiche locali e nazionali¹, caso emblematico all'interno del *revival* peruginesco l'ormai arcinoto dipinto di Francesco Benucci con *Raffaello giovinetto alla bottega del Perugino* (1851), e solo dopo la metà del secolo, in qualche prestigiosa commissione privata; cosa più interessante, tra le prove fuori concorso della nuova generazione di allievi dell'Accademia.

Oltre all'indirizzo purista fermamente sostenuto nella didattica accademica da Giovanni Sanguinetti e Silvestro Valeri, ben poco scalfito dal breve interregno tra l'uno e l'altro della direzione di Masini, le ragioni di questa frattura vanno parimenti attribuite alle trasformazioni interne alla società perugina che seguirono il fallimento del moto insurrezionale del 1831 e le restrizioni che segnarono l'inizio in quello stesso anno del pontificato di Gregorio XVI, cui si assommava nel 1836 la sostituzione alla Segreteria di Stato del cardinal Consalvi con il più intransigente Lambruschini.

Da Perugia, studenti e docenti dell'Università raccolti nella legione "Pallade" erano accorsi nel 1831 a combattere contro gli austriaci. Chiuse sia

¹ Per la fortuna nell' Umbria del XIX secolo del tema delle vite degli artisti vedi in ultimo MIGLIORATI 2023, pp. 131-147 con bibliografia precedente.

l'Accademia che l'Università, il successivo tumulto del 1833 fu soffocato con una durissima repressione cui seguirono per molti civili ancora arresti, condanne e lunghi anni di esilio. Lo stesso Cesare Massari, pur evitando il carcere, nel 1833 fece appena a tempo a pubblicare il primo catalogo della collezione dei gessi dell'Accademia prima di subire la sospensione della docenza fino al 1835 e il divieto definitivo al reintegro nell'Università. Nel decennio seguente, la fine disastrosa del moto insurrezionale del 1848-'49 vide tanti volontari partiti anche dall'Umbria in difesa della Repubblica Romana non fare più ritorno, finire in carcere o fuggire in contumacia. Di poi il rientro nella capitale di Pio IX aggravava ulteriormente la situazione. Cronache e testimonianze dell'epoca, raccontano di un clima oppressivo, violento e delatorio, il quale, tuttavia, anziché frenare le trame cospirative, spronava a riorganizzare le file dei patrioti in più saldi gruppi di azione.

Al patriziato d'antica data che tra i due secoli aveva indubbiamente favorito la rinascita artistica e culturale della città, si andava sostituendo una nobiltà progressista e imprenditoriale che cospirava con la nascente borghesia dei saperi e del commercio nei recessi dei teatri e delle farmacie, tant'è che, negli anni precedenti la seconda guerra d'indipendenza, a costoro si dovevano, in effetti, le rare commissioni private ad oggi note il cui carattere non era puramente decorativo. Tra queste si segnala in Perugia il ciclo pittorico nella nuova residenza dei marchesi Florenzi² in via del Verzaro dove *L'incendio di Ottaviano* realizzato nel 1853³ da Nicola Benvenuti, ricordando la rappresaglia inflitta alla città dall'imperatore romano durante il *bellum perusinum*,

² Per la contemporanea decorazione con paesaggi, grottesche e una copia della *Galatea* di Raffaello in Palazzo Florenzi in via Baglioni, oggi sede del Tribunale Amministrativo Regionale, in ultimo MIGLIORATI 2020, p. 48.

³ BAP, Fondo manoscritti, ms. 2028, *Giuseppe Fabretti. Ricordi di Perugia*, anno 1853, pp. 52-53. In data 20 agosto 1853: «Il marchese Florenzi abbelliva la facciata del suo palazzo in via Riaria [...], il Sig. Evelino inglese, marito in seconde nozze della Florenzi nel palazzo comprato dal Baron Nicola Danzetta al Verzaro, dove Benvenuti pittore ha nell'interno eseguito belle cose; e difatti nel giorno di mercoledì 29 corrente venni introdotto nel nominato palazzo, che rimasi sorpreso nell'osservare le pitture».

trascriveva in metafora storica i fieri sentimenti libertari dei due committenti: la colta nobildonna Marianna Bacinetti Florenzi, la cui lunga relazione intessuta dal 1820 con Ludwig I di Baviera la introduceva al mondo dei tedeschi Nazzareni e all'idealismo tedesco, ed il suo nuovo consorte Evelin Weddington, futuro sindaco della Perugia sabauda dal 1867 al 1870. Viceversa, i conti Baldeschi affidavano nel 1856⁴ a Mariano Piervittori la celebrazione del proprio antico casato non senza una velata memoria della Signoria del Fortebraccio nel riquadro al centro della volta del salone di rappresentanza (Sala delle Muse) del palazzo al Corso raffigurante *L'incontro tra Matteo degli Ubaldi e Giovanna regina di Napoli* (fig. 18), incontro avvenuto in Firenze nel 1420 in cui il giurista perugino si recava per ricevere in vece del Fortebraccio i duecentomila ducati pagatigli da Giovanna d'Aragona e Alfonso il Magnanimo come acconto per il suo impegno in difesa dei loro stati contro Luigi III d'Angiò sostenuto dal ribelle Attendolo Sforza⁵.

La committenza più attiva, in questo momento, infatti, è soprattutto la Chiesa. I restauri "puristi" nelle cattedrali di Perugia e Todi, i seppur modesti interventi decorativi *ex-novo* nella basilica di San Pietro in Perugia, la costruzione della due cripte di san Francesco e santa Chiara rispettivamente nella Basilica francescana e nella chiesa della Santa in Assisi, assieme ad altre iniziative di minor impegno, miravano a rafforzare l'immagine della presenza cattolica e la religiosità dei fedeli in un territorio dove, soprattutto dopo il 1850, si percepiva con crescente intensità il diffondersi tra i giovani, si diceva, di idee materialiste e liberali.

Così, se si guarda all'attività dell'Accademia perugina tra quarto e sesto decennio del secolo, un dato emerge con evidenza: nella difficile congiuntura politica ed economica del pontificato di Gregorio XVI e di Pio IX, in specie dopo il suo rientro trionfale a Roma dall'esilio a Gaeta, connotata da un progressivo impoverimento della popolazione nelle sue fasce più deboli degli

⁴ La data è riportata nel particolare di una lunetta all'interno della decorazione della Sala di Diana attigua a quella delle Muse.

⁵ BONAZZI 1960 [1875], p. 505.

artigiani e degli agricoltori, da una ridottissima attività culturale e dall'inasprirsi del controllo sull'ordine pubblico e la libertà di stampa, l'istituzione accademica sostenne l'assetto che le garantiva una serena continuità di rapporti con l'amministrazione pontificia e la committenza ecclesiastica regionale⁶ incrementando, altresì, le attività di studio, tutela e valorizzazione della storia e del patrimonio artistico locale fin lì intraprese. Attività che d'altronde rientravano nelle competenze della Commissione Ausiliaria di Belle Arti dove nel 1831, accanto ai pittori Giuseppe Carattoli, Filippo Cecchini e il chimico Giuseppe Colizzi, si riconfermava, si è detto, fino alla sua scomparsa, la presenza di Vermiglioli⁷.

Di qui l'impegno profuso dall'istituzione accademica fin dai primi anni Trenta tanto nelle iniziative editoriali tese a valorizzare il patrimonio locale, il già ricordato volume del 1834 sui rilievi della Fontana dei Pisano e la monografia sul Vannucci di Mezzanotte del 1836, quanto nelle proposte di restauro avanzate fin dal decennio precedente: dalle perizie nel 1832 su una tavola del Bonfigli e la Pala di Santa Maria de' Fossi del Pinturicchio, ai restauri di Giuseppe Carattoli sui cicli pittorici di Perugino e Tiberio d'Assisi in Montefalco (1831-1832), nel Collegio del Cambio (1834-1835) e in Monteripido (1843)⁸, di Bonfigli nella Cappella dei Priori (1839-1840)⁹.

Accanto a questa intensa rivalorizzazione della storia artistica rinascimentale umbra che recava già in sé l'individuazione in Perugino del *genius loci* cittadino, progredivano alacramente anche gli studi storici di Vermiglioli che nel 1839 licenziava la stesura definitiva del *Malatesta Baglioni*.

Dettata, come si è anticipato più addietro, dai profondi legami tra l'archeologo e gli ultimi eredi della famiglia Baglioni e idealmente finalizzata al riscatto storico di quella controversa figura di traditore dei fiorentini nella Battaglia di Gavinana del 3 agosto del 1530 che di fatto decretava la fine della

⁶ Sulla Chiesa e le arti in Umbria nel XIX secolo vedi in ultimo MIGLIORATI 2024.

⁷ Archivio di Stato di Roma, Cam. II/IV, 214/1563, in GIACOMINI 2003, p. II, n. 26.

⁸ GIACOMINI 2003, p. 165 e n. 57, pp. 180-181, nn. 96-98, pp. 167-168.

⁹ Ivi, p. 169 e n. 66 con bibliografia precedente. MIGLIORATI 2020, pp. 190-193.

Repubblica fiorentina, la biografia di Malatesta Baglioni edita da Vermiglioli appena tre anni dopo la prima uscita a Parigi de *L'assedio di Firenze* di Francesco Domenico Guerrazzi, non solo forniva ai suoi allievi il valido precedente di una moderna storiografia basata sull'analisi delle fonti, ma confermava loro il peso che la narrazione storica *per exempla*, ovvero nel genere classico della biografia degli uomini illustri applicato all'Evo medio e moderno, poteva avere nella elaborazione e radicamento di una visione socio-politica attuale. Unanime, del resto, è il giudizio a posteriori che nel *Malatesta* ha visto un significativo discrimine tra gli ideali identitari di una antica casta feudale, fin lì ritenutasi depositaria della dirigenza cittadina, e l'avvento di una nuova *élite* culturale, espressione tanto di quella nobiltà e colta borghesia progressista e liberale che nei primi anni Quaranta si raccoglieva attorno a Francesco Guardabassi nella loggia "La Fermezza"¹⁰, quanto di uno schieramento democratico-liberale d'ispirazione mazziniana. E a questa *élite* spettava fin d'ora il merito di più ampie indagini storiografiche di segno ideologico, talvolta, profondamente antagonista. In altri termini, il *Malatesta* di Vermiglioli veniva a porsi, nella sua metodologia storiografica e implicita ideologia, quale presupposto all'eccezionale fioritura di studi storici cui si dedicavano proprio negli anni Quaranta Ariodante Fabretti¹¹ e Gian Carlo Conestabile Della Staffa,

¹⁰ Loggia di Rito Scozzese fondata nel 1810 con Patente rilasciata dal Grande Oriente di Francia, nei decenni centrali del XIX secolo riunì nella causa indipendentista figure di spicco della storia risorgimentale umbra, da Francesco Guardabassi e Giovanni Pennacchi, ai fratelli Nicola e Pompeo Danzetta, Zefferino Faina, Annibale Vecchi, Carlo Bruschi, padre del pittore Domenico, Raffaele Omicini e Tiberio Berardi, oltre ad Antonio Cesarei, membri della delegazione che il 14 giugno del 1859, a città insorta, chiedeva al Legato Apostolico mons. Luigi Giordani la legittimazione da parte del Governo pontificio del moto liberale. GNOCCHINI 2014, pp. 38-39.

¹¹ Ariodante Fabretti (Perugia 1816-Torino 1894) fu inizialmente allievo di Giovan Battista Vermiglioli e Antonio Mezzanotte. Dopo gli studi in veterinaria a Bologna dove maturava una forte coscienza civile e ideali indipendentisti, faceva ritorno a Perugia dove riprendeva gli studi archeologici ereditando nel 1848 la cattedra del maestro. Trasferitosi esule dopo la caduta della Repubblica Romana prima a Firenze, poi nel 1854

i suoi due migliori allievi nello *studium* perugino, tanto uniti nella passione per la ricerca, quanto divisi nella visione politica e d'azione per la causa nazionale.

Sul ruolo del mazziniano Fabretti e l'influenza che i suoi studi sui "capitani venturieri" umbri, editi tra il 1842 ed il 1846, eserciteranno anche sulle arti soprattutto dopo il 1860 avremo ragione di tornare più avanti. Basti qui intanto accennare a come quella sua ricerca nascesse non solo ai fini di una nuova, più oggettiva biografia di Malatesta Baglioni (1846)¹², quanto dall'ambizione di infiammare, attraverso la narrazione di quegli esempi storici di condotta civica e militare, gli animi dei propri concittadini alla lotta per la causa nazionale, una lotta che egli stesso avrebbe pagato personalmente con l'esilio dallo Stato Pontificio dopo la drammatica disfatta della Repubblica Romana. Altri i propositi, invece, del lavoro storiografico di Conestabile della Staffa che all'annunciarsi di quegli eventi sembrava piuttosto indicare ai suoi concittadini la via della resilienza e della mediazione.

Figlio del conte Francesco, già gonfaloniere di Perugia, con la scomparsa nel 1848 di Vermiglioli e l'esilio del collega Fabretti, Giancarlo Conestabile della Staffa si vedeva affidare nel 1850 a soli ventisei anni la cattedra universitaria di Archeologia avviando così una carriera che in città l'avrebbe poi visto ricoprire le cariche di membro del Consiglio provinciale e dal 1855 al 1858 di presidente dell'Accademia del disegno. Benché si dedicasse interamente agli studi di storia antica e archeologia solo a partire dalla metà degli anni Cinquanta¹³, garanzia

a Torino, li proseguiva la sua attività politica e di ricerca ricoprendo dapprima la cattedra di Archeologia poi dal 1872 la carica di direttore del Museo di antichità della Regia Università di Torino. Autore, oltre a numerosi studi di archeologia, del *Corpus inscriptionum Italicarum antiquioris aevi* e di un annesso *Glossario delle lingue italiane* che gli acquistavano grande rinomanza a livello europeo, Fabretti dedicò larga parte della sua attività alla edizione di fonti nel contesto delle iniziative dell'Archivio storico italiano. Su Fabretti medievista vedi IRACE 1995-1996, pp. 105-132; in ultimo SINI 2020, pp. 493-516, con bibliografia precedente.

¹² FABRETTI 1846.

¹³ Tra i principali studi di storia antica e di archeologia di Giancarlo Conestabile della Staffa (Perugia 1824 – 1877) si ricordano *Iscrizioni etrusche ed etrusco-latine in*

sufficiente perché Conestabile meritasse di ereditare la cattedra di Vermiglioli dovevano risultare gli studi di storiografia locale che questi principiava con la pubblicazione nel 1848 delle *Memorie di Alfano Alfani illustre perugino vissuto tra il 15., e il 16. secolo con illustrazioni e documenti inediti spettanti alla storia di Perugia e d'Italia*¹⁴.

Ricordava in prefazione l'autore come il volume nascesse dall'occasionale rinvenimento nel riordinare le carte di famiglia di oltre «350» lettere del XV e XVI secolo e della

latina, e poetica Storia di Perugia scritta da Bonifazio da Verona, della quale non rimaneva, che il ricordo nei nostri Annali Decemvirali, estimandosi del resto da tutti, e dallo stesso Pompeo Pellini assolutamente perduta.¹⁵

L'opera del profugo veronese Bonifacio rinvenuta dal Conestabile era la celebre *Eulisteia*, dal nome del mitico fondatore troiano di Perugia, prima cronaca cittadina nota commissionata dal Comune alla fine del XIII secolo. Narrante in nove libri la storia della città dal 1150 al 1293, se ne conservava tra i documenti del Comune perugino un codice pergameneo inventariato nel 1380 e poi di nuovo nel 1440, ma fu probabilmente la versione rinvenuta dal Conestabile quella che di lì a poco, nella felice congiuntura che vedeva la nascita delle *Cronache* del Fabretti, veniva pubblicata parzialmente, nella sola versione poetica con qualche estratto in nota di quella in prosa, da Francesco Bonaini, lo

monumenti che si conservano nelle R. Gallerie degli Uffizi a Firenze, Firenze 1858, ma soprattutto la serie di studi dedicati a Vermiglioli *Dei monumenti di Perugia etrusca e romana*, I: *Della vita, degli studi e delle opere di G. B. Vermiglioli*, Perugia 1855; II: *Il sepolcro dei Volunni*, Perugia 1855; III: *Monumenti etruschi e romani della necropoli del Palazzone*, Perugia 1856; IV: *Monumenti etruschi scritti e figurati risultanti da escavazioni diverse nel territorio di Perugia*, Perugia 1870.

¹⁴ CONESTABILE DELLA STAFFA 1848.

¹⁵ Ivi, s.p. [ma p. I].

stesso Fabretti e Giovanni Polidori nelle pagine dell'Archivio Storico Italiano (XVI, 1850, pp. 1-52)¹⁶.

Più che *L'Eulisteia*, ciò che in quel momento interessava maggiormente Conestabile, tuttavia, era la ricchissima corrispondenza fin lì inesplorata dell'archivio di famiglia. Dopo aver chiesto consiglio «per conseguir meglio il mio scopo, con uomini di questo ramo di cultura veramente maestri», la scelta infine cadeva sul solo Alfani non solo perché a lui «per massima parte andiam debitori di quelle carte dalla cui famiglia per matrimoniali vicende alla Conestabile passarono»¹⁷, ma per la ricchezza e prestigio del suo epistolario dove, oltre alle lettere ai familiari, in virtù della sua cultura e della posizione di cui godeva nell'amministrazione perugina di fine Quattrocento, figuravano in gran numero autografi di personalità di spicco dell'epoca quali, tra le altre, di Pico della Mirandola, dell'Aretino e dell'umanista perugino Francesco Maturanzio.

Nato intorno al 1465 e discendente del celebre giurista Bartolo di Sassoferrato, oltre che priore, console e decurione, dal 1500 Alfani fu, infatti, per un cinquantennio responsabile della Tesoreria della provincia pontificia dell'Umbria ricoprendo dal 1507 anche il ruolo di direttore della Zecca

¹⁶ Nella prefazione alla biografia di Alfano Alfani, Conestabile in qualche modo annuncia la pubblicazione della cronaca di Bonifacio: «Ad obietto poi di mandare ad effetto per intiero il mio pensamento, dopo qualche studio della Storia di Bonifazio nominata testé, assai difficile, e scorretta nella lezione, mi farò, con l'aiuto degli altrui lumi, a pubblicare anch'essa, soddisfacendo per tal modo, come meglio mi sarà possibile, ai desideri di coloro fra i miei concittadini, che bramano sia dato in luce quell'incognito scritto dettato forse nella seconda metà del XIII secolo», Ivi, s.p. [ma p. II].

¹⁷ Ibidem. Il carteggio Alfani, consistente in 356 carte, passato nella seconda metà del XIX secolo dall'archivio Conestabile al mercato antiquario, veniva acquistato dal Comune di Perugia nel 1940 ed è oggi conservato presso l'Archivio di Stato. CECCHINI 1943, pp. 18-65.

perugina¹⁸. Nel rivestire questi importanti incarichi la sua attività attraversò moderando con prudenza le lotte tra le fazioni interne perugine e le pretese del Valentino, ma fu profondamente turbata in vecchiaia dalle accuse di servilismo nei confronti del pontefice che i perugini gli rivolsero, costringendolo ad allontanarsi da Perugia per diverso tempo, nel momento in cui, fedele alla Santa Sede e temendo le prevedibili ripercussioni che questa avrebbe messo in atto nei confronti della città, li consigliava invano di sottostare alla gravosa imposta sul sale fissata nel 1540 da Paolo III Farnese e il cui rifiuto Perugia avrebbe pagato con la perdita della propria libertà. Alfani, infatti, se pur cosciente del peso con cui la nuova imposta veniva a gravare sulla città già in difficoltà per i cattivi raccolti, tuttavia, invitava i propri concittadini a «sapersi accomodare ai tempi, imitando i saggi nocchieri, che secondo i venti accomodano le vele»¹⁹ nell'auspicio che il pontefice, a fronte della dimostrazione di obbedienza da parte di Perugia, ricalibrasse le proprie pretese.

Se è vero che all'origine della pubblicazione delle *Memorie di Alfano Alfani* vi era la volontà di rendere pubbliche le carte rinvenute nell'archivio di famiglia, nondimeno la scelta di riportare alla luce proprio nel 1848 la singolare figura di quell'illustre perugino, protagonista e testimone della funesta vicenda della "Guerra del sale", pare tutt'altro che occasionale.

Nel tratteggiare la figura nelle prime pagine del volume, Conestabile parlava dell'Alfani come di

un Italiano che se non fu prode nelle armi, fu però un distinto cultore di scienze e di lettere, e un ottimo Magistrato e cittadino. E ciò basta, perché Perugia abbia a gloriarsi di avergli dato la cuna, siccome fornito di quelle virtù, che per risplendere non han d'uopo di fare sparger lagrime e sangue, e che rendendo pregevole ogni uomo innanzi allo sguardo del mondo, meritano a mio credere

¹⁸ Sulla figura dell'Alfani in ultimo cfr. IRACE - PIÑEIRO, 39 (2017), pp. 39-58; Monti 2017, pp. 41-43.

¹⁹ CRISPOLTI 1648 citato in CONESTABILE 1848, p. 65-66.

di venir commendate al pari delle altre, sì per colui, che le possedeva, e sì per giovamento di coloro, che a noi succederanno²⁰.

Rispetto sia al collega Fabretti, autore in proprio nel 1846 e più tardi con Bonaini e Polidori di altri contributi sulle fonti della “Guerra del sale”²¹, sia a coloro che tra i perugini abbracciavano l’ideale mazziniano dello scontro diretto con il papato, di fatto, nelle *Memorie* dell’Alfani il liberal-neoguelfo Conestabile nel 1848 proponeva, come si è già opportunamente rilevato²², una diversa esemplarità di condotta civica e morale: non più l’uomo d’arme, ma l’uomo di cultura, politico e mediatore che, nelle parole con cui Fabretti in morte del Conestabile avrebbe ricordato le *Memorie*, di fronte alle «giustamente odiose» pretese romane, «aveva sostenuto» una «lotta inuguale [...] a tutela del diritto incontro alla violazione dei trattati»²³.

Nella storia del priore e intellettuale perugino Alfani, quindi, dal lontano XVI secolo si attualizzava il presente delle incerte alternative in cui Perugia nel 1848 si trovava a valutare la propria posizione: dal venire a patti con il potere pontificio accettando la moderata apertura costituzionale di Pio IX, o tentare la carta della sua disfatta aderendo al moto indipendentista con Bologna e Ancona. Gli eventi avrebbero dato ragione al Conestabile e dell’insurrezione del 1848, a fronte di nuove restrizioni, incarceramenti ed esecuzioni sommarie, l’unico risultato di cui la città sembrò giovare fu la parziale demolizione del Forte Paolino, presidio militare del potere papale, che il pontefice, tuttavia, al suo rientro in Roma provvedeva nell’immediato a far risanare nelle sue funzioni difensive²⁴. Fu lo stesso Francesco Guardabassi, del resto, dopo aver sottoscritto

²⁰ Ivi, p. 12.

²¹ BONAINI 1851; BONAINI – FABRETTI – POLIDORI 1851, pp. 403-476.

²² IRACE 1997, pp. 238-267.

²³ La citazione è dall’elogio funebre di Fabretti per Conestabile in Ivi, p. 253.

²⁴ L’ottimismo fallace dei perugini per gli esiti del moto insurrezionale del 1848-’49 e la parziale demolizione della Rocca Paolina si misura negli ambiziosi progetti elaborati dagli accademici per la riconversione delle parti recuperabili della sua struttura ad uso

nell'aprile 1849 con gli altri consiglieri perugini la protesta inviata al generale Oudinot per lo sbarco delle milizie francesi a Civitavecchia in difesa di Roma, a trattare in giugno, assieme al vescovo Gioacchino Pecci ed Evelin Weddington, la resa con gli austriaci in procinto di prendere possesso della città, e la posizione di Guardabassi all'interno dell'amministrazione provinciale e della massoneria locale avrebbe poi frenato negli anni seguenti ulteriori istanze sovversive favorendo l'adesione dei patrioti perugini al progetto di risoluzione diplomatica della questione nazionale di Cavour.

Le due cose ovviamente possono non essere strettamente collegate, certo è che, dopo un silenzio durato circa un trentennio, la tematica storica degli illustri condottieri fa la sua ricomparsa nei concorsi della Scuola di Pittura dell'Accademia proprio alla vigilia della seconda guerra d'indipendenza e in un modo niente affatto scontato.

Due sono i temi nel 1858 dettati agli allievi: l'uno riproponeva quello di *Braccio Fortebraccio*, l'altro, nuovissimo, *Astorre Il Baglioni in Famagosta in atto di rimproverare a Mustafà la violazione dei patti*. Nel primo tema risultava vincitore un giovanissimo Domenico Bruschi²⁵, futuro corifeo della Perugia e Roma postunitaria, a seguito dei fatti del 1859, esule con il padre Carlo a Firenze (fig. 19)²⁶. Ad accaparrarsi il premio per l'altro soggetto, invece, il collega Francesco Moretti²⁷ (fig. 20) che per lo stesso dipinto veniva premiato anche all'Esposizione Provinciale perugina del 1859²⁸. Tale doveva essere l'impressione che quest'opera aveva lasciato nella memoria dei perugini che

pubblico di Accademia delle Lettere e delle Arti con annessa Gipsoteca, Pinacoteca e Biblioteca. Vedi LATTAIOLI 1992, p. 144-148; MIGLIORATI 2020, pp. 176-179.

²⁵ Museo dell'Accademia di Belle Arti di Perugia (d'ora in poi MusA), inv. n. 31, SPACCINI 1995, pp. 154-155; BALDUCCI, pp. 22.

²⁶ BRUSCHI 1859, p. 29. Presentato anche all'Esposizione Provinciale perugina del 1859, in quell'occasione si rimproverava al giovane Bruschi di non aver guardato ai precedenti di Massari, segno dell'importanza con cui a distanza di più di trent'anni si serbava memoria delle due opere giovanili dell'accademico scomparso sette anni prima.

²⁷ MusA, inv. n. 126.

²⁸ *Rapporto* 1859, pp. 63-64.

ancora ai primi del Novecento²⁹ veniva ricordata accanto al più celebre *Astorre II Baglioni* alla battaglia di Pest realizzato mezzo secolo avanti da Camuccini per Giuseppe Baglioni.

Testimone delle tarde aperture di Valeri ai modi del romanticismo storico, il secondo tema di concorso dell' *Astorre Baglioni a Famagosta* interpretato da Moretti si riferiva al celebre episodio della vita di Astorre II Baglioni (1526-1571), conte di Spello e Bettona, che, in qualità di governatore generale di Nicosia e Cipro, recatosi al cospetto del sultano Lala Kara Mustafa Pascià per trattare la resa di Famagosta accompagnato da Marcantonio Bragadin, Martinengo ed altri capitani veneziani, veniva tradito e barbaramente trucidato dal turco insieme ai suoi compagni; la sua testa esposta infilata su un'alabarda per tre giorni. La drammatica fine del condottiero era stata narrata con dovizia e attendibilità di particolari nella *Vita e fatti di Astorre Baglioni Capitano eccellentissimo* edita in otto libri da Bernardino Tomitano³⁰ a Venezia tra 1572 e 1576 subito dopo la sconfitta della città cipriota. L'opera di Tomitano era ben nota agli storiografi perugini e in città se ne conservavano diverse copie una delle quali, ovviamente, in casa Baglioni, peraltro corredata di una «carta che mostra la pianta di Famagosta, ed il suo assedio difeso da Astorre nel 1570 contro i Turchi»³¹.

Sebbene la biografia del Baglioni fosse ricca di eventi squisitamente guerreschi e la stessa vicenda della sua strenua difesa di Famagosta dall'assedio nemico potesse iconograficamente risolversi in un episodio di eroica resistenza

²⁹ Il 5 marzo 1912 Angelo Lupattelli teneva presso la sede perugina della Sezione Giovanile "Vittorio Emanuele III" dell'Associazione Liberale monarchica una conferenza dal titolo *Astorre II Baglioni nella battaglia contro i Turchi a Famagosta illustrando il suo dire con due ricordi pittorici, opere di Vincenzo Camuccini e Francesco Moretti*.

³⁰ Medico, filosofo e letterato Bernardino Tomitano (Padova 1517 – 1576) aveva conosciuto il Baglioni personalmente a Padova.

³¹ VERMIGLIOLI, 1823, p. 159; la carta, prosegue Vermiglioli, era accompagnata da una lettera, di cui trascrive il testo, di Astorre ai Priori perugini che dice conservata nella Cancelleria del Comune.

militare, la scelta di celebrare la memoria del condottiero perugino nel momento in cui si reca con pacifica, ma risoluta fierezza alla trattativa con il turco subendo con onore il suo meschino voltafaccia ricalcava in qualche modo l'immagine storica d'“uomo politico” dell'Alfani di Conestabile della Staffa, non per niente, in quell'anno accademico 1857-58, oltre che docente all'Università, presidente in carica dell'Accademia dal 1855, altresì preconizzando gli esiti del giugno 1859. Con uno stesso atteggiamento di pacifica e risoluta fierezza, infatti, la delegazione perugina del partito filopiemontese guidata da Francesco Guardabassi si sarebbe recata il 14 giugno del 1859 a chiedere al Legato Apostolico mons. Luigi Giordani la legittimazione del moto liberale da parte del Governo pontificio ricevendo in tutta risposta, dopo l'apparente resa e il trasferimento del Giordani a Foligno, la violenta repressione messa in atto dagli svizzeri papalini del colonnello Schmid il 20 giugno seguente.

