

Provincia di Perugia

Sei pittori a palazzo

Sei pittori a palazzo

In sovracopertina: Domenico Bruschi, Palazzo della Provincia,
Sala dei ricevimenti, volta, Arazzo dei Pittori (1874)

A cura del Gabinetto di Presidenza, Relazioni esterne e
Editoria della Provincia di Perugia
Perugia 1997

Progetto e cura redazionale:
Marinella Ambrogì

Collaborazione alla ricerca d'archivio:
Maria Cristina Bianconi

Progetto grafico:
Marusca Bellini

Riproduzioni fotografiche:
Foto Studio Medici, Perugia
Studio Fotografico Giuseppe Schiavinotto, Roma

Si esprime riconoscenza a S.E. Maria Teresa Cortellessa
Dell'Orco, Prefetto di Perugia, per la disponibilità
manifestata in occasione dei necessari sopralluoghi nella
sua residenza privata.

Ringraziamenti vanno anche al personale di Prefettura, in
particolare al comm. Elio Carletti, alla dott.ssa Maria
Gemma Cardinali e alla dott.ssa Rita Stentella.

Un ringraziamento particolare va alla Banca Monte dei
Paschi di Siena per il ruolo di sponsor assunto in occasione
della stampa di questo volume.

Si ringrazia, altresì, il dott. Gianfranco Garritano che, per
la Provincia, ha tenuto i contatti con l'Istituto di credito.

Per gli apporti variamente dati alla ricerca, è doveroso,
infine, testimoniare particolare gratitudine a Fedora Boco,
Roberto Cappelletti, Anna Falsethini, Elsa Giancarli e
Wanda Giancarli Franceschini, Marcello Pennacchi,
Francesco Roncalli e Mario Roncetti.



Sei pittori a palazzo

*L'impresa decorativa degli artisti umbri della seconda metà
dell'Ottocento nella sede della Provincia*

a cura di
Maurizio Terzetti

con scritti di
Caterina Bon Valsassina, Baldissera Di Mauro, Maurizio Terzetti

Provincia Di Perugia

Sommario

Presentazione

Mariano Borgognoni

Presidente della Provincia di Perugia

Il palazzo e il suo governo

Baldissera Di Mauro

Sei pittori a palazzo

Maurizio Terzetti

Domenico Bruschi:

dal purismo allo "stile della nazione"

Caterina Bon Valsassina

Poco più di centoventi anni dopo la loro realizzazione, le pitture contenute nel Palazzo della Provincia, che hanno mantenuto la loro identità e la loro integrità, offrono un quadro compatto e coerente dell'epoca che le produsse: la stagione della raggiunta unità nazionale, forte di celebrazioni e di inevitabili retoriche, ma anche ricca di speranze verosimili nelle possibilità di crescita del territorio della Provincia dell'Umbria.

L'analisi, lo studio e l'illustrazione del patrimonio pittorico-decorativo del Palazzo della Provincia, che presentiamo in questo volume, si sono rivelati importanti anche sul piano della ricerca degli stili e delle tendenze artistiche che qui si sono imposte e conservate.

La cifra stilistica vera e propria non si può leggere disgiunta dai contenuti storico-culturali che essa veicola nelle stanze di questo Palazzo, e ciò si coglierà soprattutto negli interventi di Bruschi e Piervittori, ma anche, seppure in maniera più mediata per il gusto decorativo puro e semplice che li connota, in quelli dei loro collaboratori. Il senso del lavoro d'équipe, del cantiere eretto contemporaneamente in più sale e per più pittori, si lascia alla fine indovinare dietro i singoli interventi e le distinte applicazioni dell'operazione artistica.

Ci si accoglierà, inoltre, come l'impresa decorativa, ancora compatta e leggibile ai nostri giorni, sia stata fortemente debitrice, in questo palazzo, tanto alla ricerca stilistica dei pittori quanto alla sapienza artigianale delle botteghe perugine che hanno assistito i "maestri": le operazioni di doratura e stuccatura, fra le altre, danno più che mai il senso della grande fioritura di mestieri di questo tipo che dovette ancora animare Perugia oltre un secolo fa.