Iscritto all'Accademia a soli 11 anni, ben poco si conosce degli ideali politici che Francesco Moretti nutriva quando, alla data del concorso, festeggiava i suoi 24 anni. Le cronache del tempo, tuttavia, informano come anch'egli fosse stato vittima del potere repressivo della gendarmeria pontificia. L'episodio, fin qui sconosciuto, risaliva al 24 febbraio 1851 quando, allora diciottenne, era stato arrestato insieme a Cesare Ragnotti, già tra sospetti di cospirazione³², per via «di alcune satire fatte in occasione della morte del giovane [Decio] Senesi³³ perché venne impedito un accompagnamento che si diceva volevano fare alcuni suoi amici nel portarlo al Campo Santo»³⁴ e, malgrado il subitaneo intervento in loro difesa della marchesa Florenzi, i due venivano rilasciati solo il 16 marzo

³² Gennarelli 1860, p. CIV.

³³ Il giovane, il cui nome compare poco più avanti nel manoscritto Fabretti alla nota qui sotto da cui è tratta la citazione, era forse parente di Fabio Senesi, allievo e collega di studi di Moretti in Accademia dal 1843 al 1855. L'errata notizia riferita da Lupattelli (1895, p. 95) di una sua morte precoce, probabilmente confondendo le due persone, sembra confermare questa ipotesi.

³⁴ BCAP, Fondo manoscritti, ms. 2018, *G. Fabretti. Ricordi di Perugia. Anno 1850-52.*, c. 8 v..

seguinte³⁵. Negli anni che dal 1853 lo vedono a Todi con il maestro Valeri per il restauro della cattedrale, un certo peso poté forse avere il rapporto con il conte tudernte d'idee apertamente anticlericali Giuseppe Francisci dal quale apprendeva i primi rudimenti tecnici della vetrata figurata. Certo è che dopo questa prima e ultima prova nel genere storico, licenziatosi dall'Accademia, Moretti optava per tutt'altro indirizzo perpetuando, nella propria brillante carriera di restauratore e maestro in vetrate, le fortune di un eclettico neoraffaellismo purista che gli apriva le porte delle più prestigiose commissioni ecclesiastiche di fine secolo³⁶.

Tolto il soggetto, L'*Astorre* non si può dire fosse opera di particolare originalità stilistica ed espressiva. E benché Carlo Bruschi, padre del pittore Domenico, nel *pamphlet* in risposta alla denigratoria recensione di Lorenzo Leonji dell'Esposizione Provinciale perugina del 1859, ricordasse gli encomi con cui il dipinto, «sotto tanti rapporti pregevole», era stato accolto per aver superato «tante delle difficoltà che il tema offriva»³⁷, i meriti andavano tutti al magistero artistico di Valeri, a sua volta debitore degli insegnamenti di «Minardi, artista, tanto intelligente nel concepire, quanto di ottimo stile nella esecuzione»³⁸.

Risultato di una diligente applicazione dei canoni compositivi e *topoi* figurativi classicisti che erano passati in eredità alla pittura romantica (i due protagonisti inquadrati nella tenda sullo sfondo, la teatralità narrativa dei gesti), Moretti aveva probabilmente tenuto ancora per modello i prototipi di Massari, Carattoli e, attraverso questi, di Wicar. A quegli stessi modelli, del resto, guardava al suo rientro da Roma anche Mariano Guardabassi nella prima

³⁵ Ivi, c. 9 r., c. 19 r.

³⁶ Sulla produzione matura di Francesco Moretti (Perugia, 1833-1917) artista e restauratore attivo, tra gli altri, nei cantieri di restauro del Duomo di Orvieto e della Basilica della Santa Casa di Loreto vedi GIUBBINI-SANTOLAMAZZA 2001. Attualmente è in preparazione a cura della scrivente una monografia su Francesco Moretti e lo Studio di vetrate artistiche Moretti-Caselli.

³⁷ BRUSCHI 1859, p. 28.

³⁸ Ibidem.

versione del *Socrate sorprende Alcibiade in una casa di tolleranza* (1857), tema di *exemplum virtutis* nel repertorio minardiano fin dal 1811-12³⁹, seppur rileggendoli alla luce della recente lezione del Cornelius⁴⁰. Rispetto a quei modelli di primo Ottocento, tuttavia, nota di originalità che caratterizzava il dipinto di Moretti il vago sentore orientalista del soggetto cui l'uso di una tavolozza calda di bruni, rossi e aranciati conferiva patente di modernità.

Nel 1858, oltre al giovane Moretti, tra gli studenti dell'Accademia si faceva autonomamente interprete di un tema di "vile tradimento" anche Luigi Calderoni, autore di un gruppo scultoreo, verosimilmente in gesso e oggi disperso, ispirato al romanzo la *Disfida di Barletta* di Massimo d'Azeglio. Come si diceva, è fuori dalla didattica accademica e tra le opere d'invenzione dei suoi allievi, infatti, che nel corso degli anni Cinquanta maggiore è la presenza del soggetto storico, segno di una irrequieta insofferenza verso il cauto "rinnovar serbando" purista di Valeri. Di ciò è testimone già nel 1852 il «quadro storico ad olio d'invenzione rappresentante un episodio del Marco Visconti»⁴¹ di Tommaso Grossi e nel 1854 una *Sfida di Barletta*⁴², opere entrambe presentate fuori concorso dal tifernate Cesare Martinelli, preludio al suo futuro impegno di illustratore dei fatti del XX giugno del 1859 nella nota serie di acquerelli già lungamente attribuita al miniaturista e decoratore perugino Napoleone Verga⁴³.

³⁹ Tommaso Minardi, *Socrate allontana Alcibiade dal lupanare*, 1811-12, matita, penna, inchiostro bruno acquarellato su carta, Collezione Eredi Milano, in *Disegni* 1982, pp. 164-165.

⁴⁰ MusA, inv. n. 85. Il dipinto veniva realizzato inizialmente da Guardabassi a Roma durante il suo apprendistato tra 1853 e 1855 nello studio di Peter Cornelius e terminato al suo rientro a Perugia. Una fotografia conservata presso gli eredi del pittore documenta una seconda versione dell'opera più vicina a modi *pompier*, ZAPPÀ 1995, p. 146.

⁴¹ *Esposizione* 1852, p. 3.

⁴² ABA, *Atti* 1854, p. 53.

⁴³ *L'assalto alla Porta san Costanzo in Perugia dalle truppe papaline il 20 giugno 1859, L'assalto alla Porta santa Margherita di Perugia dalle truppe italiane il 14 settembre 1860, Entrata delle truppe italiane in Perugia e l'assalto delle medesime al Forte Paolino*

Il gruppo scultoreo del Calderoni raffigurava *L'uccisione di Graiano d'Asti*, il cavaliere nel romanzo di d'Azeglio creduto astigiano che aveva deciso di combattere per parte francese, *per le mani di Brancaleone*, dove il protagonista, precisava Bruschi al Leonji, era «il Brancaleone e non già il Graiano, prostrato al suolo e che sta per essere spacciato dall'azza in alto brandita dal vincitore» in quanto volontà dell'artista, anziché «un tradimento», era quello di eternare «un'azione gloriosa, ed il laido morale del Graiano non è che l'antitesi del sublime morale del Brancaleone [...] leale difensore della gloria Italiana»⁴⁴. Una cesura netta tra questo mondo e l'urgenza di narrare la storia presente si manifesterà repentina con i drammatici fatti del giugno del 1859. Perché il 'sacrificio' di Perugia ottenesse l'effetto con azzardo auspicato, ancor prima del racconto, si doveva diffondere subito e con efficace intellegibilità d'immagine la realtà di quanto era accaduto. Di questo compito, come ben noto, si faceva carico nell'immediato Mariano Guardabassi, tra gli altri in difesa della città sulle mura del Frontone, poi esule in fuga con il padre Francesco a Firenze. Nella città granducale dal suo pennello uscivano di furia le due celebri telette con *Gli Svizzeri in San Pietro* e *Gli Svizzeri in casa di Palmira Tienr*⁴⁵, che per il realismo crudamente grottesco delle immagini, l'insolito formato quasi quadrato e la scelta dei soggetti così inequivocabilmente accusatori la violenza pontificia sui civili inermi e gli stessi uomini di Chiesa, si crede fossero finalizzate ad illustrare una cronaca a stampa che doveva seguire la relazione di quella giornata stilata il 24 giugno dal padre Francesco per il Prefetto di Arezzo⁴⁶. Mai più, ben oltre le

il 14 settembre 1860, Gli Svizzeri al Crocevia (Perugia, Galleria Nazionale dell' Umbria in deposito presso MusA). Vedi MIGLIORATI 2011, pp. 31, 140-141.

⁴⁴ BRUSCHI 1859, pp. 11-12.

⁴⁵ MusA, rispettivamente inv. n. 83 e n. 89. Del dipinto con *Gli Svizzeri in San Pietro* si conserva un disegno con i soli contorni delle architetture e delle figure a matita su velina, inv. DS. B739.

⁴⁶ DEGLI AZZI 1909, p. 248, n. 1. La prima ad uscire nel 1860 presso la Tipografia Bimbi di Cortona la *Narrazione storica dei fatti accaduti in Perugia dal 14 al 20 giugno 1859* a

soglie del nuovo secolo, la pittura perugina avrebbe avuto altrettanta icastica potenza di verità.

firma in Firenze il 28 gennaio di Francesco Guardabassi, Nicola Danzetta, Conte Zeffirino Faina, Baldini e Tiberio Berardi.



Fig. 18, Mariano Piervittori, *L'incontro tra Matteo degli Ubaldi e Giovanna regina di Napoli*, 1856 ca., volta della Sala delle Muse, Perugia, Palazzo Baldeschi al Corso.



Fig. 19, Domenico Bruschi, *Braccio Fortebraccio*, 1859, olio su tela, Perugia, Accademia di Belle Arti "Pietro Vannucci" (inv. 31).



Fig. 20, Francesco Moretti, *Astorre II Baglioni a Famagosta*, 1859, olio su tela, Perugia, Accademia di Belle Arti "Pietro Vannucci" (inv. n. 126).

V. CONDOTTIERI, RE E BRIGANTI
NEL PAESAGGIO ISTORIATO DI METÀ SECOLO

Prima di guardare allo scenario dell'Umbria postunitaria dove il soggetto storico dei "capitani venturieri" trovava libero campo nella pedagogia dei valori e della memoria storica collettiva dell'Italia unita, è sembrato opportuno riservare un discorso a parte su quanto è emerso nel corso di studi più o meno recenti in merito al genere, di grande fortuna in età romantica, del *paesaggio istoriato*. Trattasi di poche testimonianze, talune già note e a suo tempo rubricate anche da Pinto¹, altre inedite, perlopiù cronologicamente ascrivibili entro un ventennio tra quinto e settimo decennio del secolo. Generalmente penalizzate dal confronto stilistico con le emergenze della coeva pittura di paesaggio nazionale, a quest'altezza cronologica già orientata verso un'esperienza del "vero" tesa a emanciparne le forme da qualsiasi accademia, si è creduto invece meritassero di essere riconsiderate sotto il profilo iconografico, il quale le colloca, talvolta con inedita originalità, nella medesima temperie culturale del quadro storico patriottico-risorgimentale.

Cos'era dunque questo genere così peculiare alla pittura romantica? Il *paysage historique*, nella definizione datagli dai francesi che gli dedicavano un apposito Prix de Rome nel 1817, aveva le sue remote origini in Italia nel genere del quadro di battaglia cinque-secentesco al suo innesto con il paesaggio classicista inaugurato come genere autonomo dai Carracci, la cui codifica resisteva imperturbata ancora per tutto il XVIII secolo, al quale era caratteristica la rappresentazione di episodi narrativi biblici, mitologici o di storia, anziché in un contesto architettonico, in uno scenario naturale dove la figura vi appariva

¹ PINTO 1974, p. 79, dove riporta accanto al tema della "Battaglia di Gavinana" il nome di Matteo Tassi per il quadro *Le selve di Gavinana* di cui si dirà più avanti che il pittore assisiense presentava alla Promotrici fiorentine del 1862 e 1863.

per la prima volta in posizione subordinata. La nuova e singolare attenzione della sensibilità romantica verso la natura, le sue suggestive e imprevedibili epifanie, il suo contrapporsi ad un ambiente urbano vissuto come luogo del conflitto individuale quanto sociale, fu ragione dell'imporsi del *paesaggio istoriato* come una delle varianti di maggior successo del genere paesaggistico della prima metà del XIX secolo risultandovi vincente il binomio, ancor'oggi determinante i successi di tanta cinematografia *fantasy*, tra il prepotente fascino del paesaggio naturale studiato dal vero e la narrazione di avvincenti storie in costume, fossero queste di condottieri con i loro eserciti, dame e cavalieri, o di briganti. È vero altresì che, al pari della trasformazione commerciale del romanzo storico nel *feuilleton* di cappa e spada, questa produzione pittorica che allineava la pittura di paesaggio al moderno gusto *troubadour* e ai temi della pittura di storia, era destinata di per sé a sconfinare in un ricercato genere d'evasione dove delle istanze politiche e civili patriottico-libertarie, in origine ispirate alla storiografia, la letteratura e il melodramma contemporaneo, sopravviveva solo una pallida eco.

È sostanzialmente il fascino del medioevo inventato di Macpherson e Walter Scott, nonché il rapidissimo successo cui va incontro nella pittura accademica italiana il tema storico medievale, il terreno su cui anche in Italia fioriva il *paysage historique*. Ad inaugurarne le fortune era il giovane marchese torinese Massimo d'Azeglio, votato alla causa risorgimentale sia nelle vesti di pittore che di romanziere cresciuto all'ombra del suocero Alessandro Manzoni. Formatosi a Roma, dove si trasferiva a seguito del padre nel 1814, d'Azeglio vi maturava un lessico dove alla qualità ottica della pittura nordica di Verstappen e Granet sposava il fare cronachistico del Pinelli e Léopold Robert illustratori delle scorribande con cui briganti e bande di fuorilegge imperversavano nelle campagne intorno a Roma, dapprima in opposizione alle autorità francesi e, dopo la Restaurazione, al governo pontificio². Con il trasferimento nel 1831 nella più dinamica e stimolante Milano, pittura e scrittura diventavano in

² Sulla fortuna del tema del brigante a Roma nel primo Ottocento vedi CAPITELLI 2022, pp. 51-75.

d'Azeglio l'una complemento dell'altra permettendogli rapidamente di guadagnarsi un ruolo di valida alternativa al modello accademico di Hayez. Immediato il successo dei primi paesaggi di implicito soggetto patriottico che il pittore presentava a Brera, da *La Morte del connestabile di Montmorency* (1825), a *La battaglia di Legnano* e *La disfida di Barletta* (1831), quest'ultimo preludio al romanzo storico *L'Ettore Fieramosca o la disfida di Barletta* che, edito nel 1833 con illustrazioni litografiche dell'autore, avrebbe contribuito più che il dipinto a diffondere le invenzioni e la fama del torinese. Annotava, d'altro canto, nel 1867 il pittore nei suoi *Ricordi* «un giorno del 1831 stavo terminando quel gruppo di cavalli azzuffati che sta nel mezzo; e mi venne considerato che, data l'importanza del fatto e l'opportunità di rammentarlo per mettere un po' di foco in corpo agli italiani, sarebbe riuscito molto meglio, e molto più efficace, raccontato che dipinto».

Rispetto a queste primizie, si diceva, le prime testimonianze di *paesaggio istoriato* nel territorio umbro si registrano con qualche decennio di ritardo, nella più generale rarità, per tutti primi decenni dell'Ottocento, di una produzione autonoma nel genere più comprensivamente di tradizione. Di maggior consistenza, invece, sin dalla fine del XVIII secolo, le testimonianze di pittura di paesaggio nella decorazione d'interni e nella scenografia teatrale dove più concreta era l'opportunità lavorativa. Qui, infatti, a fronte di un mercato poco dinamico, il genere paesaggistico trovava talvolta occasione d'eccellere grazie alla sensibilità "arcadica" e protoromantica di una colta committenza nobiliare che si prodigava nella costruzione o riammodernamento dei teatri locali o altrimenti, tra una citazione e l'altra dall'antico, amava ricreare nel chiuso dei propri ambienti del vivere quotidiano le semplici attività della campagna (Palazzo Mazzocchi, Orvieto) quanto i propri ozi agresti e la vita da campo delle milizie francesi (Villa Pianciani, Terraja, Spoleto 1798-1799 circa)³.

³ La decorazione interna in più ambienti di villa Pianciani a Terraja ancora di difficile attribuzione è stata segnalata una prima volta da PETRILLO 2012, p. 132. Vedi anche MIGLIORATI 2020, p. 87, figg. 10-11.

La perdita della maggior parte di questi cicli decorativi, nonché delle scenografie documentate dalle fonti per i teatri eretti o restaurati in Umbria nei decenni a cavallo fra i due secoli, priva di un importante tassello la storia artistica umbra e, in special modo, dell'Accademia perugina dove questo gusto, che la lezione di Labruzzi riconfermava sullo studio *d'après nature*, era premessa agli esiti della nuova generazione di apprezzati scenografi e decoratori attivi alla metà del XIX secolo.

Valente ritrattista quanto sensibile e rinomato pittore di paesaggio, in qualità di direttore e docente, infatti, Labruzzi, più che il suo predecessore Orsini, doveva incoraggiare allievi e colleghi dell'istituto perugino al genere paesistico sia nei modi del paesaggio idillico-pastorale, che nella sua trascrizione dal vero, quand'anche come strumento topografico-documentario di testimonianze dell'antico pittorescamente immerse nella natura.

Tra quanto nel 1813 Labruzzi si portava da Roma e le opere che realizzava a Perugia, alla sua scomparsa nel 1817 giungevano per suo lascito testamentario all'Accademia⁴, oltre il volume dei *Precetti elementari sulla pittura de' paesi* edito appena un anno prima dalla paesaggista romana e sua allieva Marianna Dionigi⁵, ben 251 carte suddivise in «sessantotto teste in disegno», «centotrenta disegni di teste, mani e loro calchi», infine «cinquantatré principi di disegno», forse perlopiù da intendere come disegni appena abbozzati, studi personali, esercitazioni o prove; gli ultimi invece come modelli, «principi» appunto, ad uso didattico. Dei disegni ad oggi rubricati a suo nome nei depositi dell'Accademia perugina⁶, alcuni ritraggono vedute ideali della valle del Tevere

⁴ ABA, Archivio storico, *Inventario della robba donata all'Accademia del Disegno di Perugia dalla B.M. del fu Sig.re Carlo Labruzzi*, Adunanza n. 37, Documento 52; Archivio di Stato di Perugia, *Testamento dettato da Carlo Labruzzi al notaio perugino Antonio Balsi*, Protocollo 60-65. Carte 29-32 (DE ROSA 2013, pp. 570-571).

⁵ ABA, Archivio storico, *Registro dei Donativi*, p.I, anno 1817.

⁶ Il *corpus* di disegni attualmente inventariato presso l'Accademia di Belle Arti di Perugia sotto il nome di Labruzzi si compone di 26 disegni firmati 16 dei quali facenti parte dell'album *Costumi fatti per la strada di Loreto 1793*, dono di Luigi Carattoli (Perugia 1825-1894), figlio del pittore e accademico Giuseppe, in occasione della sua

alle porte di Roma con templi e ruderi antichi (la Piramide Cestia, il Tempio dei Dioscuri al Foro), vedute dal vero della cascata e del Tempio di Vesta a Tivoli, o insoliti scorci del parco di Villa Borghese. Altri annotano velocemente in punta di matita o con rapidi tocchi ad acquarello, nei modi di John Robert Cozens e Francis Towne, paesaggi agresti con casolari, città fortificate, grandi querce su viottoli di campagna e non ultima una veduta del Lago Trasimeno visto, con Passignano e le due isole Maggiore e Minore, dalla sponda orientale.

Tra i disegni di paesaggio realizzati da Labruzzi durante la permanenza a Perugia spicca per singolare freschezza esecutiva e interesse documentario una veduta, appena abbozzata a matita e acquarello su carta, non dell'antico Teatro di Carsulac, come si è ipotizzato⁷, bensì del Passeggio del Frontone, tratta dalla parte superiore dell'esedra forse durante una riunione dell'Arcadia perugina. Poiché qui ancora privo dell'alta alberatura di cui il giardino fa sfoggio oggi, alla destra, infatti, sono riconoscibili le alte mura del convento benedettino annesso alla Basilica di San Pietro, mentre sullo sfondo si intravede il profilo da meridione di Perugia davanti al quale svetta il campanile della basilica di San Domenico (fig. 21)⁸. Accanto a questi disegni, Labruzzi avrebbe lasciato prove delle sue qualità di paesaggista nella decorazione che ultimava a completamento del precedente ciclo pittorico di Marcello Leopardi nella Limonaia ed in alcuni ambienti nel sottosuolo della villa di Alessandro Oddi Baglioni al Colle del Cardinale⁹, nonché nei quattro paesaggi con soggetti mitologici commissionatigli da Ugucione o Lodovico VI Bourbon di Sorbello per la dimora di famiglia cittadina¹⁰.

nomina a Direttore dell'Accademia (1883-1891), e di 37 disegni a lui attribuiti da M.V. Cresti (CRESTI-MANCINI-SAPORI 1977). Ad un riesame dell'intero *corpus* si crede vada riconsiderata l'attribuzione a Labruzzi di alcuni dei disegni privi di firma e di qualità più modesta ascritti al pittore nel 1977.

⁷ DE ALBENTIS 2020, p. 20, fig. 5.

⁸ ABA, Archivio storico, inv. A154.

⁹ BATINO 2021, p. 84, nota 39, p. 173. L'intero ciclo è attualmente in restauro.

¹⁰ *Ratto di Proserpina, Ratto di Deianira, Ero e Leandro, Latona coi figli gemelli e Gli agricoltori trasformati in rane*, SIEPI 1821, p. 377, in ultimo BLASIO 2022, pp. 248-249.

Venuta a innestarsi su una modesta tradizione tardosettecentesca di cui resta memoria tra le carte d'archivio dell'Accademia negli schizzi e disegni tratti dal vero di Vincenzo Monotti e del figlio Giovanni, autore nel 1811 dei disegni delle undici *Vedute di Perugia* incise dal Carattoli, la lezione di Labruzzi trova la sua più immediata e riuscita eredità nella cosiddetta "Sala dei paesaggi" al piano nobile del Palazzo del nobile perugino Fabrizio della Penna, documento raro, quanto prezioso della continuità tra la scuola locale di fine settecento e i futuri protagonisti della pittura di paesaggio negli anni centrali del secolo. Databile intorno al 1820, questa è, infatti, ora attribuibile con certezza al perugino Pasquale Angelini¹¹, padre del futuro scenografo e decoratore Annibale, dopo l'apprendistato accademico, esordiente già nel 1829 con le scene per l'*Enea in Cartagine* realizzate con Vincenzo Baldini per il teatro perugino del Verzarò, e un anno più tardi unico responsabile della decorazione con paesaggi e vedute di un ambiente di Palazzo Poli a Spoleto¹².

Se al formarsi di questa prima generazione di paesaggisti fu importante la lezione di Giovanni Monotti, Labruzzi e in parte di Minardi, nei suoi reiterati ritorni in Umbria intento a ritrarre vedute idealizzate di Assisi e Spoleto, quanto realistici panorami di Gubbio e Perugia¹³, ben più incisiva, nei quasi trent'anni che dal 1826 alla morte nel 1851 lo vedono docente di scultura all'Accademia, doveva risultare, sotto diversi profili, la produzione di Silvestro Massari. Nella cospicua raccolta di disegni dell'artista conservati nell'istituto perugino, si

¹¹ Il nome di Pasquale Angelini, assente da tutti i repertori bibliografici sulla pittura umbra dell'Ottocento, è emerso una prima volta in relazione a un pagamento per un lavoro non meglio identificato in occasione degli studi condotti da Cristina Galassi sulla decorazione neoclassica realizzata nel palazzo da Antonio Castelletti (GALASSI 1999, p. 57). Un Pasquale Angelini risulta iscritto ai corsi di disegno dell'Accademia perugina nell'anno 1790 (ABA, Archivio storico, *Memorie Storiche dell'Augusta Accademia di Belle Arti del Disegno di Perugia dall'anno 1573 a tutto il 1810. Parte I.*, pp. 59, 73); nella domanda d'iscrizione di Annibale Angelini alla Scuola di Disegno e Prospettiva il padre Pasquale si definisce «pittore».

¹² PETRILLO 2017 p. 243.

¹³ RICCI 2007.

diceva, numerosissimi sono infatti i paesaggi e le vedute di immediata trascrizione a matita, ad acquarello, dal vero, su taccuini e fogli sparsi, di località minori del territorio che il tempo e il volgere delle vicende umane non aveva spogliato della suggestiva evidenza delle loro antiche cinte murarie medievali (figg. 21-22). A dire il vero, erano proprio queste ultime a richiamare l'interesse del pittore, interesse tanto creativo quanto documentario alimentato dalla stessa passione con cui, dal suo ritorno a Perugia, l'accademico si dedicava alla copia delle più rilevanti testimonianze artistiche medievali e rinascimentali del territorio.

Meno note, ma in questo senso altrettanto significative le sue ricostruzioni della *facies* architettonica della Perugia quattrocentesca tratte, verosimilmente in coincidenza della richiesta avanzata da Sanguinetti nel 1839¹⁴ di un intervento di restauro agli affreschi, dalle preziose testimonianze iconografiche della città così come l'aveva raffigurata a fine Quattrocento Benedetto Bonfigli nel ciclo pittorico con le *Storie di Sant'Ercolano* nella Cappella del Palazzo dei Priori. Tra queste vedute la più bella, ispirata di peso al riquadro de *L'assedio di Totila*, restituisce il profilo turrito della città qual era prima della costruzione del Forte Paolino, svettante dietro le possenti mura etrusche fronteggiate dalla monumentale Porta Marzia, la chiesa duecentesca di Sant'Ercolano e la Porta Cornea con il suo grande leone in pietra di parte guelfa (fig. 23)¹⁵. La seconda ricostruisce l'immagine della principale piazza cittadina quale figura nell'episodio con il *Trasporto di Sant'Ercolano* colmata delle lacune all'epoca già presenti nell'affresco di Bonfigli nella zona spettante al palazzo e alle Logge di Braccio¹⁶. Infine, la terza traduceva in forme prospetticamente meno abbreviate lo scorcio della città presente nel riquadro con *il Rinvenimento del corpo del santo* fissando il punto di vista da Borgo San Pietro, con la basilica benedettina a destra e la cosiddetta chiesa della Madonna di Braccio sulla

¹⁴ MIGLIORATI 2020, pp. 190-193.

¹⁵ Galleria Nazionale dell' Umbria, ICCD14599307_PG17408.

¹⁶ ABA, inv. DSOA. 451.

sinistra (fig. 24) a salire verso l'abitato e la chiesa di San Domenico, dominante la scena con la sua grande trifora absidale¹⁷.

Potenza dell'arte, infatti, era altresì per Massari la facoltà di ricostruire il perduto, restituire virtualmente l'immagine che della città era stata cancellata nei secoli più bui della sua storia in una sorta di febbrile foga ricostruttivo-documentaria che doveva infiammare anche i suoi più valenti allievi. Tra i primi proprio Annibale Angelini che, con un medesimo intento, negli anni Quaranta metteva mano a una serie di vedute, poi incise dal collega Napoleone Cherubini, dei principali luoghi monumentali di Perugia¹⁸ alcuni dei quali, - la Maestà delle volte, la chiesa di Sant'Ercolano, Borgo San Pietro e la Porta Marzia - seguendo l'esempio del maestro, restituiva nelle loro fattezze primitive. Poco più tardi la stessa attenzione per le tracce storico-architettoniche della città la si ritrova in

¹⁷ Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, ICCD11306840_PG17409. Il disegno, a lungo creduto ispirato ad una analoga veduta ad olio su pergamena attribuita a Gaspar Van Wittel, in realtà precede la pergamena che si ritiene probabilmente opera di Annibale Angelini e risalente al 1845 circa, anno in cui lo stesso realizzava il disegno con un'identica veduta per il frontespizio del volume *Ornati del Coro della Chiesa di San Pietro dei monaci cassinesi di Perugia intagliati in legno da Stefano da Bergamo sopra i disegni di Raffaele Santi da Urbino ora per la prima volta tutti raccolti incisi a contorno e pubblicati per cura dell'abate e monaci di quel monastero* (Roma, Tipografia Clemente Puccinelli, 1845) e il disegno tratto in incisione da Napoleone Cherubini del *Monastero de' cassinesi di S. Pietro di Perugia ed altri monumenti disegnati secondo l'antica forma* (Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, numero di catalogo generale 00084997), nel dettaglio vedi MIGLIORATI 2020, pp. 197-200.

¹⁸ Nella Biblioteca Comunale Augusta di Perugia è conservata l'intera serie così composta: *Maestà delle Volte ed avanzi dell'antico palazzo del Podestà e dei Legati, Chiesa di S. Ercolano e Porta Marzia (disegnate come esistevano nel 1540 innanzi la costruzione della città Paolina), Piazza del Sopramuro in Perugia, Piazza di Minerva una volta Collegio Pio (disegnata come se avesse avuto il suo compimento), Pubblico passeggio del Frontone in Perugia, Arco Etrusco della Via Vecchia di Perugia, Monastero de' Cassinesi di S. Pietro di Perugia ed altri Monumenti disegnati secondo l'antica forma*. Le sei litografie originali incise da Napoleone Cherubini sono conservate nei depositi dell'Accademia di Belle arti di Perugia.

un altro futuro scenografo, Giuseppe Rossi¹⁹, di una generazione più giovane, che ritraeva in un accuratissimo disegno il Forte Paolino da meridione sulle cui macerie si ergeva, offesa dalle cannonate del '48, ma ancora intatta, l'elegante loggia dell'Alessi (fig. 25). Ancor più di Filippo Cecchini, consigliere e docente all'Accademia, autore di una piccola veduta del Forte Paolino²⁰, spettava, del resto, a Rossi il merito di lasciare a futura memoria della città la celebre serie di "ritratti" da più angolazioni, preziose testimonianze dirette accanto a qualche rara fotografia, dell'imponente architettura del Sangallo nella sua integrità²¹.

Per altri versi, l'intera regione, con il suo territorio costellato di piccoli paesi racchiusi nelle loro antiche mura, delle sopravvivenze di castelli, fortezze e acquedotti medievali immersi in suggestive quanto impervie zone boschive (fig. 26), si prestava a offrire innumerevoli spunti inventivi, oltre che per la scenografia teatrale, anche per il nuovo genere del *paesaggio istoriato*.

Tolta una sola eccezione, le prove di questa produzione risalgono tutte ad un periodo posteriore l'annessione dell'Umbria al Regno Sabauda e non è un caso se a cimentarsi con interesse di risultati nel nuovo genere inaugurato dal d'Azeglio fossero proprio scenografi e decoratori, Angelini, Rossi e Matteo

¹⁹ Sulla lunga e prolifica attività di scenografo di Giuseppe Rossi (Perugia, 1820-1899), formatosi prima all'Accademia perugina, poi in una serie di viaggi di studio a Roma, Napoli e Bologna, vedi BOCO-FABBRONI-URBANO 1985, BOCO 2002, pp. 117-130 e BOCO 2006, pp. 312-321.

²⁰ Il dipinto di piccole dimensioni fu acquistato, assieme ad un altro con la chiesa e monastero di san Francesco ritratti nell'insolita visuale da settentrione, dal Comune di Perugia l'anno seguente la scomparsa del pittore avvenuta nel 1870 e sono conservati nei depositi della Galleria Nazionale dell'Umbria; vedi rispettivamente le schede ICCD14900605, M260, inv. top. 122 e inv. s.n. 121; ICCD14900604, M260, inv. top. 123 e inv. s.n. 65.

²¹ *Corridoio fortificato del Forte Paolino*, Inv. Top. 173, *Il Forte Paolino da Occidente*, Inv. Top. 174, *Il Forte Paolino da meridione*, Inv. Top. 175, *Il Forte Paolino da meridione con la chiesa di san Domenico*, Inv. Top. 177, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria; *Il Forte Paolino da viale Indipendenza*, Perugia, collezione privata.

Tassi, peraltro, tra i pochi a quelle date, concluso l'apprendistato accademico, a completare la propria formazione ancor prima del 1860 fuori regione.

Della produzione da cavalletto di Angelini rare sono le opere note, perlopiù di apprezzabile qualità. Oltre che scenografo, decoratore e restauratore di fama, Angelini fu, infatti, occasionalmente anche buon vedutista, pittore prospettico e paesaggista tanto nel solco del paesaggio accademico e dazegliano, quanto aggiornato, grazie alla sua permanenza a Napoli come docente all'Accademia, sul più attuale paesaggio verista della scuola partenopea. Ad aprire il catalogo dei dipinti noti del pittore nel genere del paesaggio istoriato il grande quadro raffigurante *Amedeo VI accompagnato da cavalieri di ritorno dalla Terra Santa* che si conserva nel Museo di Palazzo Reale a Torino²² (fig. 27). Nella medesima collezione era presente anche la bella veduta del *Mercato sulla piazza del duomo di Orvieto*, perduta nell'incendio che l'11 aprile del 1997 dalla Capella della Sindone si propagava al secondo piano di Palazzo Reale dove il dipinto si trovava in deposito, riedizione con qualche modifica della *Veduta del Duomo di Orvieto* (1838, Roma, Accademia di San Luca) con cui il pittore si presentava nelle vesti di vedutista all'Esposizione della Società Amatori e Cultori di Belle Arti nel 1840 e 1846²³.

Una tradizione storiografica lungamente ripetuta vuole che entrambe le due opere fossero state commissionate ad Angelini tra il 1846 e il 1849, anno della prematura scomparsa del sovrano, da Carlo Alberto di Savoia insieme ad un altro dipinto, oggi d'ubicazione sconosciuta, raffigurante *Ludovico re d'Ungheria si appella alle sue truppe per vendicare l'uccisione del fratello Andrea*²⁴. In realtà, la testimonianza fornita dal pittore nell'elenco dei titoli che questi presentava nel 1848 in allegato alla domanda per gli insegnamenti di Prospettiva, Geometria ed Ottica all'Accademia di San Luca, informa che il

²² Torino, Musei Reali Torino, Palazzo Reale, inv. D.C. 7594.

²³ MONTANI 2005-2007, pp. 505, 518, PETTINELLI 2006, p. 116.

²⁴ I due dipinti a soggetto storico con Amedeo VI e Ludovico d'Ungheria sono riferiti alla committenza Savoia per la prima volta in SANTI 1961, vol. I, pp. 210-211; l'informazione ripresa in BOCO 1991, p. 665 è passata poi come dato certo della biografia dell'artista.

«Brevetto di pittore regio di S.M. Sarda» gli era conferito nel 1846 «in forza di acquisto fatto da S.M. di due quadri uno prospettico, l'altro di paese esistenti nella R. Galleria moderna di Torino»²⁵. Due dipinti, quindi, non tre, ovvero la veduta prospettica del Duomo di Orvieto commissionatagli a Roma dal sovrano che aveva apprezzato la precedente del 1838 oggi nella collezione accademica romana, e l'*Amedeo VI*, soggetto certamente più caro al Savoia che non la vendetta di Ludovico d'Ungheria contro Giovanna I d'Angiò, omicida a tradimento del fratello. Il dipinto con protagonista Amedeo VI, del resto, avrebbe potuto perfettamente risultare tra i soggetti del grandioso programma decorativo delle residenze reali con il quale, nel celebrare le vicende della dinastia sabauda, i suoi fasti, le sue glorie militari e cavalleresche, prima Carlo Felice, poi il suo erede Carlo Alberto intendevano simbolicamente legittimare il ruolo di guida della nazione che i Savoia si apprestavano a svolgere.

Se il quadro con *Amedeo VI* poteva essere consono al tenore di quell'impresa, tuttavia, al confronto delle opzioni lì a quelle date espresse da campioni della scena romantica e purista nazionale quali, tra gli altri, Hayez, Podesti, Molteni, Podesti e Coggetti, meno, si può dire, lo fosse nello stile, tant'è che sul retro del telaio del dipinto figura a pennello la dedica «al nobile signore Aurelio Rossi al Palazzo Doria Panfili Genova»²⁶. Tra il 1844 ed il 1846, in effetti, Angelini si trovava a lavorare in Palazzo Doria a Fassolo, nei pressi di Genova, per il restauro del ciclo pittorico di Perin del Vaga²⁷, occasione in cui poteva aver contratto riconoscenti rapporti con il Rossi, a quelle date procuratore «del Signor Principe»²⁸, cui forse per primo appartenne il dipinto. Un quadro con analogo soggetto, inoltre, non ci è dato sapere se in copia o nella versione originale, non era infrequente, infatti, che i proprietari ne concedessero agli autori temporaneamente il prestito, figurava sia all'Esposizione annuale

²⁵ La domanda veniva accolta dopo gli eventi della Repubblica romana nel marzo del 1850, cfr. PETTINELLI 1996-1997, p. 83, con documentazione.

²⁶ <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0100201316>,

²⁷ ANGELINI 1847.

²⁸ OLIVIERI 1858, p. 59, n.I.

dell'Accademia perugina del 1852²⁹ che all'Esposizione della Società Amatori e Cultori delle Belle Arti in Roma del 1853 («Ritorno di Amedeo VI di Savoia dall'Oriente dove si era recato per ottenere l'abiura dallo Scisma») dove il pittore, all'epoca impegnato nel restauro della cupola del Baticcio in Sant'Agnese in Agone³⁰, lo presentava accanto all'altro con *Ludovico re d'Ungheria*³¹.

Come recita il lungo titolo originale, «Il viaggio di Amedeo VI di Savoia che nell'ottobre del 1368 dalla spedizione in Oriente insieme col Patriarca Cattolico di Costantinopoli, gli Ambasciatori dell'Imperatore Giovanni Paleologo scortato dal capitano e guardie d'onore di Siena, va in Viterbo ad Urbano V per abiurare a nome dell'imperatore lo scisma che divideva la Chiesa Greca dalla Latina»³², il soggetto del dipinto si ispirava alla cosiddetta “crociata sabauda”, ovvero la spedizione militare che Amedeo VI capeggiava nella penisola balcanica per volontà di papa Urbano V tra 1366 e 1367 al fine di contrastare l'avanzata dell'Impero ottomano nell'Europa orientale. Gli esiti di quella spedizione in realtà si limitarono alla riconquista di alcuni territori in mano agli Ottomani nei pressi di Costantinopoli e di Gallipoli, ma ciò era sufficiente a fare di Amedeo VI, meglio noto alla storia come il “Conte Verde”, l'eroe patrio torinese e “nazionale”, tanto più per aver egli salvato, nel corso di quegli eventi, dalla prigionia il cugino e Imperatore d'Oriente Giovanni V Paleologo e aver contribuito alla ricomposizione dello scisma tra la Chiesa d'Oriente e d'Occidente. Quando, del resto, Pietro Luigi Datta nel 1826 aveva riportato alla memoria torinese l'impresa d'Oriente «provata con inediti documenti»³³, in prefazione al volume collocava Amedeo VI tra quei

Principi che nutrivano in cuore generosi sentimenti, e riponevano la loro gloria nell'accingersi a magnanime imprese, per porre argine all'invasione de' Barbari,

²⁹ *Esposizione* 1852, p. I.

³⁰ PETTINELLI 1996-1997, p. 118.

³¹ MONTANI 2005-2007, p. 407.

³² *Esposizione* 1852, p. I.

³³ DATTA 1826.

che minacciavano di immergere di nuovo nelle tenebre le nazioni, che andavano allora appunto risorgendo alle lettere, e ad ogni civil costume³⁴.

Emblematica della rivalutazione identitaria di Amedeo VI a Torino nei decenni seguenti la pubblicazione del Datta, era l'erezione del monumento celebrativo le vittorie del "Conte verde" contro i Turchi che nel 1842 il Comune della città decideva di offrire in dono ai regnanti per festeggiare le nozze tra il principe ereditario Vittorio Emanuele II e Maria Adelaide arciduchessa d'Austria. L'iscrizione presente sul basamento³⁵ ricorda come nel 1844 l'iniziativa fosse presa in carico dallo stesso Carlo Alberto che ne affidava l'esecuzione a Pelagio Palagi, direttore dei cantieri decorativi nelle residenze reali. Ultimata nel 1847, la monumentale scultura in bronzo che ritrae il condottiero con la spada levata sopra due soldati turchi sopraffatti (fig. 28), veniva, tuttavia, inaugurata in piazza Palazzo di Città solo dopo la scomparsa di Carlo Alberto da Vittorio Emanuele II alla presenza di Cavour nel 1853. Date che all'incirca si incrociano con quella ricordata dal pittore perugino per la genesi del suo quadro e che danno motivo della sua esposizione a Roma nel '53.

Rispetto al precedente di soggetto affine realizzato da d'Azeglio per la sala da ballo di Palazzo Reale (*Amedeo VI assedia Varna e libera Giovanni V Paleologo imperatore di Costantinopoli, prigioniero dei Bulgari*, 1838)³⁶, il grande quadro di Angelini certificava le sue doti più di pittore di paesaggio che di figura trascrivendo scrupolosamente in immagine la narrazione che della spedizione aveva fornito il Datta³⁷ con il corteo in primo piano tra due quinte

³⁴ Ivi, p. VI.

³⁵ «Questo ricordo della spedizione in Oriente del Conte Verde / fu commesso da re Carlo Alberto e donato alla città di Torino / per ricambiare l'affettuosa letizia onde fece più solenni il nome / dell'augusto suo primogenito al quale era poi dato inaugurare / sì cospicuo monumento di gloria nazionale e domestica. VII maggio MDCCCLIII».

³⁶ Il dipinto, disperso, è noto dall'incisione della serie dal titolo *Galleria di quadri moderni di S.M. il Re Carlo Alberto, disegnata da Giuseppe Zino e incisa da valenti artisti coll'illustrazione dei quadri scritta da Tommaso Vallauri*, pubblicata a Torino da Giuseppe Pomba e Comp. Editori nel 1845.

³⁷ DATTA 1826, pp. 160-163.

lateralali naturali sullo sfondo di un'ampia prospettiva con un fiume, delle torri militari e una città.

Le stesse caratteristiche si ritrovano nell'*Ezzelino da Romano* (fig. 29), anch'esso di grandi dimensioni e talvolta ricordato tra le opere di committenza sabauda, ma che per essere noto nell'unica versione conservata nell'ultima residenza perugina del pittore, nasceva autonomamente in un periodo sicuramente più tardo. Un dipinto con analogo soggetto, infatti, figura accanto al *Carlo VI nella foresta di Le Mans*, di cui si dirà più avanti, all'Esposizione della Società Amatori e Cultori in Roma sia del 1866³⁸ che del 1867, ed è ancora presente alla mostra annuale dell'Accademia perugina del 1879³⁹.

Evocato dalla sorella Cunizza nella *Commedia* dantesca come la «facella che fece alla contrada grande assalto»⁴⁰, Ezzelino III da Romano fu signore della Marca Trevigiana dal 1223 al 1259. Di parte ghibellina e acceso sostenitore dell'imperatore Federico II, da questi non solo riceveva il necessario appoggio per estendere il proprio dominio su Vicenza, Bassano, Padova e Verona, ma, a garanzia di reciproco sostegno, gli veniva offerta in sposa la figlia naturale Selvaggia. Con la morte di Federico II, nel 1254 Ezzelino veniva scomunicato da papa Innocenzo IV e nel 1259 una lega di comuni guelfi gli dava battaglia nel 1259 a Cassano d'Adda. Sconfitto e fatto prigioniero moriva poco dopo rifiutando le cure per le ferite subite. La sua figura di tiranno legato al potere imperiale straniero e aggravata da un alone spesso più leggendario che reale di crudeltà, fu presto eletta tra i temi più visitati dalla pittura romantica di storia per le sue valenze simbolico-patriottiche care non solo ai sostenitori di parte neoguelfa.

La palma d'oro di migliore interprete in pittura della sua drammatica fine spettava a metà XIX secolo al modenese Adeodato Malatesta la cui *Disfatta di*

³⁸ Montani 2005-2007, p. 105, 420.

³⁹ CHIALLI 1869, p. 12-13; PETTINELLI 2006, pp. 170-171, n. 21; PETTINELLI 2008, p. 81.

⁴⁰ «In quella parte della terra prava/italica che siede tra Rialto/e le fontane di Brenta e di Pavia/si leva un colle, e non surge molt'alto/là onde scese già una facella/che fece alla contrada un grande assalto», DANTE, *Divina Commedia*, Paradiso IX, 24-32.

Ezzelino da Romano (fig. 30) veniva accolta alla tradizionale esposizione di Brera del 1856 con un tripudio d'elogi che ne facevano immediatamente opera tra le più celebri della Milano risorgimentale. Del dipinto si apprezzava soprattutto la verosimiglianza, risultato di uno studiatissimo accademismo classicista vivacizzato dalla tavolozza di tradizione lombardo-veneta, ma spettava a Giuseppe Rovani, all'epoca indiscusso protagonista della critica militante milanese, attribuirgli fin da subito l'alto significato morale del riconoscervi il trionfo finale della giustizia provvidenziale su chi agisce contro le leggi e l'umanità.

Nell'opera del Malatesta, premiato all'Esposizione Nazionale fiorentina del 1861, fulcro della scena, ambientata sullo sfondo del ponte sull'Adda e due grandi torri merlate, era l'immagine tra morti e feriti del feudatario disarcionato e sgomento, oramai circondato dai suoi nemici, mentre sulla destra irrompe a cavallo Azzo VII d'Este. Ben altre le caratteristiche dell'interpretazione che del medesimo soggetto dava Angelini il quale inquadrava la vicenda dello scontro tra Ezzelino e il suo esercito incalzati dai nemici in una piana tra due querce monumentali oltre le quali si apriva, per i tre quarti della tela, un'ampia e profonda veduta con una ideale ricostruzione del castello di Cassano e il ponte sul fiume Adda. La dominante paesaggistica, caratterizzata da effetti di sole calante o nascente che chiude l'orizzonte, l'edificio classicheggiante a pianta centrale sulla destra, la descrizione minuta di alberi, cespugli e massi di pietra, nonché i soldati dei due eserciti, nelle loro *silhouettes* slanciate e scintillanti armature, come ebbe a scrivere l'amico Chialli, puri «accessori del paese»⁴¹, dichiarava la devozione del pittore verso il paesaggio classicista che da Lorrain giungeva fino a Hackert, ora attualizzato sul modello dazegliano della *Disfida di Barletta*. Lo scarto stilistico tra questo dipinto e i due bei paesaggi puri *Tramonto del sole nella campagna romana* e *Mattino nella campagna romana* (Perugia, collezione privata), esposti sempre a Perugia nel 1867 assieme ad un perduto *Paludi di Ostia*, documento entrambi dell'apertura del pittore al paesaggismo verista partenopeo, rende misura di quanto Angelini, e con lui tanti

⁴¹ CHIALLI 1869, p. 12.

altri, applicasse nella sua produzione di paesaggio un doppio registro ripetendo nel *paesaggio istoriato* ormai cristallizzate e desuete convenzioni formali capaci, tuttavia, ancora di raccogliere il consenso di quella larga fetta di mercato pur sempre affezionato al romanzato mondo di eroi e cavalieri d'età romantica.

Più originale in questo senso l'altro dipinto di eguali dimensioni che il pittore realizzava a *pendant* dell'*Ezzelino da Romano* raffigurante *Carlo VI nella foresta di Le Mans* (fig. 31)⁴², tema, sembrerebbe, del tutto assente dai repertori di pittura romantica di storia italiana, per le suggestioni *barbizonnier* delle grandi querce, vere protagoniste della scena, e l'atmosfera stregonesca alla Salvator Rosa, sicuramente il più riuscito tra quelli noti nel genere del pittore.

Pretestuoso al bel quadro di paesaggio, anche questo soggetto celava un sotteso significato ideologico, per il suo valore universale, forse ancor più potente dei precedenti. Il dipinto, infatti, illustrava il momento in cui, durante la guerra dei Cent'anni che tra 1337 e 1453 vedeva contrapposte Francia e Inghilterra, il 5 agosto del 1392 Carlo VI Valois re di Francia, attraversando con il proprio esercito una impervia foresta nei pressi di Le Mans, veniva fermato da un vecchio cencioso, improvvisamente apparso dal folto del bosco, il quale lo avvertiva di essere stato tradito - «Arête, noble roi, tu es trahi!» - e di non proseguire nell'impresa. Convinto dal fratello Luigi d'Orleans, tra i suoi uomini più fidati, ad avanzare verso lo scontro con gli inglesi, appena giunto alla radura dove lo attendeva l'esercito nemico, Carlo VI brandiva la spada e in preda a un insano sospetto che gli faceva scambiare i propri cavalieri per il nemico, uccideva quattro dei suoi militari ferendo lo stesso d'Orleans. Di lì iniziava la sua drammatica caduta nel delirio che in punto di morte lo portava a nominare nel 1420 come proprio erede al trono di Francia proprio il re nemico inglese Enrico V, delirio per il quale sarebbe poi passato alla storia come "Carlo il Folle".

Fin dalle sue prime narrazioni nella produzione miniaturistica francese, la vicenda del re Folle, condita dei dettagli dello scandaloso rapporto amoroso con l'adolescente e traditrice Odette de Champdivers, diventava emblema della

⁴² PETTINELLI 2006, p. 18-19 dove il dipinto, replicando l'errore del Chialli (1869, p. 12), viene citato con il titolo di *Carlo VI nella foresta di Reims*.

caducità della gloria e del potere per la credulità ingenua e superstiziosa dell'animo umano che colpisce anche i sovrani. Per i suoi risvolti erotici e la velata irrisione della legittimità del potere sovrano, la storia di re Carlo trovava rinnovata e immediata fortuna tra i romantici della Francia di Carlo X. Tra i primi a tradurre in pittura la singolare vicenda di Carlo il Folle lo stesso Delacroix autore, l'anno precedente i moti del 1830, del quadretto di gusto *troubadour* *Carlo VI e Odette de Champdivers* (1829, Metropolitan Museum of Art, New York) con il povero re già in preda alla pazzia soggiogato e consigliato a tradimento dalla favorita Odette; non ultimo Antoin Louis Barye, acclamato scultore di animali esotici e selvaggi, che nel 1833 traduceva in bronzo la violenta tensione dell'incontro tra il vecchio indovino e il giovane re (fig. 32).

Ad introdurre questo tema in Italia, più che la pittura fu probabilmente dapprima la letteratura, poi l'opera lirica. Nel 1835 usciva a Parigi per la penna di Alexandre Dumas l'*Isabel de Bavière*, ovvero il romanzo che aveva per protagonista la consorte di Carlo VI, cui si ispirava Anna Rimbault-Borrel nel suo *Valentina* [Visconti] *di Milano e Odette de Champdivers* (1838, collezione privata), mentre nel 1841 veniva rieditata la secentesca *Histoire de Charles VI, Roy de France* di Jean Juvenal des Ursins. Nella seconda metà del secolo, a questi testi si affiancavano le pubblicazioni sulla storia di Francia dove l'illustrazione dell'episodio della foresta di Le Mans, come nell'incisione di Victor Adam per *L'Universite de France-Atlas Universel Historique et Géographique* edita in Parigi nel 1859 da A. Houzé, si ripeteva più o meno identica privilegiando il momento dell'incontro tra il re e il vecchio presago teatralmente affrontati sullo sfondo di una fitta boscaglia. Frattanto, nel 1843 andava in scena all'Académie Royale de Musique di Parigi il *Carlo VI* su musica di Fromental Halevy e libretto di Casimir e Germain Delavigne il quale, dopo le ventidue repliche parigine, veniva rappresentato in tutta Europa facendo tappa anche al Teatro alla Scala di Milano, prima nel 1847 sotto forma di balletto con il titolo *Odette ou la Démence de Charles VI*, poi nel 1876 nella versione lirica originale. Ad Angelini, insomma, per la sua attività di scenografo da sempre attento al mondo teatrale, non mancavano certo gli stimoli per sfoggiare le proprie qualità di

paesaggista in un soggetto che nei mesi precedenti e posteriori la battaglia di Mentana poteva assumere potenti valenze antifrancesi.

Inferiori nel numero e nelle proporzioni rispetto a quelle di Angelini le opere fin qui rintracciate dei suoi allievi. L'attività di scenografo teatrale che, insieme a quella di decoratore e restauratore, Giuseppe Rossi esercitava in Umbria dal 1840 e per tutti gli anni centrali del secolo, fu ciò che gli permise di dare forma concreta e di successo a quella sincera passione per l'esercizio della veduta, del costruito prospettico e del paesaggio che, si è visto, manifestava fin dal suo apprendistato accademico. Presentata al pubblico per la prima volta ormai mezzo secolo fa⁴³, per quanto debitrice di autorevoli modelli della scenografia romantica e forzata all'eclettismo inventivo che una committenza esigente, quanto poco aggiornata, richiedeva per le proprie delizie teatrali, quella produzione, pressoché dispersa, ma ampiamente documentata nei bozzetti conservati presso l'Accademia perugina, restituisce il gusto di un'epoca, quanto i modi del Rossi abile creatore di *location*, si direbbe oggi, per la messa in scena di romanzesche storie medievali e moderne. Delle duecento vedute e paesaggi che le fonti ricordano nella produzione matura dell'artista, oltre alle vedute di Perugia e del suo Forte Paolino, poco più è emerso da collezioni pubbliche e private. I tanti disegni tratti dal vero dell'artista, tuttavia, documentano come Rossi fosse solito adottare nella veduta e nel paesaggio registri diversi, l'uno dal taglio fotografico-documentario, attento alla resa prospettica di architetture e assi viari, l'altro più scenograficamente visionario nell'intento di esaltare il fascino della robusta maestà di rocche, ponti e torrioni che connotavano località del territorio regionale all'epoca ancora a carattere fortemente rurale (fig. 33).

L'inclinazione al fantastico della scenografia teatrale, quanto il piacere per la notazione di paesaggio, non potevano, dunque, non indurre anche Rossi a provarsi nel genere *historique*. Due gustosi dipinti di discrete dimensioni

⁴³ BOCO-FABBRONI-URBANO 1985; di nuovo in BOCO 2002, pp. 117-130.

segnalatimi in collezione privata in fine di stesura di questo scritto⁴⁴ sono ad oggi le uniche testimonianze nel genere del pittore. Entrambi non datati, l'uno tornava a gratificare certo orgoglio civico perugino celebrando l'episodio de *L'esercito di Braccio Fortebraccio da Montone marcia verso Perugia dopo la vittoriosa battaglia di Sant'Egidio*, l'altro, che il titolo riportato sul cartiglio nel retro della tela colloca necessariamente negli anni Sessanta, immortalava nella bella scenografia di un paesaggio studiato dal vero le gesta criminali del "famigerato Cinicchia", il tristemente famoso quanto mitizzato brigante assiate al secolo Nazzareno Guglielmi⁴⁵, in un assalto nel 1864 ad una carrozza diretta a Nocera Umbra (fig. 34).

Originalissimo nel catturare la memoria di quel "Robin Hood" locale, non ultima, ma certamente più famosa figura della genia di briganti che soprattutto dopo il 1860 terrorizzava viaggiatori italiani e stranieri sulle rotte impervie e poco trafficate dell'Appennino umbro, il *Cinicchia* di Rossi rispondeva alla fortuna identitaria e pittoresca che sin da inizio secolo, e ancora a quelle date, «per il suo fascino attrattivo, romanticamente maledetto»⁴⁶ caratterizzava la figura del "brigante". La viva memoria di quell'eroe tanto negativo quanto leggendario, d'altronde, come testimoniano anche alcuni scritti inediti dell'antiquario e storiografo Alessandro Piceller⁴⁷, nonché, più

⁴⁴ Desidero ringraziare Walter Benocci per la segnalazione e le fotografie dei due dipinti attualmente in restauro.

⁴⁵ Nazzareno Guglielmi (Assisi, 1830-Buenos Aires, 1901), da bracciante agricolo e muratore alla metà del secolo si faceva brigante terrorizzando con la sua banda i territori dell'Umbria e delle Marche. Dopo l'uccisione nel 1863 dell'ufficiale Cesare Bellini, capitano della guardia nazionale di Valfabbrica, ricercato senza sosta, fuggiva da Civitavecchia verso Buenos Aires dove riprendeva la sua attività di muratore.

⁴⁶ TATASCIORRE 2022, p. 15.

⁴⁷ Nipote del più noto artista austriaco Bernardino Piceller residente a Perugia all'incirca dal 1810, Alessandro (Perugia, 1842-1929) fu antiquario e studioso di storia locale. Tra le carte del suo archivio si conservano tre manoscritti con la biografia del brigante Cinicchia, due dei quali incompleti, il terzo, invece, intitolato «Parola di brigante», redatto negli anni Venti in via definitiva anche in inglese («A brigand's

significativamente, un modo di dire popolare a lungo in uso nel territorio, era destinata a perpetuarsi fino al Novecento inoltrato.

Del tutto pittoresca sarà, nondimeno, l'interpretazione che del tema del "brigante" avrebbe dato in rare opere della maturità il più giovane Matteo Tassi⁴⁸ il cui percorso, rispetto a Rossi, si orientava su più eclettiche direzioni. Studente prima all'Accademia perugina, poi nei secondi anni Cinquanta con Angelini e Alessandro Mantovani all'Accademia di San Luca in Roma, Tassi, infatti, si formava soprattutto come decoratore, specializzazione che gli avrebbe sempre fornito nel corso della sua attività la garanzia di guadagni certi nel farsi tra i maggiori interpreti del *revival* della grottesca umbro-raffaellasca. Nondimeno, fin dagli anni del suo apprendistato romano, egli maturava una sensibile vocazione alla pittura di paesaggio dal vero che nei primi anni Sessanta continuava a coltivare alla scuola dei Markò in Firenze dove, con altri giovani patrioti perugini, riparava in fuga dopo il 20 giugno 1859, e poi nel corso degli anni, grazie alla profonda e duratura amicizia con il pesarese Giuseppe Vaccaj, sull'esempio dei francesi Barbizonniers.

Frutto dell'esperienza fiorentina il suo primo dipinto noto nel genere del *paesaggio istoriato* dal titolo *Le selve di Gavinana ove i Fiorentini mostrarono al mondo ciò che sa fare un popolo per la sua libertà* con cui il pittore si presentava all'Esposizione Nazionale di Firenze del 1861⁴⁹. Il soggetto, tratto dalla *Storia d'Italia* del Guicciardini (XX, 2), aveva un illustre precedente ne *La battaglia di Gavinana* di d'Azeglio del 1834 (Milano, Pinacoteca di Brera), ma la sua diffusione si doveva soprattutto all'uscita nel 1836 de *L'assedio di Firenze* di Francesco Domenico Guerrazzi, testo caro all'orgoglio identitario e patriottico fiorentino le cui pagine avrebbero ispirato tanta pittura

oath») probabilmente ai fini di un progetto editoriale poi non realizzato (Archivio di Stato di Perugia, Fondo Alessandro Piceller, b. 8, fasc. 33, *Racconto «Neno, or the Terror of Umbria: an Umbrian lion» di Alessandro Piceller*, manoscritto senza titolo; *Il patto del brigante*).

⁴⁸ Per Matteo Tassi (Assisi 1831-Perugia 1895) vedi MIGLIORATI 2019.

⁴⁹ *Esposizione* 1862, pp. 322.

risorgimentale non solo toscana⁵⁰, e che, si è visto, per le implicazioni della controversa figura storica di Malatesta IV Baglioni, fin da subito toccava nel vivo anche l'impegno degli storiografi perugini.

Come accennato in precedenza, la vicenda, infatti, riguardava la battaglia combattuta il 3 agosto del 1530 a Gavinana, nel Pistoiese, tra i mercenari al soldo dei fiorentini capitanati da Francesco Ferrucci e l'esercito imperiale inviato da Carlo V d'Asburgo sotto il comando generale di Filiberto di Chalons, principe d'Orange, nonché viceré del regno di Napoli. Milite nella Lega di Firenze, dopo aver ceduto Perugia al Principe d'Orange nella guerra della Lega di Cognac, Malatesta IV Baglioni si macchiava dell'orrendo tradimento che, stipulando un accordo segreto con papa Clemente VII e gli imperiali, gli garantiva la restituzione della propria Signoria in cambio di informazioni sull'esercito e la strategia difensiva dei fiorentini determinandone la sconfitta.

Che il pittore e patriota Tassi fosse edotto o meno sul testo del Guerrazzi, quanto sulle due contrapposte biografie di Malatesta Baglioni di Vermiglioli e Fabretti che in Perugia gli avevano fatto seguito, certo è che del significato profondo che questo episodio aveva acquisito nella simbologia risorgimentale poco restava nel suo dipinto se non nel titolo con cui questi, vista la circostanza, con un velo di opportunismo, aveva inteso presentarlo. Nel quadro, ad oggi disperso, ma noto grazie a un bozzetto (fig. 35) datato in epoca successiva al 1864⁵¹, che con altre intitolazioni il pittore riproponeva, unico presente tra gli umbri, anche alle Promotrici fiorentine del 1862 e 1863⁵², il drammatico

⁵⁰ PINTO 1974, pp. 78-79.

⁵¹ Il piccolo olio su cartone, oggi in collezione privata, reca incollato sulla tavoletta nel retro di supporto alla cornice un foglietto di carta con l'iscrizione: «luogo ove cadde il Principe d'Orange presso Gavinana. Bozzetto di un quadro eseguito dal pittore paesista Matteo Tassi 1864», in SCIUGA 2006, p. 163-164.

⁵² *Esposizione 1862*, n. 103; *Esposizione 1863*, n. 315, rispettivamente con i titoli *Il 3 agosto 1530 nella selva di Gavinana i fiorentini combatterono le masnade tedesche condotte dal principe d'Orange che vi morì* e *La battaglia di Gavinana*. Tenuto conto che il quadro cui si fa riferimento nell'iscrizione del bozzetto pervenuto è con tutta

episodio guerresco, infatti, è appena suggerito dal sopraggiungere di un gruppo di armati e qualche cadavere su un sentiero al centro di un aperto scenario boschivo. Più che il grumo di colori araldici delle divise dei soldati, la sua attenzione è qui tutta nel descrivere i massi di pietra in primo piano, la vegetazione e le balze di terra che fanno da quinte sceniche al luogo dello scontro, le quali, come voleva la più moderna pittura di storia premiata al Concorso Ricasoli del 1859, Tassi studiava dal vero nei soggiorni compiuti a Gavinana nel 1861⁵³. A distanza di anni, del resto, in merito a questa sua produzione, come alla serie di opere ispirate alla *Commedia* dantesca realizzate un decennio più tardi, il pittore non avrebbe taciuto nel confessare, sorte comune a molti, come essa in realtà rappresentasse per lui l'unico modo che gli consentiva di esercitare con qualche apprezzamento di pubblico la propria passione per il paesaggio dal vero.

Per le stesse ragioni, tra un incarico decorativo e l'altro, Tassi tornava di nuovo a cimentarsi nel *paesaggio istoriato* nell'ultimo decennio della sua attività. Un ritorno dettato dal perdurare della richiesta del genere, ormai declinato in molteplici derivazioni, nel mercato nazionale e internazionale. Ricorda, infatti, Bonafini, amico strettissimo e primo biografo del pittore, di un quadro che questi vendeva con successo all'Esposizione Internazionale di Nizza del 1883-84, versione più grande di un precedente realizzato per la perugina Barbieria Lolli, raffigurante *Salvator Rosa preso dai briganti*, tema che, fin dall'uscita della biografia romanzata del pittore pubblicata nel 1824 da Lady Morgan (*The Life and Times of Salvator Rosa*)⁵⁴ e il successo al Salon parigino del 1844 del *Salvator Rosa presso i briganti* di Adrien Guignet subito tradotto in litografia da Adolphe Pierre Riffaut, conosceva immediata e larga fortuna sia in Inghilterra che in Francia.

probabilità quello esposto alla Nazionale del 1861 e alle Promotrici fiorentine del 1862 e 1863, il bozzetto deve avere necessariamente una datazione anteriore.

⁵³ La permanenza nella località sulle montagne pistoiesi nel 1861 è documentata da un quadretto datato a quell'anno con la *Piazzetta di Gavinana* (Perugia, collezione privata), MIGLIORATI 2012, p. 18.

⁵⁴ Sulla fortuna del tema di Salvator Rosa tra i briganti vedi ROSCIONI 2022, pp. 78-87.

La diffusione durante il risorgimento anche in Italia di questo soggetto, che, rileggendo fantasiosamente in chiave biografica l'opera del pittore, coniugava in sé l'ideale romantico del paesaggio come "stato d'animo" ispirato al vero e il fascino perturbante del brigante, non solo faceva eco alla discussione identitaria, storica e culturale, nazionale intorno al fenomeno del brigantaggio, ma veicolava, nei termini della contemporanea pittura di storia sulle vite di celebri maestri dell'arte italiana, una sorta di autocelebrazione del pittore di paesaggio attraverso l'affascinante e sregolata figura dell'artista che per primo aveva guardato alla natura con una sensibilità già tutta proromantica. Sulla scorta dell'opera di Lady Morgan, appassionata paladina della causa indipendentista italiana, inoltre, esso interpretava la figura di Salvator Rosa come una sorta di patriota *ante litteram*, «eroe ribelle contro la tirannia in un paese vessato dall'oppressione spagnola e in piena decadenza»⁵⁵, alimentando, tuttavia, ad un tempo le stesse trasgressioni e licenze che trasformavano il romanzo storico in romanzo d'appendice.

Allo stesso modo, sull'onda lunga dell'incorruttibile mito del Divino Urbinate la cui biografia fin dall'età romantica era stata una costante del genere *troubadour* sulle vite dei pittori, nasceva un altro dipinto di Tassi, disperso, «molto più piaciuto e ripetuto in questi suoi ultimi anni» il cui protagonista era niente meno che un «Raffaello giovanissimo che con alcuni soldati» liberava dai briganti «una dama dei Baglioni, sovra riva del Tevere, di bellissimo effetto, da lui studiata nelle sue escursioni artistiche, al Forello presso Baschi»⁵⁶; quadro che doveva avvicinarsi molto al *Duello al fioretto* del 1870 (fig. 36) – nel secondo gruppo di figure che si inoltrano nel bosco sullo sfondo si riconoscono due armati che trascinano una figura femminile - con evidenza ambientato nei paesaggi boscosi, più che del Forello, delle gole appenniniche nei pressi di

⁵⁵ Ivi, p. 80.

⁵⁶ BONAFINI 1895, p. 16.

Piobbico presso cui il pittore si recava per una delle sue tante «campagne artistiche» nel 1869⁵⁷.

Insomma, il giovane, bello e famoso Raffaello, la dama Baglioni, i briganti, le gole impervie e mal frequentate, come ricordava il pittore⁵⁸, del territorio umbro-marchigiano, ancora negli anni Ottanta erano tutti gli ingredienti giusti per un quadro di successo dove ormai la trasfigurazione romanzata della storia, quella della committenza di Atalanta Baglioni per il *Trasporto di Cristo* dell'Urbinate, toccava le più alte vette della fantasia.

⁵⁷ MIGLIORATI 2012, pp. 31, 48-49.

⁵⁸ «Lavoricchio, mi rigiro, mi arrovello in questa pessima Perugia, ma a dispetto del tempo cattivo ho fatto lungo il Tevere, in quella località detta il Forello, qualche esecuzione e ne ho cavato profitto. Ho un compagno, ma è un diavolo qualunque, che mi fa da guardia svizzera e serve come se avessi un cane. Meglio di nulla è vero, perché sono luoghi grandiosi, ma deserti affatto, e tutte le funeste idee ti assalgono in quelle silenziose ore del lavoro, e la placida corrente del fiume t'invita a meditare le fugaci vicende della vita e del mondo», Lettera di Matteo Tassi a Giuseppe Vaccaj, Perugia 2 gennaio 1879, Pesaro, Biblioteca Oliveriana, Fondo Giuseppe Vaccaj, Serie 5, Sottoserie 1, Lettere R-Z. MIGLIORATI 2019, pp. 162, 170.

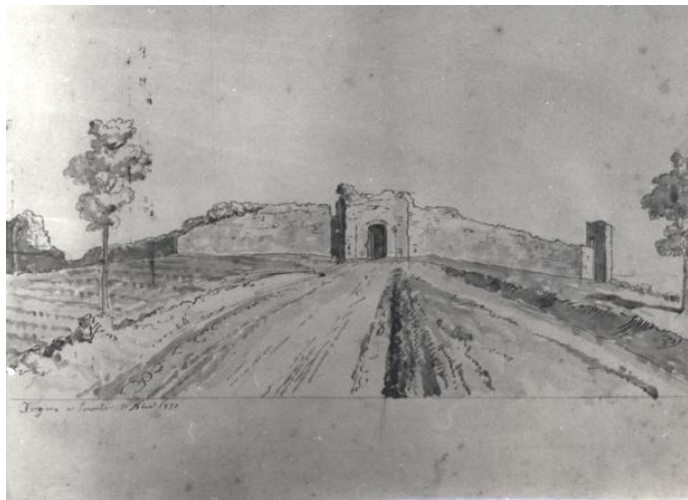


Fig. 21, Silvestro Massari, *Torgiano a Ponente*, 1830, matita e inchiostro acquarellato su carta, Perugia, Accademia di Belle Arti "Pietro Vannucci" (inv. DSOA.436).



Fig. 22, Silvestro Massari, *Veduta di Torgiano*, 1830, matita e inchiostro acquarellato su carta, Perugia, Accademia di Belle Arti "Pietro Vannucci" (inv. DSOA. 435).



Fig. 23, Silvestro Massari, *Veduta di Perugia*, da *L'assedio di Totila* di Benedetto Bonfigli nella Cappella del Palazzo dei Priori, matita e acquarello su carta, 1830-40 ca., Perugia, Galleria Nazionale dell' Umbria (inv. 2753).



Fig. 24, Silvestro Massari, *Veduta ricostruttiva di Perugia da Borgo San Pietro*, 1830-40 circa, matita e acquarello su carta, Perugia, Galleria Nazionale dell' Umbria (inv. 2754).



Fig. 25, Giuseppe Rossi, *Veduta del Forte Paolino e di Palazzo della Penna*, ante 1848, matita su carta, Perugia, Accademia di Belle Arti "Pietro Vannucci" (inv. DSOA.294r).



Fig. 26, Giuseppe Rossi, *L'antico acquedotto maggiore di Perugia*, 1840 ca., matita e inchiostro acquarellato su carta, Perugia, Accademia di Belle Arti "Pietro Vannucci" (inv. DSoC.726).



Fig. 27, Annibale Angelini, *Amedeo VI accompagnato da cavalieri di ritorno dalla Terra Santa*, ante 1849, olio su tela, Torino, Palazzo Reale, Musei Reali.



Fig. 28, Pelagio Palagi, *Monumento ad Amedeo VI di Savoia il "Conte Verde"*, 1844-1848, Torino, Piazza Palazzo di Città.



Fig. 29, Annibale Angelini, *Ezzelino da Romano fatto prigioniero*, 1866 ca., olio su tela, Perugia, Collezione privata.



Fig. 30, Adeodato Malatesta, *La disfatta di Ezzelino da Romano*, 1840 circa – ante 1856, olio su tela, Modena, Galleria Estense.



Fig. 31, Annibale Angelini, *Carlo VI nella foresta di Le Mans*, 1866 ca., olio su tela, Perugia, Collezione privata.



Fig. 32, Antoin Louis Barye, *Carlo VI nella foresta di Le Mans*, 1833, Tolosa, Musée des Augustines.

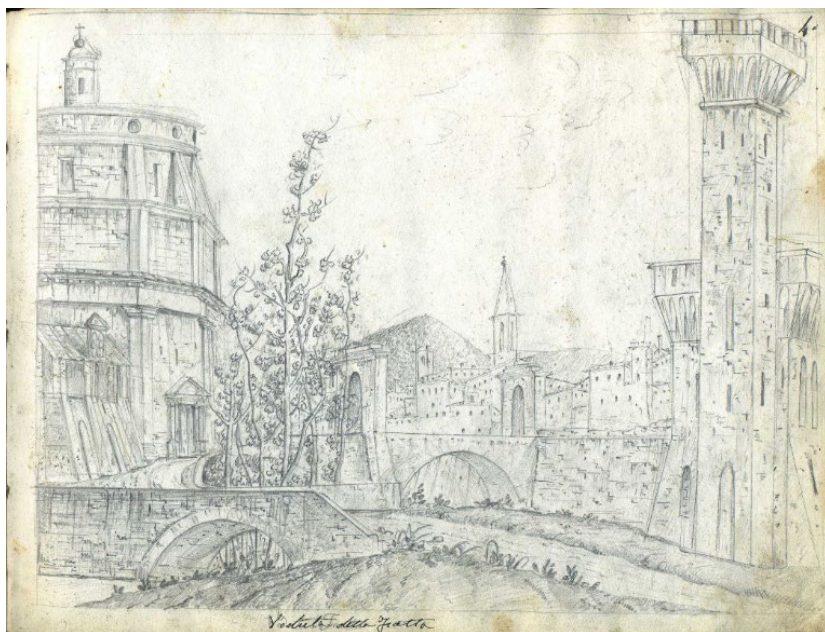


Fig. 33, Giuseppe Rossi, *Veduta della Fratta* (Umbertide), 1840-50, matita su carta, Perugia, Accademia di Belle Arti (inv. DSOA.271).



Fig. 34, Giuseppe Rossi, *Briganti al passo* (*assalto nel 1864 del brigante Cinicchia e la sua banda ad una carrozza diretta a Nocera Umbra*), post 1864, olio su tela, Collezione privata.



Fig. 35, Matteo Tassi, *Le selve di Gavinana ove i Fiorentini mostrarono al mondo ciò che sa fare un popolo per la sua libertà*, bozzetto, 1860-61, olio su cartone, Perugia, Collezione privata.



Fig. 36, Matteo Tassi, *Duello al Fioretto*, 1870, olio su tela, Roma, Palazzo Chigi.

VI. DOPO IL 1860:
NUOVI PARADIGMI IDENTITARI DELL'UMBRIA POSTUNITARIA

Il plebiscito del 1860 con cui l'Umbria si annetteva al Regno Sabaudo apriva definitivamente al resto della penisola i confini geografici quanto culturali della regione ponendo le sue presenze artistiche ad un inevitabile quanto salutare confronto nazionale. Dell'entusiasmo, ma anche dell'impreparazione, con cui gli artisti umbri si affacciavano all'agone artistico dell'intera penisola, rende conto il catalogo dell'Esposizione Nazionale di Firenze del 1861, prima rassegna dell'Italia unita sotto un'unica bandiera dove a raccogliere onore e premi era soprattutto il grande quadro storico-patriottico, terminato appena un anno prima per celebrare la liberazione dell'Italia dallo straniero, con *La cacciata del Duca di Atene* di Stefano Ussi (Firenze, Palazzo Pitti, Galleria d'Arte Moderna); opera, per inciso, espressione di un'accademia storico-romantica ormai in declino per l'avanzare di quel principio di "vero", esperito nei decenni precedenti dalla pittura di paesaggio e dal "realismo" d'ispirazione sociale di Courbet, che avrebbe connotato la nuova stagione della pittura risorgimentale.

Nella sezione dedicata alla pittura nell'Esposizione fiorentina gli umbri erano pochissimi e per la maggior parte di formazione accademica perugina. Presidente e membri del Comitato centrale dell'Umbria con sede in Perugia, incaricato della selezione e organizzazione dei partecipanti all'Esposizione, del resto, erano per la maggior parte figure del consiglio dell'Accademia, alla quale spettava altresì la raccolta delle opere d'arte nelle provincie dell'Umbria e delle Marche¹. Oltre al numero esiguo, pochi degli artisti selezionati avevano avuto modo, il proposito o le energie per approntare opere all'altezza dell'evento e molti di loro, fidando nel giudizio dei propri docenti, si presentavano con

¹ PROTONOTARI 1867, p. XLIII, CV.

dipinti già premiati nei concorsi accademici degli anni precedenti. Così, gli unici a proporsi nel genere storico erano i soli Mariano Guardabassi con il *Socrate* del 1857 e un soggetto allegorico dal titolo *Morte di Mosè seguita dalla lotta dei due spiriti del bene e del male (Allude alla lotta del culto spirituale al culto materiale)*, Francesco Moretti con l'*Astorre Baglioni* del 1858, infine Alessandro Zucchetti con un *Quinto Curzio Cincinnato eletto Console dal Senato Romano*, da identificare con il dipinto diversamente titolato con cui era risultato vincitore in quello stesso anno al concorso accademico triennale di pittura². Quest'ultimo si presentava anche nel gruppo dei puristi accanto ai colleghi Ettore Fantacchiotti, Luigi Sabatini e Alessandro Venanzi i cui nomi facevano corona a quello del maestro Valeri, per l'occasione impegnatosi in una composita allegoria celebrativa Napoleone III e i Savoia attori dell'indipendenza e unione nazionale con il quadro *La Giustizia riportata nel mondo dall'Aquila imperiale accompagnata dalla Pace e dalla Religione. I genietti simboleggiano la Casa di Savoia compagna a quel grande nell'opera rigeneratrice, e la Prosperità Nazionale figlia di quella virtù*³.

Non più esaltanti erano le prove della ristretta pattuglia di paesaggisti e prospettici. Clamorosamente assente Annibale Angelini, vi era, tuttavia, il cugino Luigi, la cui memoria si lega più alle fonti che ad opere certe⁴, presente con una veduta dell'*Interno della basilica di San Pietro in Perugia*. Al suo fianco Giuseppe Rossi, all'epoca già affermato scenografo, offriva un saggio della sua versatilità anche come illustratore con due non meglio specificati episodi, probabilmente d'ambientazione paesaggistica, dell'*Orlando furioso* (canti I, canto XIX), mentre il più giovane Tassi, si diceva, presentava poco distante dal gruppo dei Markò il già citato *paesaggio istoriato con Le selve di Gavinana*. A

² ABA, inv. n. 198; DELOGU 1995, pp. 167-168.

³ *Esposizione italiana* 1862, pp. 320-322.

⁴ Cugino di Annibale Angelini con il quale probabilmente collaborava nel 1838 alle decorazioni di Palazzo Torlonia in Roma e anch'egli allievo dell'Accademia perugina, il nome di Luigi ad oggi emerge solo da documenti d'archivio e il breve ricordo che ne fa Angelo Lupattelli (LUPATTELLI 1895, p. 90) come pittore, decoratore e scenografo, vedi CUICCHI 2006, p. 20.

questa uniformità d'accademia piuttosto modesta e attardata sorprendentemente non mancò, tuttavia, il riconoscimento dei premi assegnati al conte eugubino, ma da tempo residente in Firenze, Carlo della Porta, con una «Sant'Anna colla Madonna e san Giovacchino», e al giovane perugino Napoleone Verga, futuro campione del recupero della grottesca umbra, per un «diploma miniato in pergamena-Imitazione perfetta dei più bei saggi del secolo XV»⁵.

È sufficiente, tuttavia, che trascorran pochi mesi perché la scena cambi rapidamente. Cartina di tornasole si rivelano fin da subito in Accademia i temi di concorso di fine anno della Scuola di Pittura. Il cauto “rinnovar serbandò” attuato da Silvestro Valeri negli anni Cinquanta con l'episodica introduzione di soggetti ispirati alle vite degli artisti, il Fortebraccio e Astorre Baglioni, proseguiva nel 1860 e '61 eleggendo a tema di concorso le due nuove figure identitarie di valenza municipale e nazionale che la città si sarebbe affrettata a celebrare nei monumenti e cantieri decorativi dei decenni a venire: il condottiero perugino, della fazione popolare sconfitta dal Fortebraccio, Biordo Michelotti, cui subentrava nell'immediato il “Padre della Patria” Giuseppe Garibaldi⁶. L'apertura delle frontiere e la possibilità di poter svolgere il proprio pensionato artistico, oltre che a Roma, nelle accademie dell'intera penisola avrebbe fatto il resto maturando nei più dotati, un Bruschi, un Brugnoli e pochi altri, le qualità per rispondere al moltiplicarsi delle rassegne espositive nazionali ed internazionali, l'ampliarsi del mercato e della committenza pubblica e privata.

Era ancora fuori dall'Accademia, infatti, e in anticipo sulla committenza pubblica statale, che la memoria delle gesta di storiche figure patrie trovava terreno fertile tra la nobiltà protagonista del moto liberale. Unico nel territorio regionale il ciclo pittorico nel palazzo che fu residenza in Perugia del barone Nicola Danzetta, già milite nel 1847 della Guardia civica e fratello maggiore di

⁵ *Esposizione italiana 1865*, p. 287, 359.

⁶ Per le schede dei dipinti rispettivamente di Alessandro Venanzi e Lucio Angeloni vedi ZAPPÀ 1995, nn. 132 e 127, pp. 166 e 162.

Pompeo, morto giovanissimo nella difesa di Cornuda nel 1848, genero di Francesco Guardabassi per averne sposato nel 1849 la figlia Vittoria, nonché membro nel giugno del 1859 del Governo provvisorio⁷. Con buona probabilità in coincidenza con la sua elezione nel 1860 a primo sindaco della Perugia liberata o nel 1861 a deputato del Regno, Danzetta faceva dipingere, da artista rimasto ancora anonimo, nel grande riquadro al centro del soffitto del salone al piano nobile della propria residenza la scena di *Balilla che scaglia il sasso*, episodio accaduto nel 1746 a Genova di cui si esaltava l'eroismo del giovane Giovan Battista Perasso, detto il Balilla, che, scagliando un sasso contro la milizia straniera, dava inizio alla rivolta contro gli austriaci. Celebrato ufficialmente come eroe patrio a Genova nel 1862 con il monumento che Vincenzo Giani realizzava con il bronzo dei cannoni sottratti agli austriaci nel 1859, la figura di Balilla, emblema della sollevazione di popolo per la libertà, sarebbe entrato nel repertorio della mitografia romantica risorgimentale, e di seguito in quella postunitaria, con *La cacciata dei tedeschi da Genova per il moto di Balilla* (1838-1842, Pistoia, Museo Civico) ultimato, dopo la morte di Emilio Busi, da Luigi Asioli per il ciclo di dipinti a tema patriottico commissionato tra il 1837 ed il 1839 dal marchese Niccolò Puccini, con la consulenza storica di Giovan Battista Niccolini e Francesco Domenico Guerrazzi, per la sua villa di Scornio nei pressi di Pistoia. Sebbene del tutto aliena alla storia perugina, la figura di Balilla si legava profondamente ai trascorsi risorgimentali del Danzetta che nei mesi precedenti il fatale giugno del 1859 era referente per il Comitato insurrezionale perugino dell'eugubino Angelico Fabbri, all'epoca organizzatore dell'associazione "Italia e Popolo" il cui comitato aveva, appunto, il nome di "Balilla"⁸.

Agli ideali patriottici dei committenti si doveva anche il ciclo pittorico nel palazzo della nobile famiglia Ranieri, dove Nicola Benvenuti intorno al 1862 immortalava con intenti realistici episodi della seconda guerra d'indipendenza

⁷ BISTONI-MONACCHIA 1975, pp. 71-89, 129, 185-192; MINCIOTTI TSOUKAS 1986, pp. 686-690.

⁸ SALVATORELLI 1961, p. 22; BISTONI-MONACCHIA 1975, pp. 144.

ispirandosi tanto ai disegni dei corrispondenti di guerra al seguito dell'armata francese pubblicati ne «L'Illustration. Journal universel» (maggio, giugno, luglio 1859), quanto alle tempere realizzate da Carlo Bossoli al seguito dell'esercito franco-piemontese ed esposte alla Nazionale fiorentina del 1861⁹.

Prima occasione in cui la storia nazionale presente trovava il proprio riflesso nella storia passata si concretizzava, invece, nel ciclo decorativo di ben altro impegno che nel 1866¹⁰ il patrizio spoletino Filippo Marignoli commissionava per il proprio palazzo in città, oggi sede della Marignoli di Montecorona Foundation. Ultimo erede della famiglia di origini fiorentine che, trasferitasi nella città umbra alla fine del Settecento, aveva costruito le proprie fortune economiche come appaltatrice del dazio nel commercio del macinato nell'Umbria e nelle Marche e proprietaria di una impresa di diligenze che copriva le lunghe percorrenze tra Napoli, Firenze e Roma, Filippo era ascritto con il padre Francesco fin dal 1844 al patriziato di Trevi¹¹. Di qui consolidava il proprio prestigio economico fondando in Roma con Luigi Cavallini il Banco Marignoli-Cavallini. Nel 1854 veniva aggregato anche alla nobiltà spoletina e dalle prime nozze con Isabella Massani, iniziava il restauro del palazzo di proprietà. Rimasto precocemente vedovo, terminava i lavori dopo le seconde nozze nel 1860 con la giovane nobildonna perugina Emma Torelli dando corpo figurativo, nel vasto ciclo decorativo al piano nobile del palazzo, agli ideali, ambizioni e potere economico che nel 1874 gli valevano l'elezione a senatore

⁹ MIGLIORATI 2011, p. 31, pp. 36.

¹⁰ La datazione del ciclo pittorico e i soggetti delle singole scene sono ora certi per le informazioni in ABA, Archivio storico, b. 22, Tit. IV Art I *Rapporti speciali [...] Progetti e proposte artistiche. Dall'anno 1821 all'anno 1880*, 1821-1871, fasc. 25, sottofascicolo 1860-1869 *Quadro statistico delle Fabbriche costruite dal 1855 al 1866 nella Provincia dell'Umbria, redatto in esecuzione dell'art. 5 della circolare della regia Commissione italiana per l'esposizione universale del 1867*, 10 dicembre 1866, n. 2656, dove è riportata la nota «1866-Spoletto-Palazzo Marignoli-Mariano Piervittori-Sala architettata e dipinta in stile secentista» cui segue la descrizione di tutte le parti della decorazione del Salone da ballo con i titoli e le misure dei riquadri alle pareti.

¹¹ ZENOBI 1987, pp. 174.

del Regno, nomina per cui acquistava in quello stesso anno il bel palazzo romano che nel Novecento avrebbe ospitato il celebre “Caffè Aragno”, cruciale crocevia di artisti e intellettuali della Roma anni Venti.

A testimonianza del proprio credo patriottico e fedeltà al Regno, nella residenza spoletina Marignoli destinava ben due cicli pittorici alla celebrazione delle vittorie militari dei Savoia: il primo celebrava le più antiche vicende del casato piemontese nel grande salone da ballo, futuro scenario della vita di società dei novelli sposi, mentre il secondo, realizzato dopo il 1870 in un ambiente privato di minor dimensioni, le più recenti battaglie risorgimentali di Vittorio Emanuele II.

I tre grandi riquadri di circa tre metri di altezza per cinque di larghezza che, sotto l'elegante soffitto cassettonato con *Allegorie dell'Amore*, dei *Quattro elementi* e delle fasi del giorno e della notte, rivestono per intero le pareti del salone da ballo, illustravano in forma inedita uno dei temi più cari alla propaganda delle ambizioni egemoniche dei Savoia sin dalla reggenza di Carlo Alberto¹² e, in quegli anni ancora di fine settimo decennio, potevano mascherare una sorta di simbolica rivalsa nei confronti della posizione di Napoleone III sulla “questione romana”. Ispirati, infatti, come sembra, alla *Storia della monarchia piemontese* edita da Ercole Ricotti nel 1861¹³, le tre impegnative composizioni hanno come unico protagonista Emanuele Filiberto di Savoia, meglio noto alla storia come “Testa di ferro”, in tre momenti della decisiva battaglia di San Quintino (10 agosto 1557) la quale determinava, con la vittoria del piemontese al servizio di Filippo II di Spagna contro i francesi, la fine delle lunghe guerre di religione europee con la pace di Cateau-Cambresis e la restituzione ai Savoia dei loro territori (*Emanuele Filiberto che forma il piano di battaglia per l'impresa di S. Quintino, Il generalissimo delle truppe francesi fatto prigioniero dallo*

¹² Il più vicino precedente era ne *Il Duca Emanuele Filiberto vince i francesi nei campi di S. Quintino (1557). Battaglia di San Quintino* attribuito a d'Azeglio all'interno del ciclo decorativo commissionato da Carlo Alberto per la Sala da Pranzo del Palazzo Reale in Torino.

¹³ RICOTTI 1861, pp. 8, 12, 18, 23 e oltre.

stesso Filiberto nel campo di battaglia; La disfatta totale delle truppe francesi mentre passavano il ponte di un gran fiume, figg. 37-39)¹⁴.

A fronte della rarità ancora a quelle date della produzione pittorica di storia nel territorio regionale, il ciclo Marignoli, per l'impegno compositivo, il suo solenne e filologico neocinquecentismo emulo, nelle colte citazioni da Michelangelo e la *Battaglia di Ponte Milvio* di Raffaello, della più prestigiosa pittura murale nazionale e della *grandeur* dei nuovi cicli pittorici realizzati nel 1862 nella palazzina de La Meridiana a Firenze, si poneva come un *unicum* facendo del suo autore il candidato ideale ad analoghe imprese celebrative. Tale fu, in effetti, da quel momento il fortunato decorso della carriera di Mariano Piervittori, pittore versatile, purista quando necessario, amante del genere della battaglia secentesca¹⁵, ma a quelle date già distintosi per il primo sipario italiano a tema risorgimentale (*L'ingresso di Vittorio Emanuele II a Porto San Giorgio*, 1860, Porto San Giorgio, Teatro Comunale), unico responsabile dell'intero ciclo decorativo per il nobile spoletino e la cui provata fede patriottica, nonché l'affiliazione alla massoneria, unite a un'esperienza artistica maturata tra Perugia e Roma, lo vedevano fino al termine della sua lunga attività tra i più qualificati interpreti regionali della pedagogia identitaria postunitaria¹⁶.

Munifico finanziatore della costruzione del Teatro Nuovo di Spoleto inaugurato nel 1964, tre anni più tardi Filippo Marignoli avrebbe altresì figurato tra i soci azionisti del teatro della borghesia perugina detto del Verzaro, di lì a qualche anno oggetto del più significativo restauro messo in atto ad un secolo circa dalla sua costruzione.

Non è ozioso qui ricordare quanto determinante nell'Italia risorgimentale e postunitaria sia stato il ruolo del teatro, luogo della società e della socialità dove

¹⁴ Per i disegni e cartoni preparatori dell'intera decorazione vedi MIGLIORATI 2010, pp. 163-175.

¹⁵ Nel ricco *corpus* di disegni del pittore numerosi sono quelli nel genere della battaglia ispirati a modelli di Michelangelo Cerquozzi e dei suoi imitatori.

¹⁶ Per l'opera e la figura di Mariano Piervittori (Tolentino, 1816-Orvieto, 1888), formatosi all'Accademia perugina e attivo tra l'Umbria e le Marche, vedi MIGLIORATI 2010.

l'identità civica si affermava in espressione di stile e di cultura. Nella prima metà del secolo il teatro aveva educato e fornito alibi alla causa indipendentista, dopo il 1860 si trasformava in scenario dell'autocelebrazione di quella nobiltà e borghesia libertaria che aveva fatto il Risorgimento e che ora imbastiva la trama del nuovo tessuto storico-culturale nazionale. Una siffatta realtà, antitesi della religione laica civile alla ritualità religiosa, trovava una sua specifica funzione rappresentativa laddove la trasformazione a sedi della nuova amministrazione statale di storici edifici preesistenti impediva la realizzazione di nuovi interventi decorativi. Laddove, soprattutto, l'urgenza di riconoscersi in una memoria storica comune ora rivendicava la sua festante visibilità. Accanto ai tradizionali temi delle Muse, delle Ore e dei nuovi consessi degli 'illustri' locali, si assisteva allora al fiorire nei sipari dei tanti teatri italiani di monumentali *mise en scène* nelle quali, con municipalistico orgoglio, figure di un antico retaggio di valori militari, civici, morali e culturali assurgevano a emblema del radicamento storico-politico e territoriale sui cui fondare il nuovo corso storico dello Stato unitario¹⁷. Tra queste figure, ovviamente, una discreta fortuna spettava ancora a lungo a condottieri e capitani di ventura, accreditata genia di una idealizzata Italia comunale di cui la nazione attuale rivendicava l'eredità, in ciò rinfrancando l'orgoglio civico anche di quelle località minori che non avevano in dote altrettanto storicamente validi *pedigree*.

Precedente assoluto dell'ingresso dell'"croce" medievale nella costellazione delle mitopoiesi identitarie della committenza pubblica umbra era il sipario, a lungo creduto disperso, raffigurante *Il Gattamelata al passaggio del fiume Adda*¹⁸ che il ternano Gioacchino Altobelli, di lì a poco in lizza anche per il sipario del Teatro Nuovo di Spoleto affidato in ultimo a Francesco Coggetti (*Annibale sotto le mura di Spoleto*, 1861), realizzava tra il 1853 e il 1855 per il teatro civico di recente costruzione di Narni (fig. 40). Nella volontà di celebrare il valore umano e militare del condottiero narnese, la scelta del soggetto ricadeva sull'episodio in cui il Gattamelata, al servizio dei veneziani dal 1434, durante

¹⁷ Per uno sguardo d'insieme sui sipari storici italiani vedi PETRILLO 2012.

¹⁸ Per il sipario vedi VIGNOLI 2015, pp. 418-420.

l'impresa di conquista nel 1437 del Milanese, era protagonista del tentativo di varcare il fiume Adda costruendovi nottetempo un ponte di fortuna. Nel corso della rischiosa e difficile operazione, il ponte veniva distrutto da una bufera improvvisa e il mattino seguente Gattamelata e i pochi uomini che questi aveva portato con sé, rimasti isolati sulla sponda avversa del fiume, venivano assaliti dalla popolazione locale. Con atto di generoso eroismo il condottiero si frapponeva tra i suoi uomini, in fuga a nuoto attraverso il fiume, e gli assalitori

finché, visti in salvo i militi, ancora egli sprona a gran corsa il cavallo, e precipitoso slanciasi in fiume squarciando con foga le onde. E quantunque impedito dalla grossa armatura e dalla grossa e gagliarda corrente, pure attraversò mirabilmente il fiume, e giunse tra' suoi che a molta festa e molte carezze lo accolsero¹⁹.

La memoria così descritta di quell'evento spettava a posteriori al marchese narnense Giovanni Erolì, intellettuale di spicco della cittadina umbra, autore nel 1876 di una biografia del Gattamelata che doveva risarcire le «quattro misere parole» dedicategli da Ercole Ricotti nelle sue *Storie delle compagnie di ventura* del 1844²⁰, nonché ampliare le notizie già raccolte dall'amico Ariodante Fabretti nelle sue *Biografie dei capitani venturieri dell'Umbria, scritte ed illustrate con documenti*²¹ che precedevano il *Regesto e documenti di storia perugina* raccolto a fianco delle *Cronache perugine* redatte poco più tardi a stretto contatto con Francesco Bonaini e i collaboratori dell'Archivio storico italiano del Gabinetto Vieusseux²².

Suddivise in quattro volumi, ma, per una loro più agevole e veloce diffusione, pubblicate a dispense dal 1842 al 1846, le *Biografie* di Fabretti, nel riflettere la passione politica democratica e anticlericale dell'autore all'epoca già affiliato alla loggia "Fermezza" e alla "Giovine Italia", perseguivano sul modello del Sismondi finalità di propaganda politica nell'incrociare «l'orgoglio municipale

¹⁹ EROLI 1876, p. 94.

²⁰ RICOTTI 1844.

²¹ FABRETTI 1842, vol. I, pp. 59-83, al quale si aggiungeva Id., 1842b, pp. 43-57.

²² SINI 2020, pp. 477-499, GIORGI 2024, p. 18-19.

e regionale con la nascente identità nazionale»²³. Malgrado il definitivo trasferimento di Fabretti a Torino dopo il suo coinvolgimento nei fatti della Repubblica Romana, le sue *Biografie* continuavano la propria opera di sprone e modello alla ricerca storiografica locale, fornendo altresì validissimi argomenti a committenti e artisti per i nuovi interventi decorativi postunitari pubblici e privati della regione.

Tale, in effetti, la scelta che la piccola comunità di Panicale avrebbe operato per il sipario del proprio teatro che intitolava a Cesare Caporali, il poeta di corte dei Della Corgna cui la cittadina aveva dato i natali. Costruito in legno nel 1798 da una società di benestanti azionisti del luogo e interamente riedificato in muratura nel 1858, dieci anni più tardi il teatro riceveva in dono da Piervittori, all'epoca impegnato nella vicina località di Lemura nella decorazione della villa della famiglia Mancini, azionista del teatro, il sipario raffigurante *Boldrino Paneri da Panicale che, liberato il territorio perugino dai Bretoni dall'antipapa Clemente VII, riceve dalle mani del priore le chiavi di Perugia* (1868-1869, fig. 41)²⁴, episodio risalente al 1386. Capitano di ventura nato a Panicale nel 1331, Boldrino apprendeva il mestiere delle armi con il celebre mercenario di origini inglesi John Hawkwood, meglio noto alla storia con il nome italianizzato di Giovanni Acuto con cui Filippo Villani ne aveva tramandato ai posteri la memoria, concludendo la propria esistenza terrena ucciso a tradimento durante un convito a Macerata nel 1391 da Andrea Tomacelli, fratello di papa Bonifacio IX. La sua carriera di temibile condottiero lo aveva visto al servizio anche di Perugia in difesa dell'autonomia della città dal potere pontificio nella Lega fiorentina al tempo della calata in Italia di Roberto di Ginevra, futuro antipapa Clemente VII. Le note secentesche del Pellini²⁵ e la biografia edita da Giuseppe Orsini nel 1700²⁶ erano le premesse della ricerca documentaria da cui prendeva

²³ IRACE 1997, p. 240.

²⁴ GRIFONI 1918, p. 220; SABATINI 1981, p. 79; LEPRI 1996, p. 51; MIGLIORATI 2002, pp. 93-94; MIGLIORATI 2010, pp. 41-42, 133.

²⁵ PELLINI 1664, pp. 22, 1012, 1273, 1299, 1306, 1310, 1312, 1329, 1336, 1343.

²⁶ ORSINI 1700.

corpo la moderna biografia del Panichi, o Paneri, come viene altrimenti citato, «flagellator della Marca, sgomento delle Milizie italiane e straniere», che Fabretti editava nelle sue *Biografie*.

Tra l'archeologo Fabretti e il pittore Piervittori, pressoché coetanei, doveva esserci un solido legame nato in gioventù nelle aule dello *studium* di Montemorcino e maturato poi negli anni nel comune impegno per la causa independentista. Come documenta una lettera che il pittore indirizzava all'amico e studioso perugino²⁷, trasferitosi a Roma nel 1837 Piervittori vi restava probabilmente fino al 1849 partecipando degli eventi della Repubblica Romana in cui Fabretti era deputato e segretario dell'Assemblea che ne emanava la celebre costituzione²⁸. Nell'ambizione al suo rientro a Perugia di farsi interprete del genere storico, Piervittori fu sicuramente tra i primi lettori delle *Biografie* facendone suo il portato patriottico-identitario. Benché le fonti storiche più antiche e lo stesso Fabretti, tra i pochi a restituire del Panichi una immagine meno brutale e opportunistica di quella altrimenti documentata, tacevano sull'episodio della consegna delle chiavi di Perugia, per la cittadinanza panicalesse perpetuare proprio quell'avvenimento doveva equivalere in qualche modo alla celebrazione di coloro che avevano contribuito alla causa independentista umbra; al contempo, esso era un valido espediente per valorizzare la memoria locale inquadrandola nella più prestigiosa cornice storica della città ora capoluogo di regione.

Le *Biografie* di Fabretti si aprivano senza infingimenti ideologici con la figura di Biordo Michelotti²⁹, il condottiero perugino capo dei popolari Raspani che nel 1393 prevalse sui nobili Beccherini, fazione cui apparteneva anche la famiglia di Braccio Fortebraccio, costringendoli all'esilio. «Del

²⁷ BCAP, Fondo Manoscritti, Fondo Fabretti, Corrispondenze di Ariodante Fabretti, ms. 2190, Lettera di Mariano Piervittori ad Ariodante Fabretti in data 22 gennaio 1837.

²⁸ L'esemplare manoscritto firmato dai membri dell'Assemblea, tra gli altri Garibaldi e Mazzini, nonché i due segretari umbri Fabretti e Giovanni Pennacchi, è conservato presso la Biblioteca Comunale Augusta di Perugia (Ris. 1). Vedi anche D'ELIA-SINI 2011, pp. 381-402.

²⁹ FABRETTI 1842. VOL. I, pp. 27-56.

reggimento dei galantuomini» precedente l'avvento del Michelotti, sulla scorta di una cronaca del 1393, Pellini narrava che era «durato anni nove e mesi tre [...] nel qual tempo regnarono in questa povera città inganni, rapine, omicidi, assassinamenti, latrocini, adulteri, violenze, sacrilegi e licenza d'ogni male»³⁰. Un racconto che offriva il destro a Fabretti per esaltare del Michelotti fin dalla prima pagina la figura di pacificatore delle discordie tra nobiltà e popolo che sullo scorcio del XIV secolo vessavano Perugia, nonché di primo Signore 'velato' della città³¹:

Finalmente verso la metà di Maggio del 1393 per le contrade della città si sparse l'annuncio che, Bonifacio operante, nei primi di luglio i fuoriusciti e Biordo Michelotti loro capo avrebbero ricalcata la terra natale, non trionfanti, non baldanzosi, ma coll'animo parato a riconoscere il Pontefice come capo supremo della Repubblica, ma per ridonare ai loro fratelli quella tranquillità di cui per assai anni non avevano fruito³².

Le date in cui Fabretti scriveva le *Biografie* danno ragione dell'*incipit* del testo sul Michelotti e della studiata misura dei termini tutt'altro che bellicosi con cui ne narra il rientro, gravido di buoni auspici, in Perugia. A distanza di trent'anni quelle pagine che volevano essere profetiche di un nuovo corso storico di pace e prosperità per la città liberata diventavano il testo base sul quale Piervittori costruiva il *Biordo Michelotti capo della fazione dei Raspanti torna vincitore in Perugia il 5 agosto 1393* nel sipario, tuttora in uso, del teatro del Verzaro, il più capiente della città (fig. 42). Costruito anch'esso alla fine del XVIII secolo grazie a una società di azionisti desiderosi di un proprio e più grande teatro rispetto a quello più antico del Pavone riservato alla sola nobiltà, il teatro del Verzaro era stato negli anni bui della Restaurazione fulcro della vita

³⁰ PELLINI 1664, tomo I, pp. 35-46. La cronaca del 1393 citata nel testo viene ripresa da Fabretti nelle *Cronache della città di Perugia dal 1309 al 1491 nota con nome del Diario del Graziani* edite ne «Archivio storico italiano», XVI, 1, 1850, pp. 69-750.

³¹ Il Michelotti esercitava su Perugia la propria Signoria senza intaccarne le strutture di governo, NICO-REGNI 1997, p. 144.

³² FABRETTI 1842, vol. I, p. 28.

sociale e culturale della borghesia e nobiltà liberale cittadina. Restaurato una prima volta nel 1815, poi ancora nel 1837, per tutti i decenni centrali del secolo aveva conservato il sipario realizzato ai primi dell'Ottocento dal padovano Luigi Tasca e il romano Gaspare Coccia con la favola pastorale tratta dal *De Bello Punico* di Silio Italico de *Le nozze di Trasimeno, figlio del Tirreno Lidio, e della ninfa Agilla*. Il nuovo sipario coronava l'impresa di un più radicale e significativo intervento di ammodernamento architettonico e decorativo cui il teatro veniva sottoposto subito dopo l'Unità, tra il 1871 ed il 1874, ad opera di Guglielmo Calderini e Piervittori che nel *plafond* con l'elaborata allegoria de *La Fama che addita ai perugini illustri il tempio di Minerva* celebrava per la prima volta l'intero *pantheon* identitario cittadino³³. L'inaugurazione della nuova veste del Verzarò, sfarzosamente “moderna” nel gusto neocinquecentesco della decorazione, negli arredi e nella funzionalità degli spazi, veniva festeggiata solennemente con l'intitolazione del teatro al musicista perugino Francesco Morlacchi, dal 1811 alla morte, nel 1841, Kappelmeyer dell'Opera italiana a Dresda, e la prima perugina della tanto attesa *Aida* di Verdi.

Proseguendo nel racconto dell'entrata del Michelotti in Perugia, Fabretti non aveva fatto economia di aggettivi e immagini nel descrivere la comunanza di sentimenti di gioia e commozione della città tutta in festa:

divulgatasi la fama di tanto avvenimento, i cittadini e il popolo si abbandonarono agl'impeti d'una gioia inebriante; tutti sospiravano il momento di riabbracciare i parenti e gli amici, di cui, per taluni, non rimaneva che una lontana memoria: da tutte parti si udiva ripetere con entusiasmo il nome di Biordo Michelotti, *l'eterno rimprovero della nobiltà* [c.d.a.], il popolano per eccellenza. In ogni via, uomini, donne e fanciulli, indossate le meno ignobili vestimenta, menavano pubbliche danze, e vetusti canti intuonavano, interrotti dalle campane che ripetutamente suonavano a festa: tutti gli ordini religiosi piangevano lacrime di gioia per la futura felicità d'un popolo assai tempo travagliato, e plaudivano a quella non bugiarda espansione di affetti; poi,

³³ Per la storia dei restauri del Teatro Morlacchi MIGLIORATI 1992-1993, pp. 51-58, 108-117; PETRILLO 2006, pp. 69-III; MIGLIORATI 2010, pp. 43-44, 143-149; PETRILLO 2012, p. 125.

consacrando lo spirito a più bella contemplazione, nelle Chiese cantavano divine salmodie, e la turba gioiosa invitavano a render grazie all'Eterno, - a Lui solo, che in un momento le lacrime convertiva nella universale allegrezza!³⁴

Rispetto al testo di Fabretti, poco c'è da aggiungere sui contenuti iconografici del grande sipario del Piervittori. In quanto allo stile, il pittore non andava oltre i modi della prima stagione romantica della pittura di storia e, peraltro, con parsimoniosa sbrigatività, ambientava la scena in una immaginaria ricostruzione della piazza principale della Perugia trecentesca spoglia, tuttavia, della Fontana dei Pisano³⁵. Al centro la figura del Michelotti è già in forma di monumento: eretto su un alto basamento in atteggiamento declamatorio, gli si raccoglie tutt'attorno la popolazione, chi in atto di porgergli la bandiera con il grifo simbolo della città, chi festeggiando in abbracci e danze la ritrovata pace e libertà. Gli armati si stringono alle proprie famiglie, gli anziani accorrono a vedere il trionfatore, i giovani uomini sventolano bandiere e berretti. Assenti all'evento, nemmeno a dirlo, i rappresentanti del clero.

Benché anch'egli fosse come il Paneri personalità per certo non nobilissima di capitano di ventura, la figura del Michelotti restituita da Fabretti e Piervittori veniva a riflettere nel passato ideali e aspirazioni della Perugia democratico-liberale postunitaria. Di lì a pochi mesi, questa sua memoria idealizzata di capopopolo liberatore della città dai nobili sostenuti dal papa e unificatore del territorio umbro sarebbe stata canonizzata nell'epigrafe dettata da Adamo Rossi³⁶ («Qual degli eroi dal popolo fu tanto / di onori colmo, venerato e pianto?») sottostante due episodi della sua vita che, in una scelta cronologia

³⁴ FABRETTI 1842, vol. I, p. 28.

³⁵ Sulle critiche mosse all'epoca al sipario anche per la mancanza della Fontana dei Pisano vedi PETRILLO 2006, p. 104.

³⁶ Nella descrizione della sala fornita da Luigi Rotelli all'indomani della sua inaugurazione (Rotelli **), l'autore indica come responsabile di tutte le iscrizioni presenti nei cartigli sorretti da putti a corredo delle scene Adamo Rossi al quale si può forse attribuire l'intero impianto iconografico della sala, Per la decorazione del Palazzo della Provincia e Prefettura vedi in ultimo PETRILLO 2009, pp. 203-348, con bibliografia precedente.

della storia di Perugia, aprivano il ciclo decorativo con gli 'illustri perugini' ultimato da Domenico Bruschi nel 1875 nella Sala da ballo del nuovo palazzo della Provincia e Prefettura appena eretto sul sito della distrutta Rocca Paolina, per tre secoli invisibile simbolo del potere pontificio sulla città.

A differenza del contesto teatrale, le funzioni istituzionali e di rappresentanza della Prefettura perugina dettavano l'esigenza di un programma iconografico onnicomprensivo la storia cittadina che si doveva orchestrare su registri celebrativi nazionali depurati delle faziosità interpretative dei decenni risorgimentali. In realtà, seppur in forma attenuata e per entrambe le due figure celebrative il ruolo di primi unificatori del territorio che ora configurava amministrativamente la provincia perugina, anche qui emergeva il riverbero della contrapposizione ideologica preunitaria tra i due condottieri Michelotti e Fortebraccio. Nel finto arazzo sulla volta, la giovanile figura di Biordo, fieramente eretta come il San Giorgio di Donatello, poggia la mano sinistra sullo scudo con il grifo rampante, emblema della città (fig. 43). Nelle sottostanti lunette, le due scene illustrano l'una la sua nomina a cavaliere nel 1393, un'investitura, dunque, non una presa di potere, alla quale sono presenti figure in rappresentanza dell'intera collettività; l'altra, centrata sul corpo esanime del condottiero riverso a terra con le braccia aperte, la sua vile uccisione a tradimento per mano dei fratelli Magalotti nel 1398. Viceversa, l'immagine del Fortebraccio è quella del Signore, seduto con lo scettro in mano su un alto podio, affiancato dal fido Piccinino e circondato dai suoi armati e paggi, tra i quali chi porta il falco, chi lo scudo con l'emblema del montone (fig. 44). Nelle lunette, la sua memoria si iscriveva tra l'evento cardine della sua ascesa (*La dedizione di Perugia nel 1416*) e la sua affermazione di fronte al Papato, valore irrinunciabile della figura del Fortebraccio ora anche alla luce delle risoluzioni postunitarie tra Stato e Chiesa, nella rievocazione dell'incontro con papa Martino V a Firenze il 23 febbraio del 1420, incontro in cui, temendo la potenza militare di Braccio, il pontefice siglava l'accordo di pace che riconosceva sotto la sua Signoria le città di Perugia, Cannara, Assisi, Spello, Jesi, Gualdo e Todi (*Braccio Fortebracci e papa Martino V a Firenze nel 1420*).

Dopo Narni, Panicale, Perugia e Amelia, per il cui teatro Domenico Bruschi realizzava nel 1880 il sipario con la vicenda del tutto leggendaria, ma quanto mai idonea all'autocelebrazione municipalistica della città, de *L'assedio di Amelia da parte di Federico Barbarossa*, ultima tra le località umbre a onorare le glorie del proprio passato comunale era Foligno nella Sala Consiliare del Palazzo Municipale, luogo dove la storia doveva essere da monito e modello ai nuovi amministratori dello Stato unitario. Sotto le allegorie nella volta della *Giustizia*, *Prudenza*, *Fortezza*, *Sapienza* e delle arti meccaniche e liberali di cui la città faceva vanto, la complessa decorazione, realizzata ancora da Piervittori tra il 1884 e 1887³⁷, celebrava l'autorevole storia politica e culturale della cittadina umbra che nel XIV secolo fu Signoria dei Trinci attraverso la memoria degli "illustri" locali nei tondi delle lunette, della prima edizione a stampa di Orfini Numeister della *Commedia* dantesca (alcuni episodi in tondi a *grisaille*), e tre eventi storici in grandi riquadri alle pareti.

Malgrado il serio e documentato lavoro con cui Michele Faloci Pulignani avrebbe argomentato nel 1883 ne *Le arti e le lettere alla corte dei Trinci* lo splendido mecenatismo della Signoria folignate, l'intenzionale esclusione dai temi narrativi del ciclo decorativo di vicende legate ai Trinci, evocati nelle lunette nei soli "ritratti" di Corrado I e Ugolino *G. [onfalonic] ro*, ovvero Ugolino II di Nallo, aveva verosimilmente le sue ragioni nel profilo sostanzialmente guelfo e di fieri avversari dei ghibellini che aveva caratterizzato la storia dei Trinci nel quadro storico nazionale.

Di fatto, i due eventi cronologicamente più remoti che nel ciclo decorativo aprivano la celebrazione identitaria folignate puntavano ad esaltare lo spirito 'ghibellino' della città nella sua storica opposizione al potere pontificio e imperiale, seppur nel compromesso del riconoscimento dell'istituzione monarchica vigente. Il primo, infatti, veniva a buon titolo ad arricchire la già cospicua antologia di opere letterarie, teatrali e pittoriche risorgimentali sulle invasioni straniere in Italia durante il Medioevo che dalle *Fantasie* di Berchet

³⁷ In ultimo MIGLIORATI 2010, pp. 62-63, 227-235; LAURETI 2014, pp. 157-177; MIGLIORATI 2014, pp. 279-296.

(1829) e *La battaglia di Legnano* di D'Azeglio avevano avuto per protagonista il grande movimento di popolo della Lega dei Comuni lombardi contro il Barbarossa. Qui, tuttavia, se la rievocazione delle gesta di *Robbicastelli del Comune di Foligno, eletto generale dai milanesi respinge al ponte di Cassano d'Adda l'esercito di Federico I (1158)* (fig. 45) intendeva celebrare il primo folignate *defensor* delle libertà comunali ricordato dalle fonti, la sua memoria recava implicitamente in sé anche l'importante riconoscimento dato a Foligno dall'imperatore con la "concessione" nel 1177 di Bevagna e Montefalco. Lo stesso valga per il secondo episodio, storicamente di maggior rilievo, dove la scenografica ricostruzione de *L'Arrivo di Federico II giovinetto affidato nel 1198 ai Consoli di Foligno* (fig. 46), celebrava la memoria del futuro campione della lotta per l'affermazione dei diritti imperiali contro il Papato, ma al contempo si rivestiva anche del significato simbolico dell'armonica unione tra il clero, nel vescovo che accoglie insieme ai priori il giovinetto, e l'impero, rappresentato nello stesso Federico cui Foligno restò sempre fedele.

Tale programma iconografico che, oltre alla Signoria dei Trinci, volutamente escludeva qualsiasi riferimento all'esteso arco cronologico della dominazione pontificia sulla città tra Medioevo e Risorgimento, del resto, aveva i suoi registi ideologici, si è verosimilmente ipotizzato³⁸, in Serafino Frenfanelli Cibo³⁹ e Domenico Roncalli Benedetti⁴⁰, entrambi attenti studiosi della storia

³⁸ LAURETI 2014, pp. 297.

³⁹ Serafino Frenfanelli Cibo (Foligno, 1834-1916). Si laureava a Roma prima in medicina (1854), poi in filosofia e matematica (1857), infine in architettura (1859). Fu consigliere comunale e sindaco della città di Foligno dal 1876 al 1879 e dal 1909 al 1910. Fu, inoltre, ispettore per i monumenti e gli scavi di antichità, socio della locale Cassa di Risparmio e della Regia Deputazione di Storia Patria. Uomo di vasti interessi anche nel campo della storia letteraria e delle arti della sua città nel 1872 pubblicava un importante studio su *Niccolò Alunno e la scuola umbra*. Morì a Foligno il 27 dicembre 1916.

⁴⁰ Domenico Benedetti Roncalli (Foligno, 1843-1910). Fervente repubblicano, fu volontario garibaldino partecipando, nel 1866, alla battaglia di Bezzecca e, nell'anno successivo, alla campagna di Mentana. Figura di rilievo della Foligno della seconda metà dell'Ottocento e del primo Novecento, fu docente e direttore della Scuola di arti e

politica e culturale folignate di idee fieramente anticlericali, benché su posizioni piuttosto diverse: filomonarchico «ma di umori profondamente laici e patriottici» il primo, ex garibaldino, rappresentante dell'ala repubblicana più radicale e «corifeo del solidarismo filantropico e massonico»⁴¹ il secondo.

L'eroica vicenda di Robbacastelli, all'epoca simbolo dei liberali d'ogni colore, ma la cui identità folignate è oggi discussa per la coincidenza con l'omonimo milanese nel 1158 sconfitto e imprigionato⁴², a quelle date trovava fede nel *Compendio della storia di Foligno*⁴³ edito nel 1859 dall'avvocato e storico locale Giuseppe Bragazzi sulla scorta delle notizie riferite nella secentesca *Istoria della famiglia Trinci* di Durante Dorio⁴⁴. La storia di Federico II, invece, aveva una sua codifica nella tradizione locale sin dal 1832, tradizione che nel 1859 Bragazzi appoggiava sulla testimonianza diretta del *Registro Cesareo* di Pier Delle Vigne⁴⁵ e che, proprio in quell'anno in cui Foligno accoglieva il Legato pontificio in fuga dalla Perugia insorta, dalla sua posizione filopapale lo storico folignate aveva commentato sottolineando come «al pregio» della stirpe di Federico si aggiungesse «quella di essere sotto l'augusta

mestieri, nonché consigliere comunale ed assessore. Alla sua morte, la massoneria umbra gli dedicava una lapide sulla facciata del Palazzo municipale che, fatta rimuovere nel 1923 dall'assessore alla cultura del tempo, mons. Michele Faloci Pulignani, esponente di spicco della Giunta fascista di quel periodo, fu ricollocata al suo posto dopo l'avvento della Repubblica nel 1946. Di grande rilevanza il suo archivio privato conservato presso l'Archivio di Stato di Foligno.

⁴¹ LAURETI 2014, pp. 297.

⁴² LAURETI 2014, p. 298.

⁴³ BRAGAZZI 1859.

⁴⁴ DORIO 1638.

⁴⁵ BRAGAZZI 1859, p. 10: «L'imperatore Federico II fu condotto a Foligno sin dai suoi primi anni, vi si allevò, ed ebbevi educazione, come ci medesimo attesta in una sua onorevolissima, ed amorevolissima lettera ai fulginati, la quale si trova per intiero nel Registro Cesareo di Pietro delle Vigne [t. I, lib. 2, cap. 22, edit. Basil. Joan. Rod. Iselii.]».

tutela d'un gran pontefice, qual fu Innocenzo III, per cui la città nostra con questo veniva in grazia insieme alla potenza imperiale, ed a quella del papa»⁴⁶.

La scelta programmatica sottesa al progetto decorativo di celebrare gli episodi salienti della storia folignate, da quelle storiche e autorevoli premesse, non poteva non contemplare la memoria del contributo dato dalla città ai moti risorgimentali. Nell'ultimo riquadro che Piervittori si offriva di realizzare gratuitamente, riviveva così la drammatica vicenda di *Colomba Antonietti di Foligno* [che] *combattendo contro i francesi sulle mura di Roma muore il 13 giugno 1849 a fianco del marito Luigi Porzi ufficiale del Genio* (fig. 47), figura cara tanto ai repubblicani quanto ai monarchici per il suo eroico sacrificio contro il Papa Re, e al fianco della quale, non è peregrino pensare, lo stesso pittore combatté nella disperata difesa della Repubblica Romana.

Stilisticamente i tre grandi riquadri confermavano le doti di illustratore di Piervittori il quale, malgrado la tarda età e un'incrollabile fedeltà ai canoni del primo romanticismo, non mancava di cogliere suggerimenti compositivi da acclamati e più aggiornati modelli. Oltre a memorie delle battaglie cinquecentesche, infatti, nel primo riquadro sono evidenti le citazioni nel gruppo del cavallo e cavaliere caduti al centro della scena dal sipario con *Annibale sotto le mura di Spoleto* ultimato da Coggetti e Paleotti nel 1861 per il Teatro Nuovo di Spoleto, mentre l'armigero che carica la balestra all'estrema sinistra è tratta di peso dall'analoga figura nella tela del piemontese Bartolomeo Giuliano con *Federico Barbarossa a Susa* del 1869, opera esposta alla Promotrice torinese del 1870 che Piervittori probabilmente vide nella sua traduzione in stampa realizzata in quell'anno dallo stesso Giuliano per i Doyen di Torino. Nell'ultimo riquadro, invece, amplificando gli scarni riferimenti iconografici allora circolanti sulla morte di Colomba Antonietti, peraltro, a differenza che qui, abitualmente raffigurata in vesti femminili (G. Induno, *Morte di Colomba Antonietti, patriota, in Roma*, 1850, Roma, Museo Centrale del Risorgimento), Piervittori guardava alla più recente pittura risorgimentale di matrice verista che, decretando la fine dell'accademismo romantico, dalla metà del secolo

⁴⁶ Ibidem.

caratterizzava in forme sempre più marcate la nuova *koinè* pittorica nazionale. L'anziano Piervittori, insomma, sapeva di competere in quel momento con gli Aldi, i Maccari, i Cassioli, punte di diamante di un purismo versato alle istanze del "vero", contemporaneamente impegnati a Siena nel più importante ciclo pittorico nazionale dedicato alle guerre di indipendenza (1886-1888, Palazzo Pubblico, Sala Vittorio Emanuele II) e ne accettava la sfida guardando al Cammarano della monumentale *Battaglia di san Martino* (1880-1883, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna) di cui riprendeva il taglio fotografico delle figure di spalle nel primo piano e tutto il bel gruppo per intero, alla destra di entrambe le composizioni, dei due militi preceduti da un soldato a cavallo che spingono faticosamente un cannone.

Alla celebrazione della patriota e combattente Antonietti la committenza folignate aveva deciso di destinare la parete più grande della Sala Consiliare, segno di quella temperie politica e culturale di fine secolo che, messe da parte le immagini vessillo della storia italica medievale, dall'Unità ambiva a ridefinire la mitografia nazionale sugli eventi e le figure cardine dell'epopea risorgimentale.

Il capoluogo umbro non fu da meno. Due sono i cantieri decorativi che a distanza di pochi anni dovevano chiudere significativamente a Perugia la breve parabola della pittura a tema storico tanto medievale quanto risorgimentale.

Il primo si doveva alla nobildonna inglese Mary Montgomery Stuart approdata a Perugia dopo il matrimonio nel 1874 con il piemontese Romeo Gallenga. Rimasta precocemente vedova dopo appena tre anni di matrimonio, la Stuart Gallenga riparava per qualche anno a Roma e al suo ritorno in Perugia, per far crescere il suo unico figlio, nato orfano di padre, in un ambiente adeguato, riprendeva i lavori di ammodernamento del palazzo cittadino acquistato con il consorte, oggi sede dell'Università per Stranieri, e la costruzione, su progetto dell'architetto Nazareno Biscarini, della grande villa in stile neogotico nella tenuta extraurbana, sempre acquistata in occasione delle nozze, ancora oggi nota con il nome che le diede Gabriele D'Annunzio di "Mandoletto". Qui la Stuart Gallenga chiamava i migliori artisti e artigiani perugini affidando, tuttavia, al solo Lemmo Rossi Scotti l'esecuzione di un imponente ciclo decorativo con le *Storie della famiglia Stuart* (fig. 47),

purtroppo disperso nel mercato antiquario, composto da ben sedici tele di grandi dimensioni in origine probabilmente montate a fregio sulla parte alta delle pareti del salone principale della residenza⁴⁷. Per quanto si evince dai pochi dipinti fin qui emersi, essi illustravano la saga familiare degli Stuart in scontri e battaglie tra cavalieri in scintillanti armature, principeschi cortei e cerimonie regali con un lessico abilmente giocato tra grafismo preraffaellita e una sintesi cromatica d'ascendenza macchiaiola che il Rossi Scotti, figlio d'arte e già allievo di Valeri all'Accademia, aveva maturato attraverso la frequentazione di Nino Costa e dei preraffaelliti inglesi fino all'adesione nel 1886, più o meno in coincidenza con questo incarico, alla società romana di "In Arte Libertas".

Espressione di un fare pittura che condivideva tanto il gusto estetizzante degli "Etruscans" e lo sfarzo neotiepolesco di certa decorazione postunitaria romana, quanto l'ossessione del "vero" del più recente quadro storico, era l'altro e più importante ciclo di committenza pubblica con le *Storie della provincia di Perugia* in Palazzo Graziani (1889-1895)⁴⁸, sede della prima Cassa di Risparmio della città. Molto si è scritto sui contenuti e lo stile di questo ciclo, poco in realtà su come venisse significativamente a tracciare il nuovo paradigma identitario della città postunitaria.

La data d'inizio dei lavori segue dappresso o si sovrappone ai due cantieri decorativi di Foligno e Siena, non a torto con l'intenzione di celebrare il decisivo tributo che Perugia aveva versato alla causa nazionale. Tra gli azionisti della Cassa di Risparmio, committenti più o meno diretti dell'impresa decorativa, d'altronde, vi erano gli eredi o i protagonisti stessi, ormai anziani, della vicenda risorgimentale perugina ai quali doveva essere pesata non poco, fino ad allora, la mancata memoria pubblica di quei fatti. L'artista prescelto al progetto e realizzazione dell'impresa, come noto, era Annibale Brugnoli, allievo dell'ultimo Valeri e avvezzo alla pittura di storia fin dalle sue prime prove

⁴⁷ PASQUINI 2006, p. 196. Nella scheda relativa ai due dipinti Gallenga Stuart presenti in catalogo si informa dell'esistenza in collezione privata perugina dei disegni preparatori numerati delle singole scene.

⁴⁸ BOCO, 1999, pp. 109, III; MIGLIORATI 2006, pp. 48.

giovanili⁴⁹. Patriota artisticamente cresciuto, nei pochi mesi precedenti il suicidio del pittore, sull'esempio del lombardo Faruffini poi del realismo di Domenico Morelli, ma da tempo in contatto attraverso Vincenzo Cabianca anche con *l'entourage* di Costa, a quelle date Brugnoli si era già fatto in Roma tra i più accreditati interpreti di un decorativismo sfarzoso ed elegante, attento più ai veneti che a Raffaello, candidandosi nella sua città come l'artista sicuramente in quel momento più capace a soddisfare le esigenze di elegante magniloquenza e verità di narrazione che il diversificato programma iconografico delle *Storie* richiedeva.

Prendendo a modello persino nelle *boiserie* e nel pavimento a legni policromi l'appena terminata Sala Gialla in Palazzo Madama di Cesare Maccari, cinque oli su tela alle pareti e quattro episodi sulla volta in un unico sfondato a cielo aperto delineavano i momenti salienti in cui la Perugia contemporanea ora individuava la propria identità storica (fig. 48), momenti in cui spariva il "monumentale" protagonismo e rappresentatività, per un verso o per l'altro, di qualsiasi "capitano".

Sotto quell'unico cielo neotiepolesco che muta atmosfera dall'alba al tramonto riviveva luminosa l'origine etrusca di Perugia (*Il sacrificio alla Dea Cupra*) e l'epocale battaglia di *Annibale al Trasimeno* che tanta suggestione ancora suscitava negli animi di viaggiatori italiani e stranieri. Del tutto inedita la figura che incarna l'età medievale: non più un condottiero, appunto, ma *San Francesco orante con i fedeli di fronte ai barbari invasori*; un san Francesco non solo emblema della fede cristiana, ma soprattutto apostolo della pace e della fratellanza tra gli uomini, protettore del popolo dalla violenza dei potenti, vessillo di una spiritualità evangelica caro al mondo cattolico, quanto più a quello laico di fine XIX secolo che, come il Costa, vedeva nell'Assisi l'antitesi del potere temporale della Chiesa. Nell'ultima scena, infine, non poteva

⁴⁹ Si ricordano il *Savonarola ascolta la sentenza di morte*, saggio nel 1868 del secondo anno della Scuola di Pittura, *Gli amanti* del 1869 e *La vedova del Fornaretto* realizzato probabilmente durante il pensionato a Venezia nel 1875, tutti conservati in Perugia, MusA, rispettivamente inv. nn. 24, 21 e 25.

manicare l'imprescindibile richiamo a quella Guerra del sale (*Rodolfo Baglioni e Ascanio della Corgna che si recano in difesa di Torgiano contro Luigi Farnese, Alessandro Vitelli e Girolamo Orsini*) che nel 1540 segnava la fine delle libertà cittadine e il lento tramonto politico, civile e culturale di Perugia. Benché episodio cruciale, Brugnoli, tuttavia, anziché immortalarvi l'eroica resistenza dei perugini contro l'esercito pontificio, ne faceva mero antefatto storico al Risorgimento perugino la cui celebrazione e memoria, dall'abbattimento della prima pietra del Forte Paolino nel 1848, le stragi del XX giugno 1859 e le votazioni per l'annessione al Regno Sabauda del 1860, era affidata, come a Siena, in veridicità d'immagine e di ricostruzione storica, alle quattro tele sottostanti alle pareti.

Gli Etruschi, ritenuti eredi dei mitici Pelasgi da cui originava la civiltà mediterranea, il San Francesco degli ultimi, simbolo di una spiritualità ecumenica che da più parti si raccoglieva intorno alla figura del Santo⁵⁰, il tributo e riscatto del XX giugno 1859 con cui la città, dopo secoli di oblio, riconquistava la propria libertà nel consesso dell'Italia unita, sarebbero stati d'ora in poi gli assi portanti di una narrazione la cui coralità si certificava nell'ultimo dipinto che chiudeva la serie.

Dopo l'apertura al pubblico della Cassa di Risparmio, nel 1890 l'alta società perugina accoglieva, infatti, in quella stessa sala il re Umberto I giunto in città per l'inaugurazione del monumento di Giulio Tadolini al padre Vittorio Emanuele II. Brugnoli è presente, annota, ritrae, anzi, per la precisione dei volti, dei vestiti, delle acconciature, non è improbabile che, come molti ormai a quelle date, ricorresse anche alla fotografia. Ciò che nel più grande quadro della serie restituiva, infine, con magistrale qualità pittorica di quell'evento era una straordinaria 'istantanea' di gruppo della città liberata in cui le storie dei "capitani venturieri" si erano ormai riassorbite nella giusta prospettiva storica di un remoto passato di guerre civili e fratricide.

⁵⁰ Per la riscoperta di San Francesco nell'Umbria del XIX secolo vedi anche MIGLIORATI 2015, pp. 13-38; SANTANICCHIA 2018, pp. 299-322.



Fig. 37, Mariano Piervittori, *Emanuele Filiberto che forma il piano di battaglia per l'impresa di S. Quintino*, 1866, Spoleto, Palazzo Marignoli.



Fig. 38, Mariano Piervittori, *Il generalissimo delle truppe francesi fatto prigioniero dallo stesso Filiberto nel campo di battaglia*, 1866, Spoleto, Palazzo Marignoli.



Fig. 39, Mariano Piervittori, *La disfatta totale delle truppe francesi mentre passavano il ponte di un gran fiume*, 1866, Spoleto, Palazzo Marignoli.



Fig. 40, Gioacchino Altobelli, *Il Gattamelata al passaggio del fiume Adda*, 1853-1855, sipario, Narni, Museo della città, già nel Teatro Comunale.



Fig. 41, Mariano Piervittori, *Boldrino Paneri da Panicale che, liberato il territorio perugino dai Bretoni dall'antipapa Clemente VII, riceve dalle mani del priore le chiavi di Perugia*, 1868-1869, sipario, Panicale, Teatro "Cesare Caporali".



Fig. 42, Mariano Piervittori, *Biordo Michelotti capo della fazione dei Raspanti torna vincitore in Perugia il 5 agosto 1393*, 1874, sipario, Perugia, Teatro "Francesco Morlacchi".



Fig. 43, Domenico Bruschi, *Biordo Michelotti*, 1874, Perugia, Palazzo della Provincia e Prefettura, Sala da ballo degli appartamenti prefettizi.



Fig. 44. Domenico Bruschi, *Braccio Fortebraccio*, 1874, Perugia, Palazzo della Provincia e Prefettura, Sala da ballo degli appartamenti prefettizi.



Fig. 45, Mariano Piervittori, *Robbicastelli del Comune di Foligno eletto generale dai milanesi respinge al ponte di Cassano d'Adda l'esercito di Federico I (1158)*, 1885-1886, Foligno, Palazzo Comunale, Sala Consiliare.



Fig. 46, Mariano Piervittori, *L'Arrivo di Federico II giovanetto affidato nel 1198 ai Consoli di Foligno*, 1885-1886, Foligno, Palazzo Comunale, Sala Consiliare.



Fig. 47, Lemmo Rossi Scotti, *Scena di battaglia*, parte delle *Storie della famiglia Stuart*, 1885 ca., Perugia, collezione privata.



Fig. 48, Annibale Brugnoli, *Storie della provincia di Perugia*, 1889-1895, Perugia, Palazzo Graziiani.

APPENDICE

1. Lettera di Antonio Mezzanotte a Silvestro Massari con la minuta della sua risposta

«Perugia 13 settembre 1823

Mio caro Massari,

ho veduto e ammirato il vostro bellissimo disegno rappresentante La Morte di Geta: a tutti quelli che l'hanno veduto con l'occhio dell'intelligenza lo han pure ammirato. Io [...] congratulo con voi di nuovo ancora, perché avete fatto un gran passo verso la meta gloriosa della difficile arte vostra. Il tutto di quella scena pittorica non può essere meglio inteso; e quelle figure sono situate ed atteggiate in maniera da colpire fortemente l'immaginazione ed il cuore. Voi nel dar vita a quel disegno siete stato filosofo, e questo è il pregio più grande degli artisti che vogliono davvero imitare la Natura: siete stato Poeta, e perciò tutto è anima e moto nel composto di quel quadro: la fredda ferocia sprizza [?] dagli occhi di Caracalla, il senso della mortalità sulla fronte di Geta, e ci spaventa ogni suo movimento: la Madre spira la più alta pietà, a cui fan bella opposizione la figura di vandali centurioni. Se io volessi fare in versi quel vostro quadro non avrei che aggiungere; sì fortemente è quella pittura che può riportarci una storia.

Proseguite con coraggio la intrapresa carriera: la Patria ne gode, e chi vi ama n'esulta: non troverete largo premio, perché un solo Mecenate visse in Roma, ed ora non è più il secolo d'Augusto: non importa: i Poeti e gli Artisti hanno in sé stessi il vero premio d'illustri fatiche. Addio. Vi abbraccio.

Il Vostro Affezionatissimo

Antonio Mezzanotte

[sul verso minuta della risposta di Silvestro Massari]

L'amicizia che voi avete per me non vi ha fatto accorto che, mi esultate in un grado di dieci quando uno solo di questi esiste; le sole nostre espressioni sono state bastanti a renderlo animato, come dovrebbe essere in fatti; ho sentito ancor io quella scena ma nel metterlo in carta altro non ho avuto per la mia poca abilità in risultato che un'ombra di quel sentimento. Vi ringrazio di cuore de' sentimenti d'amicizia che a me professate, ~~che di questi molti pochi ne accolgo~~, se gli elogi che voi mi fate fossero detti da uno di quelli che hanno la borsa piena vi giuro per Dio che no lo degnerei di risposta perché il dovere di questi sarebbe di fare e non dire.

Vedrete il piccolo Bozzetto dipinto rappresentante I riposi di braccio in accampamento, il soggetto è sterile in se stesso, ho cercato di renderlo più poetico possibile con gli accessori, ditemi il vostro sentimento ma non voglio elogi, ma critica, che ne ho bisogno molto più da ~~una persona~~ un poeta che si sa distinguere per i suoi meriti»

II. Lettera di Antonio Mezzanotte a Silvestro Massari

«Perugia 23 settembre 1823

Mio caro Amico,

Voi mi conoscete per ogni rapporto, e ciò basta: quando io lodai meritamente (sic) il vostro bellissimo disegno dell'Assassinio di Geta, lo feci perché ne fui colpito vivamente, e perché vidi da esso sortire una luce da far molto onore alle Arti Italiane: ed ho sentito più volte la stessa impressione perché ben quattro volte son tornato a vederlo. Vidi subito il piccolo Quadro dei Riposi di Braccio e prima per l'invenzione a gloriosa ricordanza delle Patrie cose, poi per la felice esecuzione, vi siete meritato nuovi elogi: e questo è il sentimento di tutti. Scena, lume, figure principali, ed episodi (?), tutto produce buonissimo effetto, ed [testo incomprensibile] tant'osia pronte che diventa (?) con naturalezza e chiarezza. Io lessi nella fronte di quel Geta i destini della Patria ch'egli volea far grande e temuta; e mi afflissi in sognato per la nostra

disavventura. In generale il vostro Geta è un'ode caldissima scritta da un valente lirico nel momento più felice di esso: i Riposi di Braccio sono una poesia meno calda sì ma piena di quel sentimento dignitoso nella sua pacatezza che lascia una impressione profonda: belli ambedue nel loro genere. Del resto, io non saprei scendere a critica nel dettaglio; ricordatevi ch'io sono poeta, e nulla più; e non voglio andare incontro a quella risposta famosa di Apelle; posso dirvi però che tutti gli intelligenti pittori hanno qui giudicato esattissima in ambedue la esecuzione.

Cessate di lagnarvi col destino, e promettete di [testo incomprensibile]: ditemi siete forse solo intento a lagnarvi? Pensate a chi vi [testo incomprensibile].

L'affezionatissimo Amico Vostro Mezzanotte»

III. Braccio Fortebracci da Perugia Signore di Montone in atto di riposo che medita sopra una carta topografica l'impresa di Perugia, nell'anno 1416. Quadro ad olio del Signor Silvestro Massari Perugino attualmente domiciliato in Roma.

[G.B. Vermiglioli in «Giornale Arcadico di Scienze, Lettere ed Arti», tomo XXII, aprile-maggio-giugno MDCCCXXIV, Roma 1824, pp. 223-228].

«Propostosi l'abilissimo giovane pittore signor Silvestro Massari di esporre in un suo bel quadro un argomento, che nel tempo medesimo ricordasse gli onori, e le glorie militari dell'Italia, e della sua patria Perugia, da niuna altra storia a dir vero potea toglierlo più opportunamente che da quella del Fortebracci il quale nel secolo XV° fu veramente l'onore delle Italiane milizie. Imitando pertanto egli i saggi di Atene che ogni loro qualunque domestica storia volevano divenisse nobile argomento delle arti belle, ricordò così a i suoi concittadini un'epoca per essi molto gloriosa. Imperciocché se in un tempo in cui l'Italia era troppo amaramente agitata da politiche, e civiche disavventure, il Fortebracci divenne il terrore della patria; ottenuto che ne ebbe il pieno

dominio, applaudiva essa medesima alla dolcezza del suo politico, e militare governo.

Sembrerà forse, e non impropriamente a taluno, che i poeti e gli artisti, narrando i primi, e gli altri mostrando le azioni degli eroi, troppo spesso li facciano trattenere fra lo strepitoso errore delle armi, e le marziali contese, come se eglino non fossero stati grandi eziandio anche in mezzo alla quiete, e ad un tranquillo riposo. Ma l'arte antica da cui la moderna trae sì spesso e lodevolmente istruzione, ci mostrò ben sovente Ercole e Teseo, Achille, ed Ulisse in attitudini di placidissima quiete senza cessare dalle loro intraprese. Piace, dunque, vedere che il Signor Massari con assai buono intendimento si è alquanto scostato da una pratica, che talvolta potrebbe sembrare anche troppo comune.

Ma la semplicità dell'idea su assai buoni esempi tracciata, non potea accompagnarsi che da una semplice, ma buona, e intelligentissima esecuzione. L'eroe italiano si presenta pertanto assiso, che al capo fa con la sinistra sua sostegno, come chi è assorto in profondissima meditazione, e stanco dal grave pensare; mentre applica con la destra le seste su di una carta topografico-militare di Perugia, meditando sopra di essa il modo di frane conquista, esaminandone le distanze, onde ordinare in buon regolamento l'esercito in quella nuova guerra intrapresa. Bella è veramente l'azione di un eroe, cui picciola sembrando ogni conquista, non mai dal conoscere nuove terre e nuove piazze desiste, onde renderle oggetto delle sue vittorie, e forte motivo di suoi nuovi trionfi. E questa bella attitudine del Fortebracci nel quadro del sig. Massari ci ricorda in certa guisa parte delle istorie del magno Alessandro; imperciocché ai letterati che nelle spedizioni sue lo accompagnavano sovente ordinava geografici, e topografici studi, e ricerche, innanzi di arrischiarsi a nuove conquiste di paesi agli eserciti suoi poco meno che ignoti. E veramente il Fortebracci, come quegli che conquistò Bologna, la Marca, Roma perfino, e quindi la patria, dovea bene spesso prevenirne le imprese con profondissimi studi e meditazioni.

E perché il sig. Massari sapea già che il Fortebraccio non giunse a compiere il duodecimo lustro, lo rappresentò nelle forme, e nel bel sembiante robusto, e pieno di vigore per modo, che tale ben si ravvisa anche nel suo stato di quiete.

Se bella, e grandemente espressiva è l'attitudine dell'eroe, né men bello, né meno ragionevole è il costume con cui l'eroe stesso viene rappresentato. Imperciocché come quegli che anche nelle ore di pace è sempre pronto, e disposto a pugnare, se l'opportunità e le insidie dell'oste il richieggono, è intieramente ricoperto delle sue armi, e di quelle armi di ben temprato acciaio, che anche nel quadro con la magia del colorito ha rendute il pittore risplendentissime. Né sapremmo bastantemente lodare il bel modo, con cui questo giovane artista ha saputo rappresentare il costume di quella medesima età, del quale l'arte moderna non fa poi sempre gran pregio; e ne spiace pertanto di vedere talvolta la molta celebrità a cui è ai dì nostri salita, oscurarsi da qualche piccolo difetto di costume, che appena potrebbe scusarsi con quella molta licenza, che forse con troppa benignità suolsi a' poeti, ed agli artisti accordare. E quando tu vedessi così il Fortebraccio rappresentato, diresti per avventura, come egli con la pugna precede quelle nuove conquiste, che ha appena meditate nel suo pensiero, e che semplicemente va calcolando sopra topografiche piante. E perché egli non è nell'orror della mischia, ci piace vederlo ricoperto in testa, piuttosto che dell'elmo cristato, e che nel capo suo al solo scuotersi risvegliava terrore, di un berretto purpureo ornato di vaghissima piuma conforme l'uso di quella guerresca età; né molto variamente è rappresentato il celebre Niccolò Piccinino che divenne prode alla militare scuola di Braccio medesimo, nella sua medaglia ben rara opera del celebre artista Vittore: Pisano, ove Braccio fanciullo sugge dal grifone, stemma di Perugia, i primi alimenti di quella vita militare, che sì altamente lo distinse, come da una madre, e quale fu veramente Perugia che ne' tempi andati di eroi e di militare valore fu fecondissima. Ma il pittore non ha dimenticato quella specie di armi tanto in uso ai giorni del Bracceschi, e ne l'età i mezzo, e perché la rappresentanza fosse meglio decorata, elmo, spade, bandiere ed alabarde gli ha posto ai piedi, anche per una assai bene immaginata allegoria, che le armi stesse al semplice suo aspetto si umiliavano.

Ma il peritissimo artista, non avrebbe forse ben compita l'opera sua, se a tutti questi pregi della composizione non avesse aggiunto quello del luogo, ove il perugino campione si trattiene, più che in riposo, in seria e profonda meditazione. E questa pratica interessantissima fu tenuta in dovere per modo

nell'arte antica, che fra gli artisti medesimi si stabilirono perfino delle massime di convenzione, onde non è maraviglia che si ometta rarissime volte, e che in sì bella pratica si serbi una buona parte dell'artistica filosofia, di cui le opere artistiche antiche sono sempre ricchissime. Il Fortebracci si trattiene pertanto sotto la sua tenda medesima, ed in tempo di notte, imperciocchè sono quelli i momenti, in cui i conquistatori, riposando dai giornalieri militari travagli, si riducono più facilmente a meditare con profondissimo studio le nuove imprese, e conquiste. L'interno sito occupato dalla amplissima tenda è sparso di tenebre, che riverberano perfino nella figura dell'eroe; ed a noi sembra che il colore di quella tenebra sia sparso, e fuso nella tela col bel modo, e perizia, e pare che vi si sieno superate quelle difficoltà, che gli artisti anche di primo grado provano nella fusione delle ombre che debbono indicare la notte; ed ivi, a meglio additarla, splende un lume di candela, con bellissimo effetto, prossimamente all'eroe nel tavoliere stesso ove egli è occupato a riordinare nuove intraprese.

Gli accessori nelle opere delle arti, ed anche nella loro semplicità, sono quelli che tanto rendono celebrità alle opere stesse, e la molta intelligenza dell'artista bastantemente proclamano. Noi sappiamo che fra le molte epoche gloriose del Fortebracci, il Sig. Massari si è determinato a quella in cui l'eroe meditava rendersi arbitro, e padrone della patria, allorché da civiche discordie agitata, e retta dalla fazione dei popolari, la fazione de' nobili, di cui egli era capo, viveva foruscita. Braccio dovea pertanto ricuperare Perugia alla fazione che si era scacciata, e dovea ricuperarla con l'ajuto di più prodi cittadini, che faceano parte dell'esercito suo; e prevedendo taluno di essi come una tale conquista dovesse divenire nuovo motivo alla patria di stragi e rovine, mentre l'adirato eroe la medita, ed i preparativi ne disegna e dispone, un militare in di lui compagnia nella tenda, ed a lui dirimpetto, facendo al capo suo con la diritta sostegno, pare che già ne vada deplorando la strage imminente. E questa idea della nobile semplicità sua, ci sembra molto opportunamente marcata nell'intiero della composizione, che perciò si rende allo spettatore di assai maggiore interesse. Finalmente conforme il militare costume, non doveano omettersi quelle circostanze, che nella composizione doveano pronunciare il rispetto dell'eroe, e la sicurezza del suo militare albergo: laonde al suo ingresso, da cui si osserva

come in distanza la scenografia di Perugia, l'avveduto pittore ha opportunamente collocata una guardia armata di tutto punto.

Auguriamo così al peritissimo giovane artista Perugino Sig. Massari tutte quelle prosperità di cui di cui hanno sempre bisogno i coltivatori delle belle arti, le quali non sanno costantemente che di gloria, e di onore nutrirsi; e da questi sapientissimi saggi dell'arte sua, con i quali già si inoltrò nella tanto splendida carriera, dobbiamo sperare che l'artistica scuola d'Italia, e la Perugina, che dai giorni del Vannucci non iscemò di pregio giammai, un nuovo, e grandissimo lustro vadano anche mercè di lui acquistando; e noi siamo estremamente paghi di rendere questo picciolo, ma sincero omaggio ai nuovi meriti suoi.

Giovan Battista Cavalcaselle».

IV. A Silvestro Massari perugino. Sopra un suo quadro rappresentante i Riposi di Braccio Fortebracci in accampamento. Ode del Professor Antonio Mezzanotte

[In «Giornale Arcadico di Scienze, Lettere ed Arti», tomo XXII, aprile-maggio-giugno MDCCCXXIV, Roma 1824, pp. 228-231].

*Sulla tebana lira,
Pittor, l'aura Dircéa per te discende;
Il patrio Amor m'ispira
Che nobilmente anco il tuo petto accende;
Ei che in vivi colori
Teco dipinse Braccio bellicoso,
Che coglie nuovi allori,
Medita in suo terribile riposo.
Alta è la notte; assiso
Entro la tenda militar si giace
L'Eroe, che grave in viso
Veglia al chiaror di consapevol face.
Cupo silenzio ingombra,*

*Il custodito loco, ove la bruna
Divide immobil ombra
Furtivo raggio di crescente luna.
Ei de la manca fassi
All'accigliata sua fronte sostegno;
Alteramente stassi
Com' uom pensoso per oltraggio indegno.
Mesto a lui siede appresso
Fido guerriero, che pietoso affetto
Ha nel semblante espresso
Di nuovi affanni al miserando aspetto.
Braccio nell'armi avvolto,
D'arcane cure la gran mente pieno,
Tutta palesa al volto
L'anima invitta che racchiude in seno.
Esul dal patrio suolo,
Donde cacciollo ai buon forza nemica,
Fra giusto sdegno e duolo
Attende a vendicar l'ingiuria antica.
Ei dominar destina
Le patrie mura a punir empie frodi;
Sopra un papiro china
Tien la pupilla, e ne disegna i modi.
Non ch'egli or vincitore
Alla natia città faccia ritorno
Di stragi apportatore,
Suon di minaccia ostil spargendo intorno.
Ei vien saggio e prudente,
Di civil guerra in mezzo ai rei perigli,
In sua virtù possente
Della patria a frenar gl' ingrati figli;
Che parteggiando audaci,*

*Più volte alla turrìta Etrusca madre
Fèro iniqui e rapaci
Tornar le gote lagrimose ed arde.
E così ad essi insegna
Che mal si compra libertà col sangue,
E sol licenza regna
Ove concorde amor civico langue.
Pittor fedele al vero,
corri, o Silvestro la difficil via
E coll'eterno Piero
La comun patria in mente ognor ti sia.
Di lui segui i securi
Passi, e sue leggi destro alunno adempi:
Saldi opponiamoci e puri
Del secolo guasto ai depravati esempi.
Scarsa n'avrai mercede
Che rara al merto l'età nostra imparte:
Ma largo a noi concede
Premio la Gloria, lo splendor dell'arte.*

BIBLIOGRAFIA

1572 [1571]

PELLINI P., *L'Historie et vite di Braccio Fortebracci detto da Montone, et di Nicolo Piccinino perugini Scritte in latino, quella da Gio. Antonio Campano, & questa da Giouambattista Poggio Fiorentino, & tradotte in uolgare da M. Pompeo Pellini Perugino*, In Vinegia appresso Francesco Ziletti.

1596-1600

CAPRIOLI A., *Ritratti di cento capitani illustri con li lor fatti in guerra*, Domenico Gigliotti/Philippe Thomassin & Jean Turpin, Roma.

1636

CAMPANO G.A., *Historia et Vita di Braccio Fortebracci &C., tradotte da Giovan Battista Poggio Fiorentino &C., ovvero Vite di Braccio Fortebraccio, e di Niccolò Piccinino Perugini, descritte da Mons. Gio: Antonio Campano Vescovo di Cotrone e da Giovan Battista Poggio Fiorentino, tradotte da Pompeo Pellini, et in quell'ultima edizione accresciute coll'Apologia della patria di Braccio del P. Felice Ciatti Francescano*, 4 volumi, appresso Pietro Tomassi, Perugia.

1638

DORIO D., *Istoria della famiglia Trinci*, per Agostino Alterij, Foligno.

1648

CRISPOLTI C., *Perugia Augusta descritta da Cesare Crispolti perugino*, Perugia, Eredi Tomassi & Zecchini.

1664

PELLINI P., *Dell'Historia di Perugia*, Appresso Gio: Giacomo Hertz, Venezia.

1700

ORSINI G., *Racconto di Boldrino Paneri da Panicale illustre guerriero raccolto da diversi autori, e da un breve ristretto delle sue glorie. Dal P.F. Giuseppe Orsini agostiniano priore di S. Matteo di Roma*, per Paolo Moneta, Roma.

1705

MARTORELLI L., *Memorie storiche dell'antichissima, e nobile città d'Osimo*, Osimo, presso Andrea Poletti.

1730

VINCIOLI G., *Memorie istorico-critiche di Perugia a' ritratti di 24 uomini illustri in Arme, e di 24 cardinali della medesima città*, Campana stampat. vesc. camer. e pubbl., Foligno.

1767

ARGELATI F. - VILLA A.T., *Biblioteca degli Volgarizzatori o sia notizia delle opere volgarizzate d'autori che scrissero in lingue morte prima del secolo XV*, Tomi IV, Federico Agnelli Regio stampatore, Milano.

1784

ORSINI B., *Guida al forestiere per l'Augusta città di Perugia*, Costantini, Perugia.

1804

ORSINI B., *Vita elogio e memorie dell'egregio pittore Pietro Perugino e degli scolari di esso*, Tipografia Baduel, Perugia.

1804-1805

VERMIGLIOLI G.B., *Le antiche iscrizioni perugine*, tomo I-II, Perugia; 2^a ed. «accresciuta e corretta», Tipografia Baduel, Perugia, 1833-1834.

1806

MARIOTTI A., *Saggio di memorie istoriche civili ed ecclesiastiche della città di Perugia e suo contado*, Perugia.

VERMIGLIOLI G.B., *Della tipografia perugina del secolo XV*, Perugia; 2^a ed. 1820.

1807

VERMIGLIOLI G.B., *Memorie per servire alla vita di Franc. Maturanzio oratore e poeta perugino*, Tipografia Baduel, Perugia.

1808

TALLEONI M., *Istoria dell'antichissima città di Osimo di Marcantonio Talleari patrizio osimano e accademico della Crusca divisa in due tomi. Opera postuma*, Tomo 1. [-2.], Volume 2, Domenicantonio Quercetti stampatore pubblico, Osimo.

1809

[VERMIGLIOLI G.B.], *Se i pregi e le prerogative di Perugia sieno superiori a quelle di Spoleto. Lettera di un accademico italiano ed augusto ad un suo amico*, Baduel, Perugia.

1810

GUATTANI G.A., *Memorie enciclopediche romane sulle belle arti, antichità*, Salomoni, Roma.

1817

Elogio funebre del sig. C. L. romano, detto dall'avv. Luigi Bartoli nella chiesa parrocchiale di S. Domenico nel giorno delle solenni esequie II.XII.1817, Perugia.

1818

PATRIGNANI A., *Braccio Fortebraccio valente capitano perugino all'assedio di Cingoli*, Baduel, Perugia.

VERMIGLIOLI G.B., *Poesie inedite di Pacifico Massimi Ascolano in lode di Braccio II Baglioni Capitano de' Fiorentini e Generale di S. Chiesa con una narrazione delle sue gesta distesa da Gio. Battista Vermiglioli*, Tipografia Baduel, Perugia.

1819

ODESCALCHI P., *Poesie inedite di Pacifico Massimi Ascolano in lode di Braccio II Baglioni*, in «Giornale arcadico di Scienze, Lettere ed Arti», tomo II, aprile, maggio e giugno 1819, Dalla stamperia del giornale presso Paolo Salviucci e figlio, Roma, pp. 347-358.

1820

BETTI T., Recensione, in «Giornale Arcadico di scienze, lettere e arti», VII, luglio, agosto e settembre 1820, Dalla stamperia del giornale presso Paolo Salviucci e figlio, Roma, pp. 395-400.

1822

MARSUZJ G.B., *La partenza di Maria Stuarda da Parigi, quadro del Cavaliere Gaspare Landi, terzine di Gio. Battista Marsuzj romano*, Roma, Vincenzo Paggioli.

SIEPI S., *Descrizione topologico-istorica della città di Perugia esposta nell'anno 1822 da Serafino Siepi*, Tip. Garbinesi e Santucci, Perugia.

1823

VERMIGLIOLI G.B., *Bibliografia storico-perugina, o sia catalogo degli scrittori che hanno illustrato la storia della città*, Tipografia Baduel, Perugia, consultata nella ristampa anastatica Forni, Sala bolognese, 1973.

1824

Distribuzione solenne de' premj annui e triennali dell'Accademia di Belle Arti di Perugia dell'anno MDCCCXXIV, Tipografia Garbinesi e Santucci, Perugia.

VERMIGLIOLI G.B.-MEZZANOTTE A., *I riposi di Braccio Fortebracci in accampamento quadro a olio del Signor Silvestro Massari perugino descritto in versi ed illustrato da due professori dell'Università di Perugia*, Tipografia Baduel, Perugia.

VERMIGLIOLI G.B., *Braccio Fortebracci da Perugia signore di Montone in atto di riposo che medita sopra una carta topografica l'impresa di Perugia, nell'anno 1416. Quadro ad olio di Silvestro Massari Perugino attualmente domiciliato in Roma*, in «Giornale Arcadico di Scienze, Lettere ed Arti», tomo XXII, aprile-maggio-giugno 1824, Dalla stamperia del giornale presso Paolo Salviucci e figlio, Roma, pp. 223-231.

1826

DATTA P., *Spedizione in Oriente di Amedeo VI Conte di Savoia provata con inediti documenti dall'avvocato Pietro Datta intendente applicato ai regii archivi di corte*, per Alliana e Paravia, Torino.

GAMBINI R., *Guida di Perugia esposta dall'ingegnere Raffaele Gambini nel 1826. Con prospetto istorico di detta città*, Tipografia Garbinesi e Santucci, Perugia.

1828

Estratto del libro degli Atti di Concorso della perugina Accademia delle Belle Arti per l'anno 1828 letto nel giorno 18 settembre 1828.

1832

Discorso pronunziato dal vescovo di Foligno [Ignazio Cadolini] li 4 gennaio 1832 per la inaugurazione del Tribunale di Prima Istanza, Foligno.

1834

MASSARI S.-VERMIGLIOLI G.B., *Le sculture di Niccolò e Giovanni da Pisa e di Arnolfo Fiorentino che ornano la Fontana Maggiore di Perugia disegnate ed incise da Silvestro Massari*, Tipografia Baduel, Perugia.

1839

VERMIGLIOLI G.B., *La vita e le imprese militari di Malatesta IV Baglioni. Narrazione storica*, Tipografia Bartelli, Perugia.

1842

FABRETTI A. (a), *Biografie dei capitani venturieri dell'Umbria, scritte ed illustrate con documenti*, Montepulciano.

FABRETTI A. (b), *Note e documenti raccolti e pubblicati da Ariodante Fabretti che servono ad illustrare le biografie dei capitani venturieri dell'Umbria*, Montepulciano.

MASINI C., *Dei Puristi in pittura. Discorso del chiarissimo professore di pittura e direttore dell'Accademia Cesare Masini di Bologna*, in *Atti della pontificia Accademia di Belle Arti di Perugia per la solenne distribuzione de' premj annuali e triennali fatta il giorno 25 settembre 1842*, Tipografia Bartelli, Perugia, pp. 15-30.

1844

RICOTTI E., *Storia delle Compagnie di Ventura in Italia*, Giuseppe Pomba e Compagni editore, Torino.

1846

FABRETTI A. (a cura di), *Estratto dal compendio degli Annali di Padre Timoteo Bottonio dal MCDVII al MDC, relativo alla guerra del sale in Perugia*, in «Archivio Storico Italiano», 9, pp. 114-117.

FABRETTI A., *Vita e fatti d'arme di Malatesta IV Baglioni condottiero dei fiorentini*, Fumi, Perugia.

1847

ANGELINI A., *Una visita artistica delle celebri pitture ad affresco di Pierino Bonaccorsi fiorentino detto del Vaga nel Palazzo di S. E. il Sig.^r Principe D'Oria Pamphili in Genova restaurate e descritte da Annibale Angelini Perugino Accademico ec., e Pittore di S. M. il re di Sardegna*, Genova.

1848

CONESTABILE DELLA STAFFA G., *Memorie di Alfano Alfani illustre perugino vissuto tra il 15. e il 16. secolo con illustrazioni e documenti inediti spettanti alla storia di Perugia e d'Italia per cura di Giancarlo Conestabile*, Tipografia Vincenzo Bartelli, Perugia.

1851

BONAINI F. - FABRETTI A. - POLIDORI F. (a cura di), *La guerra del sale ossia racconto della guerra sostenuta dai Perugini contro Paolo II nel 1540 tratto dalle memorie di Girolamo del Froliciere*, in «Archivio Storico Italiano», 16, t. II, pp. 403-476.

BONAINI F. (a cura di), *Ricordi della città di Perugia dal 1527 al 1550 di Cesare di Giovannello Bontempì*, in «Archivio Storico Italiano», 16, t. II, pp. 323-401.

1852

Esposizione annuale nelle sale dell'Accademia nel 1852, Tipografia Bartelli, Perugia.

ROSINI G., *Storia della pittura italiana esposta coi monumenti*, Niccolò Capurro, Pisa.

1854

Atti della Pontificia Accademia di Belle Arti di Perugia per la solenne premiazione annua e triennale nell'anno 1854, Tipografia Bartelli, Perugia.

1857

BONUCCIF., *In morte del Professor Cesare Massari. Discorso funebre*, Tip. Vagnini, Perugia.

1859

BRAGAZZI G., *Compendio della storia di Foligno, ad uso delle scuole elementari*, Foligno.

BRUSCHI C., *Lettera al nobile Reginaldo Ansidei intorno alla lettera scritta dal Signor cavaliere Lorenzo Leonij al conte Nasalli di Piacenza sulla Esposizione Provinciale di Perugia dell'anno 1858*, Tipografia Vagnini, Perugia 1859.

Rapporto della Esposizione Provinciale tenuta in Perugia nel settembre 1858 e Premiazione, Tipografia Bartelli, Perugia.

1860

GENNARELLI A., *Il Governo pontificio e lo Stato romano. Documenti prece-*
duti da una esposizione storica e raccolti per decreto del Governo delle Roma-
gne, Parte seconda, Tipografia F. Alberghetti e C., Prato.

1861

RICOTTI E., *Storia della monarchia piemontese*, vol. II, G. Barbera Editore, Fi-
renze.

1862

Esposizione Italiana agraria, industriale e artistica tenuta in Firenze nel 1861. Ca-
talogo ufficiale pubblicato per ordine della Commissione Reale, Tipografia Bar-
bera, Firenze.

1865

Esposizione italiana tenuta in Firenze nel 1861. Volume Terzo, Relazione dei
giurati classi XIII a XXIV, Tipografia G. Barbera, Firenze.

1867

PROTONOTARI F., *Esposizione italiana tenuta in Firenze nel 1861. Volume*
primo. Relazione generale presentata a sua altezza reale il Principe Eugenio di
Savoia Carignano già presidente onorario della commissione reale dell'Esposi-
zione italiana del 1861, Tipografia G. Barbera, Firenze.
Società promotrice delle Belle Arti nell'Umbria: anno V. Esposizione del set-
tembre 1867: catalogo degli oggetti esposti, Tipografia Bartelli, Perugia.

1869

CHIALLI F., *Lettera artistica all'Eminentiss. Principe Sig. Card. Gioacchino Pecci. sopra i dipinti del cav. prof. Annibale Angelini*, Tipografia di V. Santucci, Perugia.

MARCHESI R., *Epigrafi ad onore di Braccio Fortebraccio raccolte e volgarizzate dal Prof. R. Marchesi*, in A. ROSSI-R. Marchesi, *Narrazioni ed epigrafi pubblicate in occasione del trasferimento delle ossa di Braccio Fortebraccio dalla sacrestia di S. Francesco al Palazzo dell'Università di Perugia*, Stabilimento tipolitografico Boncompagni e Comp., Perugia, pp. 16-22.

ROSSI A.-MARCHESI R., *Narrazione ed epigrafi pubblicate in occasione del trasferimento delle ossa di Braccio Fortebraccio dalla sacrestia di S. Francesco al Palazzo dell'Università di Perugia*, Stabilimento Tipo-litografico di G. Boncompagni e Comp., Perugia.

ROSSI A., *Narrazione levata dal libro duodecimo delle storie perugine di Pompeo Pellini*, in A. ROSSI - R. MARCHESI, *Narrazioni ed epigrafi pubblicate in occasione del trasferimento delle ossa di Braccio Fortebraccio dalla sacrestia di S. Francesco al Palazzo dell'Università di Perugia*, Stabilimento tipolitografico Boncompagni e Comp., Perugia, pp. 7-13.

1871

BRUSCHI C., *In morte di Francesco Guardabassi*, Perugia.

ROSSI SCOTTI G.B., *Il professor Tommaso Minardi e l'Accademia di Belle Arti di Perugia. Ricordi storici*, Tipografia Bartelli, Perugia.

1876

EROLI G., *Erasmus Gattamelata da Narni, suoi monumenti e sua famiglia per Giovanni march. Erolì suo concittadino*, Tip. Salviucci, Roma.

1879

DUPRÉ G., *Pensieri sull'arte e ricordi autobiografici*, Le Monnier, Firenze.
Il giornale dell'Esposizione provinciale umbra, Tipografia Bartelli, Perugia.

1889

Esposizione Generale Umbra, Tipografia Umbra, Perugia.

1895

BONAFINI G.C., *Necrologia del Cav. Professore Matteo Tassi*, Roma.

LUPATTELLI A., *Storia della pittura in Perugia e delle arti ad essa affini dal Risorgimento sino ai giorni nostri*, Reale Stab. F. Campitelli, Foligno.

1899

Giornale Illustrato dell'Esposizione Umbra, Tipografia centrale G. Donnini, Perugia.

1907

BAGLION DE LA DUFFERIE L. de, *Histoire de la maison de Baglion: les Baglioni de Pérouse, d'après les Chorinqueurs, les Historien, les Archives*, Société François d'Imprimerie et de Librairie, Poitiers.

1918

GRIFONI G., *Memorie storiche di Panicale terra etrusco-umbra*, Società Editrice Dante Alighieri, Milano-Roma-Napoli.

1924

AGOSTINI G., *Il centenario del manicomio di Perugia*, in «Annali dell'Ospedale psichiatrico provinciale di Perugia», XVIII, pp. 16-21.

1933

QUAZZA R., *Mantova attraverso i secoli*, Tipografia Editoriale de La Voce di Mantova, Mantova.

1939

FIUMI M.L., *Umbria guerriera: Braccio Fortebraccio, Niccolò Piccinino, il Gattamelata*, Tipografia Zerboni, Milano.

1943

CECCHINI O., *Il carteggio di A. A. nell'Archivio di Perugia*, in «Archivi», s. 2, X, pp. 18-65.

1951

CECCHINI G., *I sessant'anni della Deputazione di Storia Patria per l'Umbria*, in «Bollettino della Deputazione di Storia Patria per l'Umbria», n. 51, pp. 5-32.

1951

SANTI F., *Mostra della pittura dell'Ottocento a Perugia*, catalogo della mostra, Grafica Editrice, Perugia.

1960

MALTESE C., *Storia dell'arte in Italia. 1785-1943*, Einaudi, Torino.

1954

PALLUCCHINI R., *I dipinti della Galleria Estense di Modena*, in «Roma Cosmopolita», p. 79, n. 160.

1960 [1875]

BONAZZI L., *Storia di Perugia dalle origini al 1860*, Città di Castello.

1964

BAGLIONI A., *I Baglioni*, Olschki, Firenze.

1971

ERMINI G., *Storia dell'Università di Perugia*, vol. II, Leo S. Olschki Editore, Firenze.

1972 [1874]

Nietzsche F., *Sull'utilità e il danno della storia*, in *La nascita della tragedia. Considerazioni inattuali* I-III, vol. III, tomo I delle *Opere di Friedrich Nietzsche*, Adelphi, Roma.

1973

UGOLINI R., *Cavour e Napoleone III nell'Italia centrale. Il sacrificio di Perugia*, Istituto per la Storia del Risorgimento Italiano, Roma.

1974

PINTO S., *Romanticismo storico*, catalogo della mostra (Firenze, La Meridiana di Palazzo Pitti, dicembre 1973-febbraio 1974), Centro Di, Firenze.

1975

MONACCHIA P., *Due secoli di massoneria a Perugia e in Umbria (1775-1975)*, Perugia.

1977

CRESTI M.V.- MANCINI F.F.-SAPORI G. (a cura di), *Cento disegni dell'Accademia di belle arti di Perugia, XVII-XIX secolo*, catalogo della mostra (Roma, Villa della Farnesina alla Lungara, 27 maggio-31 luglio 1977; Perugia, Palazzo dei Priori, settembre-ottobre 1977; Spoleto, Palazzo Ancaiani, ottobre-novembre 1977), De Luca, Roma.

1978 [1971]

HASKELL F., *La ricostruzione del passato nella pittura dell'Ottocento*, in ID., *Arte e linguaggio della politica*, Studio Per Edizioni Scelte, Firenze, 1978.

PIANTONI DE ANGELIS G., *Vincenzo Camuccini (1771-1844). Bozzetti e disegni dallo studio dell'artista*, De Luca, Roma.

1979

ANGELI M., *Cinicchia o Cinicchio? : note aggiuntive, pubblicazione degli atti giudiziari, conservati dall'avv. Evelino Cilleni Nepis di Assisi*, Tipografia Porziuncola, Assisi.

1981

MANFRINI ORLANDI M.-SCARLINI A. (cura di), *Tommaso Minardi. Disegni taccuini lettere nelle collezioni pubbliche di Forlì e Faenza*, catalogo della mostra (Forlì, Palazzo Comunale, Sala dei Novanta Pacifici 20 dicembre 1981-26 gennaio 1982), Editrice QUEB, Bologna.

SABATINI R., *Teatri umbri nel duecentesimo anno dell'apertura del Teatro "F. Morlacchi" di Perugia*, Tipografia Guerra, Perugia.

STORELLI E., *Giuseppe Discepoli pittore 1853-1919*, catalogo della mostra (Gualdo Tadino, Sala della Biblioteca Comunale agosto-settembre 1981), Banca Popolare Di Gualdo Tadino, Foligno.

1982

SCARPATI M.S., Schede 39 e 40, in AA.VV., *Disegni di Tommaso Minardi (1787-1871)*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna 21 ottobre 1982-9 gennaio 1983), De Luca, Roma, pp. 165-167.

1983

GOZZOLI M.C.-MAZZOCCA F. (a cura di), *Hayez*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale -Sala delle Cariatidi-Accademia Pinacoteca Biblioteca di Brera novembre 1983-febbraio 1984), Electa, Milano.

GRANDI R. (a cura di), *Dall'Accademia al vero. La pittura a Bologna prima e dopo l'Unità*, catalogo della mostra (Bologna, Galleria d'arte moderna 29 gennaio-4 aprile 1983), Grafis, Bologna.

MAZZOCCA F., *La polemica classico-romantica dal "Pietro Rossi" al "Carmagnola": 1818-1821*, in M.C. GOZZOLI-F. MAZZOCCA (a cura di), *Hayez*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale -Sala delle Cariatidi-Accademia Pinacoteca Biblioteca di Brera novembre 1983-febbraio 1984), Electa, Milano, pp. 76-80.

ONOFRI A., *Il Teatro Comunale di Narni. Materiali per una storia*, Tip. Visconti, Terni.

1985

BOCO F. - FABBRONI F. - URBANO A., *Scenografia in Umbria nell'Ottocento. Bozzetti teatrali di Giuseppe Rossi (1820-1899)*, catalogo della mostra (Perugia, "Ridotto" del Teatro Morlacchi 18-29 settembre 1985), Leader Offset, Perugia.

1986

MINCIOTTI TSOUKAS C., voce *Danzetta Nicola*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, pp. 686-690.

1987

ZENOBI C., *Storia di Trevi: 1746-1946*, Edizioni dell'Arquata, Terni.

1989

MURATORE G.-BOCO F. (a cura di), *Scuola e Architettura. L'evoluzione del disegno architettonico dal 1790 al 1940 nelle raccolte dell'Accademia di Belle Arti di Perugia*, catalogo della mostra (Perugia, Palazzo Della Penna 4 novembre-3 dicembre 1989), Benucci Editore, Perugia.

1991

BOCO F., voce *Annibale Angelini*, in E. CASTELNUOVO-C. PIROVANO (a cura di), *La pittura in Italia. L'Ottocento*, tomo 2, Electa, Milano, pp. 665-666.

1992

CORELLI W., *La veridica e fantasiosa storia del brigante Cinicchia*, Protagon, Perugia.

LATTAIOLI P., *Effetti indotti dalla costruzione della Rocca Paolina sul tessuto urbanistico di Perugia*, in P. CAMERIERI e Altri (a cura di), *La Rocca Paolina di Perugia: studi e ricerche*, Electa Editori Umbri Associati, Perugia, pp. 144-148.

1993

BARONTI G.-CORELLI V., *Disagio sociale e banditismo. Il caso del brigante Cinicchia*, in R. Rossi, *Storia illustrata delle città dell'Umbria*, Perugia, v. II, Bergamo, Sellino, pp. 529-544.

1995

BUSSETTI F., *Armonico e bello in tutte le sue parti. Dal Nuovo Teatro al Teatro Comunale: la società dello spettacolo a Narni tra Ottocento e Novecento*, Tipografia Visconti, Terni.

CRESTI M.V., *Giuseppe Carattoli. La resurrezione del figlio della vedova di Naim*, scheda di catalogo in C. ZAPPÀ (a cura di), *Museo dell'Accademia di Belle Arti di Perugia. I dipinti*, Perugia, Electa Editori Umbri Associati, p. 118.

DELOGU G.L., *Alessandro Zucchetti*, scheda di catalogo in C. ZAPPIA (a cura di), *Museo dell'Accademia di Belle Arti di Perugia. I dipinti*, Electa Editori Umbri Associati, Perugia, pp. 167-168.

GRISANTI C., *Silvestro Massari. Madonna in gloria e Sotterraneo della Rocca Paolina*, schede di catalogo in C. ZAPPIA (a cura di), *L'Accademia e le sue collezioni*, in *Museo dell'Accademia di Belle Arti di Perugia. I dipinti*, Electa Editori Umbri Associati, Perugia, pp. 134-135.

SPACCINI E., *Domenico Bruschi. Braccio Fortebraccio*, scheda di catalogo in C. ZAPPIA (a cura di), *Museo dell'Accademia di Belle Arti di Perugia. I dipinti*, Electa Editori Umbri Associati, Perugia, pp. 154-155.

ZAPPIA C. (a cura di), *L'Accademia e le sue collezioni*, in *Museo dell'Accademia di Belle Arti di Perugia. I dipinti*, Electa Editori Umbri Associati, Perugia.

1995-1996

IRACE E., *Medioevo risorgimentale. Ariodante Fabretti storico dell'età dei Comuni*, in «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Perugia, 2. Studi Storico-Antropologici», 33, 19, pp. 105-132.

1996-1997

PETTINELLI C., *Annibale Angelini (1810- 1884)*, tesi di laurea, Università di Roma "La Sapienza", Facoltà di Lettere e Filosofia.

1996

LEPRI L., *300 anni di teatro a Panicale*, Edizioni Guerra, Perugia.

1997

BON VALSASSINA C., *Domenico Bruschi: dal Purismo allo "stile della nazione"*, in M. Terzetti (a cura di), *Sei pittori a Palazzo. L'impresa decorativa degli artisti umbri della seconda metà dell'Ottocento nella sede della Provincia*, Lit. Agraf, Perugia, pp. 131-144.

GALASSI C., *La decorazione del Collegio del Cambio. Storia e fortuna di un modello classicista*, in F.F. MANCINI (a cura di), *Il Palazzo dei Priori di Perugia*, Quattroemme, Perugia, pp. 363-387.

IRACE E., *Gli studi di storia medievale e moderna di Vermiglioli, Fabretti, Conestabile della Staffa*, in L. POLVERINI (a cura di), *Erudizione e antiquaria a Perugia nell'Ottocento*, Università degli Studi di Perugia, Perugia, pp. 238-267.

MANCINI F.F. (a cura di), *Il Palazzo dei Priori di Perugia*, Quattroemme, Perugia.

NICO M.G.-REGNI C., *Il Palazzo come sede comunale*, in F.F. MANCINI (a cura di), *Il Palazzo dei Priori di Perugia*, Quattroemme, Perugia.

ZAPPIA C., *Dal neoclassicismo al neocubismo. Una trascurata collezione nella Galleria Nazionale dell'Umbria*, in G. BARBERA-C. ZAPPIA-T. PUGLIATTI (a cura di), *Scritti in onore di Alessandro Marabottini*, De Luca, Roma, pp. 372-373.

1998

DELOGU G.L., *Luigi Sabatini*, scheda di catalogo in M.C. MAZZI-B. TOSCANO (a cura di), *Pinacoteca Comunale di Todi*, Electa Editori Umbri Associati, Milano, pp. 322-323.

IRACE E., *Gli intellettuali. L'itinerario di Annibale Mariotti*, in Archivio di Stato di Perugia (a cura di), *L'albero della libertà: Perugia nella Repubblica giacobina 1798-1799*, catalogo della mostra (Perugia, Archivio di Stato-Galleria Nazionale dell'Umbria-Complesso Monumentale di Santa Giuliana 10 ottobre-15 novembre 1998), Volumnia, Perugia, pp. 72-74.

MAZZOCCA F., *Adeodato Malatesta (1806-1891). Modelli d'arte e di devozione*, catalogo della mostra (Modena, Foro Boario, Reggio Emilia, Convento di S. Domenico Modena 18 aprile-14 giugno 1998), Skira, Milano, p. 169-172.

1999

BOCO F., *I dipinti di Palazzo Graziani*, in A.C. PONTI (a cura di), *Annibale Brugnoli*, Fabrizio Fabbri Editore, Perugia, pp. 101-132.

GALASSI C., *Il "Mito di Paride" in Palazzo Della Penna. Antonio Castelletti e alcuni cicli "per nozze" nella Perugia fra 1812 e 1820*, in C. GUALDONI-F.F. MANCINI (a cura di), *Il Palazzo della Penna di Perugia*, Venezia, pp. 49-58.

2000

PIMPINELLI P., *I riti della poesia nell'Arcadia perugina*, Volumnia, Perugia.

2001

GIUBBINI G.-SANTOLAMAZZA R., *La carta, il fuoco, il vetro. Lo Studio-laboratorio Moretti-Caselli di Perugia attraverso i documenti, i disegni e le vetrate artistiche*, catalogo della mostra (Perugia, CERP – Centro Espositivo Rocca Paolina 19 maggio-24 giugno 2001), Edimond, Città di Castello.

CAPACCIONI A., *Annibale Mariotti: la vita, i libri (1738-1801)*, Era Nuova, Perugia.

2002

BERTONE V. (a cura di), *Massimo D'Azeglio e l'invenzione del paesaggio istoriato*, catalogo della mostra (Torino, Galleria d'Arte Moderna, 8 novembre 2002 – 23 febbraio 2003), Fondazione Torino, Musei, Torino.

BOCO F., *Giuseppe Rossi, uno scenografo perugino dell'Ottocento*, in G. Chiuni (a cura di), *Teatri storici in Umbria. L'architettura*, Electa, Milano, pp. 117-130.

CRESTI M.V., *Da Lille a Roma. Jean Baptiste Wicar e l'Italia*, Electa Editori Umbri Associati, Milano.

IRACE E., «*Dall'erudizione alla politica*»: *Annibale Mariotti e la scoperta del popolo medievale*, in M. RONCETTI (a cura di), *Annibale Mariotti 1738-1801. Cultura scientifica, storica e politica nell'Umbria di fine Settecento*, Atti del convegno di studi, «Bollettino della Deputazione di Storia Patria per l'Umbria», XCIX, pp. 181-208.

MIGLIORATI A., *Pittura di storia nei sipari*, in G. CHIUNI (a cura di), *Teatri storici in Umbria. L'architettura*, Electa, Milano, pp. 89-99.

PICARDI P. - RACIOPPI P.P. (a cura di), *Le "scuole mute" e le "scuole parlanti". Studi e documenti sull'Accademia di San Luca nell'Ottocento*, De Luca, Roma.

RACIOPPI P.P., «*Per bene inventare e schermirsi dalle altrui censure*»: Giuseppe Antonio Guattani e l'insegnamento di Storia, mitologia e costumi all'Accademia di San Luca (1812-1830), in P. PICARDI – P.P. RACIOPPI (a cura di), *Le "scuole mute" e le "scuole parlanti". Studi e documenti sull'Accademia di San Luca nell'Ottocento*, De Luca, Roma, pp. 79-98.

2003

GIACOMINI F., *Tra conservazione e ripristino. Giuseppe Carattoli e il dibattito sul restauro dei dipinti nella prima metà dell'Ottocento*, in "Notizie da Palazzo Albani. Rivista di storia e teoria delle arti", XXXII, pp. 147-185.

MIGLIORINI S. (a cura di), *L'Umbria e l'Europa nell'Ottocento*, Edizioni dell'Ateneo, Roma.

LEONE F., *Diario di Roma. 1824*, in *Maestà di Roma. Da Napoleone all'Unità d'Italia*, da un progetto di S. Susinno, realizzazione S. Pinto con L. Barroero e F. Mazzocca, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale 7 marzo-29 giugno 2003), Electa, Milano, p. 625.

PALAZZOLO M.I., *Tra antico e moderno. La cultura romana nel primo Ottocento*, in *Maestà di Roma. Da Napoleone all'Unità d'Italia*, da un progetto di S. Susinno, realizzazione S. Pinto con L. Barroero e F. Mazzocca, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale 7 marzo-29 giugno 2003), Electa, Milano, pp. 53-60.

OttocentoCittà. Paesi e borghi, umbri e dell'Italia centrale, nei dipinti del XIX Secolo, catalogo della mostra (Spello, Villa Fidelia), Edimond, Città di Castello.

2004

MIGLIORATI A., *La fortuna di Perugino a Perugia nel XIX secolo*, in F.F. MANCINI - V. GARIBALDI (a cura di), *Perugino. Il divin pittore*, catalogo mostra (Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria e CERP Centro Espositivo Rocca Paolina 28 febbraio-18 luglio 2004), Silvana editoriale, Cinisello Balsamo.

NOVELLI A. - VIGNOLI L., *L'arte a Narni tra Medioevo e Illuminismo. Nuove acquisizioni, letture, proposte su maestri, opere e committenti*, Edizioni Era Nuova, Perugia.

OCCHIPINTI E., *Gli storici e il Medioevo. Da Muratori a Duby*, in E. CASTELNUOVO-G. SERGI (a cura di), *Arti e storia nel Medioevo*, vol. IV, Einaudi, Torino, pp. 207-228.

2005

CARACCILOLO M.T., *L'exposition du Capitole de 1809. Un nouveau document et quelques précisions*, in «Les Cahiers d'Histoire de l'Art», 3, pp. 140-151.

FIORI G., *La vita (1756-1830)*, in V. SGARBI (a cura di), *Gaspere Landi*, catalogo della mostra (Roma, Camera dei deputati – Palazzo Montecitorio 16 marzo-21 aprile 2005), Skira, Milano.

STAGNO L., *Palazzo del Principe. Villa di Andrea Doria. Genova*, Sagep Libri & Comunicazione, Genova.

2005-2007

MONTANI G., *La Società Amatori e Cultori delle Belle Arti in Roma. 1829-1833*, tesi di dottorato in Storia e Conservazione dell'Oggetto d'Arte e di Architettura, XX ciclo, Università degli Studi di Roma Tre.

2006

BOCO F. - PONTI A.C. (a cura di), *Pittori umbri dell'Ottocento. Dizionario e Atlante*, La Rocca, Marsciano.

BOCO F., voce *Giuseppe Rossi*, in F. BOCO – A.C. PONTI (a cura di), *Pittori umbri dell'Ottocento. Dizionario e Atlante*, La Rocca, Marsciano, pp. 312-321.

CARACCILOLO M.T., *Dal Neoclassicismo alla Restaurazione*, in F.F. MANCINI-C. ZAPPÀ (a cura di), *Arte in Umbria nell'Ottocento*, catalogo della mostra (Perugia, Orvieto, Spoleto, Città di Castello, Terni 23 settembre 2006–7 gennaio 2007), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo.

CHIUINI G., *Teatri in città. Mutazioni a vista sulla scena urbana*, in AA.VV., *Il Teatro Morlacchi di Perugia*, Futura, Perugia, pp. 11-46.

- CUICCHI M.C., voce *Luigi Angelini*, in F. BOCO-A.C. PONTI (a cura di), *Pittori umbri dell'Ottocento. Dizionario e Atlante*, La Rocca, Marsciano, p. 90.
- MANCINI F.F.-ZAPPÀ C. (a cura di), *Arte in Umbria nell'Ottocento*, catalogo della mostra (Perugia, Orvieto, Spoleto, Città di Castello, Terni 23 settembre 2006 – 7 gennaio 2007), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo.
- MIGLIORATI A., *Itinerari d'arte dell'Ottocento in Umbria*, Edimond, Città di Castello.
- MIGLIORATI A., voce *Luigi Sabatini*, in F. BOCO – A.C. PONTI (a cura di), *Pittori umbri dell'Ottocento. Dizionario e Atlante*, La Rocca, Marsciano, pp. 338-339.
- PASQUINI A., *Lemmo Rossi Scotti*, scheda di catalogo, in F.F. MANCINI-C. ZAPPÀ (a cura di), *Arte in Umbria nell'Ottocento*, catalogo della mostra (Perugia, Orvieto, Spoleto, Città di Castello, Terni 23 settembre 2006–7 gennaio 2007), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, pp. 196.
- PETRILLO S., *Le decorazioni, le scene e i sipari: storia di un palinsento in quattro atti (1778-1874)*, in AA.VV., *Il Teatro Morlacchi di Perugia*, Futura, Perugia, pp. 69-112.
- PETTINELLI C., voce *Annibale Angelini*, in F. BOCO – A.C. PONTI (a cura di), *Pittori umbri dell'Ottocento. Dizionario e Atlante*, La Rocca, Marsciano, pp. 12-20.
- PETTINELLI C., *Annibale Angelini. La disfatta di Ezzelino da Romano*, scheda di catalogo in F.F. MANCINI-C. ZAPPÀ (a cura di), *Arte in Umbria nell'Ottocento*, catalogo della mostra (Perugia, Orvieto, Spoleto, Città di Castello, Terni 23 settembre 2006–7 gennaio 2007), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, pp. 170-171.
- PETTINELLI C., *Annibale Angelini. Veduta del Duomo di Orvieto*, scheda di catalogo in F.F. MANCINI-C. ZAPPÀ (a cura di), *Arte in Umbria nell'Ottocento*, catalogo della mostra (Perugia, Orvieto, Spoleto, Città di Castello, Terni 23 settembre 2006–7 gennaio 2007), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, p. 116.
- SCIUGA E., *Matteo Tassi, La battaglia di Gavinana*, scheda di catalogo in F.F. MANCINI-C. ZAPPÀ (a cura di), *Arte in Umbria nell'Ottocento*, catalogo della

mostra (Perugia, Orvieto, Spoleto, Città di Castello, Terni 23 settembre 2006–7 gennaio 2007), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, pp. 163-164.

2007

RICCI S., *Tommaso Minardi a Gubbio. Disegni e dipinti inediti dalla collezione dei conti della Porta*, in «Studi di storia dell'arte», 18, Ediart, Todi, pp. 303-314.

2008

PETTINELLI C., *Annibale Angelini (1819-1884): da "pittore verniciario" a "pittore regio"*, in «Bollettino per i Beni Culturali dell'Umbria», a. I, n. 2, pp. 55-83.

CAPITELLI G.-MAZZARELLI C. (a cura di), *La pittura di storia in Italia 1785-1870. Ricerche, quesiti, proposte*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo.

CIUFFETTI A., *Dinastie aristocratiche e borghesi in Umbria tra Otto e Novecento*, in G. NENCI (a cura di), *Nobili e borghesi nel tramonto dello Stato Pontificio*, in «Roma moderna e contemporanea», XVI/1, pp. 183-208.

GRANDESSO S., *Gaspare Landi e la riforma del gusto nella pittura storica*, in G. CAPITELLI-C. MAZZARELLI (a cura di), *La pittura di storia in Italia 1785-1870. Ricerche, quesiti, proposte*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, pp. 13-25.

MAYER S.A., *Le mostre in Campidoglio durante il periodo francese*, in L. ENDERLEIN - N. ZCHOMELIDSE (a cura di), *Fictions of Isolation. Artistic and Intellectual Exchange in Rome during the First Half of the Nineteenth Century*, (Atti del convegno, Roma 5 – 7 giugno 2003), L'Erma di Bretschneider, Roma, pp. 29-47.

2009 [1909]

DEGLI AZZI G., *L'insurrezione e le stragi di Perugia del XX giugno 1859*, Perugia, Tipografia Bartelli, 2009 [ristampa anastatica].

RICCI S., *Il magistero purista di Tommaso Minardi, 1800-1850. Il contributo dell'artista e della sua scuola al dibattito teorico sul primitivismo romantico, nella riforma della didattica accademica, per la diffusione in Europa dei fenomeni di Revival*, tesi di dottorato, Università della Tuscia di Viterbo, XXI ciclo.

TEZA L., *Fra ci poggi e l'acque al lago Trasimeno. Pietro Vannucci, Maturanzio e gli Uomini Famosi nella Perugia dei Baglioni*, Quattroemme, Perugia.

2009

PETRILLO S., *La decorazione pittorica tra nuovi simboli, storia e politica per immagini*, in F.F. MANCINI (a cura di), *Il Palazzo della Provincia di Perugia*, Quattroemme, Perugia, pp. 203-348.

SUSINNO S., *La pittura a Roma nel primo Ottocento*, in Id., *L'Ottocento a Roma. Artisti, cantieri, atelier tra età napoleonica e Restaurazione*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo.

2010

NUZZO M., *La tutela del patrimonio artistico nello Stato Pontificio (1821-1847). Le Commissioni Ausiliarie di Belle Arti*, Libreriauniversitaria.it edizioni, Limena (PD).

2011

BALDUCCI C., *Domenico Bruschi pittore dell'Italia unita*, catalogo della mostra (Spello, Villa Fidelia Palazzina-Museum 16 dicembre 2010-10 aprile 2011), Provincia di Perugia,

BANTIA M., *La nazione del Risorgimento. Parentela, santità e onore alle origini dell'Italia unita*, Einaudi, Torino.

BOCO F., *Mariano Guardabassi tra Perugia, Firenze e Roma*, in V. GARIBALDI (a cura di), *Viaggio nell'Umbria dell'Ottocento. Mariano Guardabassi fotografo pittore conservatore*, catalogo della mostra (Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria 10 luglio-2 ottobre 2011), Perugia, Fabrizio Fabbri Editore, pp. 22-23.

D'ELIA G.-SINI D., *La Costituzione della Repubblica Romana, 1 luglio 1849*, in A. BARTOLI LANGELI-D. SINI (a cura di), *Dallo Stato della Chiesa al Regno d'Italia. Fonti per la storia del biennio 1860-1861*, Deputazione di storia patria per l'Umbria, Perugia, pp. 381-402.

DELOGU G.L., *Mariano Guardabassi pittore del XX giugno 1859*, in V. GARIBALDI (a cura di), *Viaggio nell'Umbria dell'Ottocento. Mariano Guardabassi fotografo pittore conservatore*, catalogo della mostra (Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria 10 luglio–2 ottobre 2011), Fabrizio Fabbri Editore, Perugia, pp. 24-25.

DURANTI M.-MINCIOTTI TSOUKAS C.–MIGLIORATI A.-PESOLA A.–CIALFI D. –SQUADRONI M. (a cura di), *Arte e patriottismo nell'Umbria del Risorgimento*, (Perugia, Palazzo Cesaroni 30 ottobre-20 dicembre 2011), Fabrizio Fabbri Editore, Perugia.

GARIBALDI V. (a cura di), *Viaggio nell'Umbria dell'Ottocento. Mariano Guardabassi fotografo pittore conservatore*, catalogo della mostra (Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria 10 luglio – 2 ottobre 2011), Fabrizio Fabbri Editore, Perugia.

MIGLIORATI A., *Le arti e le armi. La pittura in Umbria al tempo del Risorgimento*, in M. DURANTI - C. MINCIOTTI TSOUKAS - A. MIGLIORATI - A. PESOLA - D. CIALFI - M. SQUADRONI (a cura di), *Arte e patriottismo nell'Umbria del Risorgimento*, catalogo della mostra (Perugia, Palazzo Cesaroni 30 ottobre-20 dicembre 2011), Fabrizio Fabbri Editore, Perugia, pp. 27-35.

SENSI L., *Interessi antiquari a Perugia tra XVII e XIX secolo l'opera di Giovan Battista Vermiglioli*, in L. CENCIAIOLI (a cura di), *L'ipogeo dei Volumni: 170 anni dalla scoperta*, atti del convegno di studi, Fabrizio Fabbri Editore, Perugia, pp. 45-62.

2012

MANFREDI M., *La ricezione di Sismondi nella cultura italiana della Restaurazione*, in F. SOFIA - L. PAGLIAI (a cura di), *Sismondi e la nuova Italia*, atti del convegno di studi (Firenze, Pescia, Pisa, 9-11 giugno 2010), Polistampa, Firenze, pp. 71-124.

MARCELLI F., *Bernardino Pitschieler «oriundi di Germania»: una rappresentazione di Perugia agli inizi del XIX secolo*, in C. COLETTI – C. GALASSI (a cura di), *Umbria napoleonica. Storia, arte e cultura nel Dipartimento del Trasimeno (1809- 1814)*, Aguaplano, Perugia, pp. 161-204.

MENCHETELLI V., *Le chiese leonine in Umbria. Rilievo architettonico di uno stile*, Fabrizio Fabbri Editore, Perugia.

MIGLIORATI A., *Il Paesaggio ritrovato. Matteo Tassi. Opere inedite*, catalogo della mostra (Spello, Villa Fidelia), Grafiche Diemme, Bastia Umbra (PG).

PETRILLO S., *1809-1814: il rinnovamento del gusto e la promozione delle arti. Committenti, artisti e trattatisti negli anni del Dipartimento del Trasimeno*, in C. COLETTI – C. GALASSI, *Umbria napoleonica. Storia, arte e cultura nel Dipartimento del Trasimeno (1809-1814)*, atti del convegno, Aguaplano, Perugia, pp. 105-159.

2013

LAURETI E., *Il Risorgimento nella Sala del Consiglio Comunale. La Memoria selettiva*, in F. BETTONI (a cura di), *Foligno e il Risorgimento. Documenti, Memorie, Ricerche*, Edizioni Orfini Numeister, Foligno, pp. 157-177.

SABBA F., *L'erudito perugino Giacinto Vincioli, la sua biblioteca, e un catalogo da lui scritto "di libri rari, scelti et utili nell'arti e scienze": spunti per una ricerca*, in *Le fusa del gatto. Libri, librai e molto altro*, Società Bibliografica Toscana, Tipografia Rossi, Sinalunga (SI), pp. 171-184.

2014

GNOCCHINI V., *Logge e massoni in Umbria*, edito postumo a cura di Sergio Bellezza, Volumnia, Perugia.

LAURETIE., *La Sala del Consiglio comunale e le memorie patrie*, in F. BETTONI (a cura di), *I Palazzi pubblici di Foligno*, Quattroemme, Perugia, pp. 297-313.

2015

MIGLIORATI A., *Annibale Brugnoli, Lemmo Rossi Scotti la Roma di Nino Costa*, in EAD. (a cura di), *L'età delle favole antiche. Annibale Brugnoli e l'arte a Perugia nel periodo simbolista*, catalogo della mostra (Perugia, Palazzo della Penna 12 dicembre 2015-28 febbraio 2016), Fabrizio Fabbri Editore, Perugia, pp. 13-38.

PETTINELLI C., *Annibale Angelini, pittore, scenografo, decoratore e restauratore (Perugia 1810-1884): i documenti per una vita*, in «Bollettino della Deputazione di Storia Patria per l'Umbria», III, 2014 [ma 2015], pp. 581-690.

VIGNOLI L., *Gioacchino Altobelli. Il Gattamelata al passaggio del fiume Adda*, in D. MANACORDA-F.F. MANCINI (cura di), *Museo della città in Palazzo Erolì a Narni*, Giunti, Firenze, pp. 418-420.

2016 [1824]

MISSIRINI M., *Vita di Antonio Canova libri quattro*, a cura di J. Bernardini, Universalita, Roma.

2017

IRACE E. – VAQUERO PINEIRO M., *Alfano Alfani, mercante banchiere nella Perugia del Rinascimento*, in «Mediterranea – Ricerche Storiche», 39, pp. 39-58.

LANZA C. - TROMBETTA V., *Baldassarre Orsini tra arte scienza (1732-1810)*, catalogo della mostra, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo.

MIGLIORATI A., *Il futuro è adesso. L'Accademia di Belle Arti di Perugia all'indomani della Restaurazione e il magistero sull'antico di Giovan Battista Vermiglioli*, in C. COLETTI - S. PETRILLO (a cura di), *Luoghi, itinerari e figure della Restaurazione in Umbria (1815-1830). Nuove prospettive di ricerca*, Viella, 2017, pp. 273-287.

MONTI A., *La guerra del sale (1540). Paolo III e la sottomissione di Perugia*, Morlacchi Editore U.P., Perugia.

MORELLI M., *L'alta Umbria tra Roma e Firenze: diaspore e ritorni*, in C. COLETTI - S. PETRILLO (a cura di), *Luoghi, itinerari e figure della Restaurazione in Umbria (1815-1830). Nuove prospettive di ricerca*, Viella, Roma, pp. 255-267.

SERMATTEI I. - REGOLI R. - SETTE M.P., *Antico, conservazione e restauro a Roma nell'età di Leone XII*, Consiglio Regionale-Assemblea Legislativa delle Marche, Ancona.

2018

MIGLIORATI A., *L'Accademia e la Galleria: microstorie di due istituzioni attraverso alcune opere su carta del XVIII e XIX secolo*, in M. Pierini (a cura di), *Presenze artistiche in Umbria. La Galleria di carta*, catalogo della mostra (Terni, Palazzo Montani Leoni, 7 dicembre 2018-24 febbraio 2019), Galleria Nazionale dell'Umbria, Terni, pp. 24-25.

MORELLI M., *Tra le Parrasie vocali selve, e le rupi Menalie. Il ciclo pittorico della sala arcadica di Perugia*, "MDCCC 1800", v. 7, luglio 2018, Venezia, pp. 53-74.

SANTANICCHIA M., *The origins of "Sacred Umbria": the Basilica of Assisi and Francis in the Nineteenth Century: "Vir Catholicus" or "Alter Orpheus"*, in I. FOLETTI-M. GIANANDREA-S. ROMANO-E. SCIROCCO (a cura di), *Re-thinking, Re-making, Re-living Christian Origins*, Proceedings of the International Conference (Olomouc, Palacký University Art Centre, 9-12 May 2016), Viella, Roma, pp. 299-322.

2019

MIGLIORATI A., *Nuovi contributi su Matteo Tassi: l'epistolario con Giuseppe Vaccaj, un taccuino di disegni e un quadro dantesco*, in «Il Capitale culturale», n. 20, pp. 149-186.

2020

BLASIO S., *Disegnare e dipingere il paesaggio nel Settecento. Teorie e metodi figurativi per una moderna rappresentazione della natura*, Carocci Editore, Roma.

DE ALBENTIS E., *Dopo Baldassarre Orsini: Carlo Labruzzi (1813-1817), Tommaso Minardi (1819-1821) e il loro lascito artistico e istituzionale all'Accademia perugina*, in E. DE ALBENTIS-M. MANALI (a cura di), *L'Accademia riflette sulla sua storia. III. 800/900*, ABA Press, Perugia pp. 9-47.

MIGLIORATI A.-PETRILLO S.-RICCI S. (a cura di), *Raffaello in Umbria e la sua eredità in Accademia*, catalogo della mostra (Perugia, Palazzo Baldeschi al Corso 18 settembre 2020-6 gennaio 2021), Fabrizio Fabbri Editore, Perugia.

MIGLIORATI A., “...Questa fonte perenne di ogni varietà”. La “raffaellasca” all’Accademia di Belle Arti di Perugia nell’Ottocento, in A. MIGLIORATI-S. PETRILLO-S. RICCI (a cura di), *Raffaello in Umbria e la sua eredità in Accademia*, catalogo della mostra (Perugia, Palazzo Baldeschi al Corso 18 settembre 2020-6 gennaio 2021), Fabrizio Fabbri Editore, Perugia, pp. 40-53.

MIGLIORATI A., *Per una città “moderna”. Progetti e restauri dell’Umbria preunitaria fra memoria, innovazione e processo identitario dalle carte dell’Accademia di Belle Arti*, in C. COLETTI-S. PETRILLO-A. SERRA (a cura di), *Alle radici della modernità. Progetti di riforma, dinamiche sociali, patrimoni culturali (secoli XVIII-XIX)*, Guida editori, Napoli, pp. 165-200.

PANFILI I., *Spunti esplorativi attraverso il patrimonio dell’Accademia di Belle Arti di Perugia: lettere e disegni per un inedito Silvestro Massari (1794-1851)*, in E. DE ALBENTIS-M. MANUALI (a cura di), *L’Accademia riflette sulla sua storia. III. 800/900*, ABA Press, Perugia, pp. 137-151.

PETRILLO S., *Contro «la peste gallica»: Giovanni Sanguinetti direttore dell’Accademia di Belle Arti di Perugia (1822-28)*, in E. DE ALBENTIS – M. MANUALI (a cura di), *L’Accademia riflette sulla sua storia. III. 800/900*, ABA Press, Perugia, pp. 77-96.

RICCI S., *Il primato della copia: osservazioni sull’insegnamento purista del disegno dagli anni di Tommaso Minardi all’epoca di Silvestro Valeri*, in E. DE ALBENTIS - G. MANUALI (a cura di), *L’Accademia riflette sulla sua storia. III. 800/900*, ABA Press, Perugia, pp. 49-75.

SINI D., *Ariodante Fabretti medievista: la corrispondenza con Viesseux per l’Archivio Storico Italiano*, in C. COLETTI-S. PETRILLO-A. SERRA (a cura di), *Alle radici della modernità. Progetti di riforma, dinamiche sociali, patrimoni culturali (secoli XVIII-XIX)* Guida editori, Napoli, pp. 493-516.

2021

BATINO S., *Fraseggi di archeologia e arte del giardino. Note sulle antichità della Collezione Oddi Baglioni fra l’età barocca e l’Unità d’Italia*, «Quaderni della Fondazione Ranieri di Sorbello», n. 8, Perugia.

2022

BLASIO S., Scheda III. 4a-b, in S. PETRILLO (a cura di), *Al tempo di Canova. Un itinerario umbro*, catalogo della mostra (Perugia, Palazzo Baldeschi al Corso-Accademia di Belle Arti 6 luglio-1° novembre 2022), ABA Press, Perugia, pp. 248-249.

CAPITELLI G., *Il brigante: una tipologia della pittura di genere nella Roma cosmopolita del primo quarto dell'Ottocento*, in G. TATASCIORRE (a cura di), *Lo spettacolo del brigantaggio. Cultura visuale e circuiti mediatici fra Sette e Ottocento*, Viella, Roma, pp. 51-75.

DELOGU G.- RICCI S., *Alessandro Vitelli e Adriano Baglioni*, in S. PETRILLO (a cura di), *Al tempo di Canova. Un itinerario umbro*, catalogo della mostra (Perugia, Palazzo Baldeschi al Corso 6 luglio-1° novembre 2022), ABA Press, Perugia, p. 245.

MARCATTILI F., «*Adoratori dell'Antico*»: *l'archeologia in Umbria al tempo di Canova*, in S. PETRILLO (a cura di), *Al tempo di Canova. Un itinerario umbro*, catalogo della mostra (Perugia, Palazzo Baldeschi al Corso 6 luglio-1° novembre 2022), ABA Press, Perugia, pp. 53-61.

MICHAUS G.R., *Tra l'antico e il nuovo regime: la collezione del XIV duca d'Alba, Carlos Miguel Fitz-James Stuart, un Grande di Spagna nell'esilio*, in C. MAZZETTI-S. SCHUTZE (a cura di), *Nuove scenografie del collezionismo*, De Gruyter, Berlino, pp. 227-245.

MIGLIORATI A., *La decorazione privata in Umbria al tempo di Canova: protagonisti, temi, committenti*, in S. PETRILLO (a cura di), *Al tempo di Canova. Un itinerario umbro*, catalogo della mostra (Perugia, Palazzo Baldeschi al Corso-Accademia di Belle Arti 6 luglio-1° novembre 2022), ABA Press, Perugia, pp. 81-92.

ODDI BAGLIONI A., *I Baglioni. Battaglie, amori e imprese dei signori di Perugia*, Intermedia edizioni, Orvieto (TR).

PETRILLO S., *Canova, l'Umbria e la forma del tempo*, in EAD. (a cura di), *Al tempo di Canova. Un itinerario umbro*, catalogo della mostra (Perugia, Palazzo Baldeschi al Corso-Accademia di Belle Arti 6 luglio-1° novembre 2022), Perugia, ABA Press, Perugia, pp. 15-35.

PINTO S., *La promozione delle arti negli Stati italiani dall'età delle riforme all'Unità*, Einaudi, Torino.

ROSCIONI L., «*Insulaggini romantiche*». *Salvator Rosa, Lady Morgan e il paese dei briganti*, in G. TATASCIORÉ (a cura di), *Lo spettacolo del brigantaggio. Cultura visuale e circuiti mediatici fra Sette e Ottocento*, Viella, Roma, pp. 77-88.

TABORCHI L. *Boldrino da Panicale. Storia di un capitano di ventura. Da guerriero per vendetta, a Signore della Marca*, Morlacchi Editore, Perugia.

TATASCIORÉ G., *Introduzione*, in G. TATASCIORÉ (a cura di), *Lo spettacolo del brigantaggio. Cultura visuale e circuiti mediatici fra Sette e Ottocento*, Viella, Roma, pp. 9-22.

2023

MIGLIORATI A., «*Immagini parlanti di persone conosciute tra noi*». *La rappresentazione degli "antichi maestri" tra storiografia, teoria artistica e memoria identitaria in Umbria nel XIX secolo*, in C. GALASSI-F.F. MANCINI (a cura di), *Rinascimento in bottega. Perugino tra i grandi della storia, catalogo della mostra* (Perugia, Museo Civico di Palazzo della Penna 29 ottobre 2023-28 gennaio 2024), Aguaplano, Perugia, pp. 131-147.

2024

GIORGI A., «*Scritta in modo corrispondente alle odierne condizioni della scienza e insieme capace di operare potentemente sugli animi della nazione*». *La storia comunale nella prima stagione dell'«Archivio Storico Italiano» (1842-1863)*, in G. PINTO-L. TANZINI (a cura di), *Miti e modelli dell'Italia comunale nella cultura e nelle arti dell'Ottocento*, Atti delle giornate di studio (Firenze, 22-23 settembre 2022), Leo S. Olschki Editore, Firenze, pp. 13-58.

IRACE E., *Alle origini del patrimonio culturale. Un sodalizio erudito a Perugia nel tardo Settecento*, in S. GARDINI-V. RUZZIN (a cura di), *La memoria del Comune nella cultura italiana d'Età moderna tra erudizione e reinvenzione*, Quaderni della Società Ligure di Storia Patria, 15, Genova, pp. 71-88.

LAGANÀ A., *Lettere d'artista. Invenzione di un patrimonio nell'Italia del nation-building*, Federico II University Press, Napoli.

LUPI M., *Vescovi e diocesi nell'età del Risorgimento*, in A. MAIARELLI-P. PIATTI-A. POSSIERI (a cura di), *Il Cristianesimo in Umbria*, Libreria Editrice Vaticana, Roma, pp. 747-790.

MIGLIORATI (a) A., «Il nostro eroe». *L'immagine identitaria dei «capitani venturieri» tra ideologia e storiografia nella pittura umbra pre e postunitaria*, in G. PINTO-L. TANZINI (a cura di), *Miti e modelli dell'Italia comunale nella cultura e nelle arti dell'Ottocento*, Atti delle giornate di studio (Firenze, 22-23 settembre 2022), Leo S. Olschki Editore, Firenze, pp. 183-201.

MIGLIORATI (b) A., *La chiesa e le arti in Umbria tra Otto e Novecento*, in A. MAIARELLI-P. PIATTI-A. POSSIERI (a cura di), *Il Cristianesimo in Umbria*, Libreria Editrice Vaticana, Roma, pp. 1006-1033.

ISBN 9791281686083