I pittori, infine, che qui hanno lavorato, sono colti da questo volume nella fatica di non concludere a Perugia o in Umbria la loro maturazione stilistica. Esempio è il caso di Bruschi, che, a cavallo degli interventi nel Palazzo della Provincia, viene seguito nei suoi spostamenti tra Perugia e Roma, con un occhio particolare gettato anche sui suoi esordi di giovane talento diciottenne.

Da più punti di vista, insomma, la decorazione del Palazzo provinciale di Perugia si è rivelata emblematica testimonianza complessiva delle acquisizioni stilistiche dei "sei pittori" all'opera, nonché misura dei loro rapporti con l'ambiente della committenza e la cultura dell'opinione pubblica che poteva leggerne e gustarne la creatività e l'applicazione.

Il Palazzo, qui presentato nel suo lato interiore, che tuttora conserva una combinazione, tutta ottocentesca, tra abitazione privata, ufficio e rappresentanza, visto, oltre che nella sua collocazione spaziale nella piazza ridisegnata dopo la distruzione della fortezza del Sangallo, dal lato delle sue fondamenta, ci suggerisce, oggi, l'immagine forte di un nuovo fortemente compenetrato Ball antico, reso evidente dalla scala mobile che attraversa il ventre della ex fortezza paolina.

Nel momento in cui offriamo alla lettura la scrittura interna del Palazzo della Provincia, con la retorica coeva ma anche raccordandola alle radici antiche medioevali, della cittadinanza, è importante sottolineare l'esigenza di "tradire" una concezione monumentalistica dei beni culturali e favorire la "traduzione" dell'antico nel moderno.

Per alcuni lati è stato esemplare l'intervento di innesto funzionale del moderno, la scala mobile, nella pancia delle mura della rocca paolina. L'attraversamento di queste pietre della memoria, per chi si reca da Piazza Partigiani a Piazza Italia, può evocare, in un'ottica rovesciata, poiché qui non vi sono merci da mostrare, i passages parigini, sorti nel corso della prima metà dell'Ottocento per costituire un centro del commercio di articoli di lusso. Parigi si candidava a diventare, come scrive Walter Benjamin, capitale del XIX secolo e si preparava a mostrare al mondo capacità innovativa ed eleganza, coniugando arte e funzionalità. Esistono spazi non ancora esplorati e recuperati della rocca paolina che potrebbero prestarsi a consentire di fare culturalmente una operazione opposta a quella compiuta dopo l'unità d'Italia: restituire alla città ed alla sua provincia lo spazio della città sotterranea, distrutta prima da papa Paolo III, e il cui esito, la rocca del Sangallo, è stato poi abbattuto in nome di un nuovo potere. Potrebbe essere un tema al quale dedicare qualche attenzione.

Mariano Borgognoni

Presidente della Provincia di Perugia

IL PALAZZO E IL SUO GOVERNO

Baldissera Di Mauro

Un palazzo sopra la Rocca Paolina

Il palazzo della Provincia di Perugia, la cui tormentata progettazione copre uno spazio temporale che va dal 1860 al 1867 e la cui faticosa realizzazione si conclude nel 1873, offre la possibilità di una lettura sociologica della sua dimensione politica e culturale che si sovrappone senza stridori alla sua non semplice storia architettonica, urbanistica ed artistica. Le motivazioni stesse che hanno dato vita alla "fabbrica di mezzo" costituiscono un impasto complesso di ragioni economiche, culturali, politiche, la cui condensazione assume una fortissima dimensione simbolica. In questa breve introduzione ad un testo che si propone di ricostruire la storia culturale delle decorazioni del palazzo si cercherà di evidenziarne la dimensione meno esposta, ma di non minore rilevanza, che lo riconduce alle sue radici culturali. Il palazzo, edificato sulle fondamenta dei resti della distruzione della rocca Paolina, è caricato già nella intenzione della sua progettazione di un valore simbolico di riconquistata potenza sulle macerie del potere dello Stato della chiesa. Tra l'edificio e le sue fondamenta si evidenzia un rapporto di stratificazione e sedimentazione storica il cui uso esprime la cultura della contemporaneità. Come scrive Grohmann:

"La costruzione e la distruzione della rocca Paolina rappresentano due nodi chiave non solo per la storia urbana della città, ma più generalmente per la storia civile di Perugia nel suo complesso. Infatti, con il 1540 si sancisce la definitiva perdita dell'autonomia perugina, la fine di Perugia come capitale di uno stato indipendente e il definitivo inserimento della città e del suo territorio nell'ambito di uno stato di ben più vasti e diversi orizzonti e finalità, quale quello della Chiesa. Il 1860 è l'anno della caduta del governo papale, dei sogni risorgimentali di una riconquistata indipendenza..." [1](#)

La costruzione della rocca e la sua distruzione hanno implicato come elementi coesenziali da un lato la distruzione fisica, prima delle strutture simboliche, le case dei cittadini che avevano osato sfidare le disposizioni papali, e poi la fortezza che era stata il simbolo del potere papale e della soggezione della città, e da un altro lato la riconfigurazione urbanistica di uno spazio strategico della sua identità, nella chiusura o apertura verso il territorio. La dimensione simbolica esprime ed enfatizza le condizioni, le aspettative o il declino delle classi dirigenti. Grohmann individua con persuasione quale elemento di maggiore rilevanza nel 1540 non già il suggello del potere del papa, quanto il declino della classe dirigente dello stato perugino.

Diversamente da quanto accadde con i Medici in Toscana non vi sono state in Umbria famiglie capaci di affermarsi durevolmente come gruppi egemoni su vasti territori.

"La storia perugina - scrive Grohmann - mostra chiaramente come, tra fine Quattrocento e inizio Cinquecento, si assista alla creazione di vuoti di potere, generati dall'incapacità dell'oligarchia perugina di porre in atto una svolta idonea a ristrutturare le basi economiche e sociali della città." [2](#)

Spostandoci sul XIX secolo si può rilevare come il travaglio che ha accompagnato le diverse fasi della progettazione e realizzazione del palazzo della Provincia dell'Umbria esprime quanto la sistemazione dell'area della fortezza potesse essere una prova significativa per la definizione di una classe dirigente cittadina. La cessione gratuita dello spazio della rocca al Comune di Perugia, ordinata dal commissario per la Provincia dell'Umbria Pepoli il 15 ottobre del 1860, intendeva cercare un rapporto tra il nuovo Stato e la città che trovasse la sua esemplare immagine in un riconoscimento ideale al coraggio dei perugini attraverso la restituzione alla città dello spazio occupato dal simbolo della repressione pontificia.

La caduta dello Stato perugino e l'inserimento nel Regno d'Italia trovano nella costruzione e distruzione della rocca Paolina una situazione paradigmatica per l'urbanistica della città, e proprio per questa ragione la costruzione del palazzo della Provincia era una delle poche opportunità per esprimere un germe di capacità della città di iniziare a pensare e disegnare la ripresa del proprio sviluppo. In realtà la Provincia dell'Umbria giungeva all'unificazione d'Italia con una situazione economica, sociale e civile assai arretrata e per nulla in grado di svolgere un ruolo che la potesse candidare a far valere l'antica propensione all'autonomia dell'epoca dei Comuni, che ha trovato la sua più alta espressione nei secoli XIII e XIV. Una, se non forse la principale, delle preoccupazioni

del Commissario Pepoli è stata dar luogo ai diversi passaggi necessari a definire la costituzione legale del nuovo Regno nella Provincia dell'Umbria: plebiscito, elezioni comunali e provinciali ed elezioni per la Camera dei deputati. Il plebiscito era il presupposto di legittimità per definire l'ordinamento istituzionale, ma soprattutto era la statuizione e validazione del consenso all'annessione degli umbri. In relazione al risultato delle votazioni indette per il 4 e 5 novembre è da segnalare non tanto l'irrilevanza dei 380 no contro i 97.040 si su una popolazione di 472.185 abitanti, di cui 123.011 iscritti, quanto l'elevato astensionismo, che sarà analogo per le successive elezioni comunali e provinciali, su una base elettorale assai più ristretta. Se si considera che alle elezioni politiche indette per il 27 gennaio del 1861 vengono chiamati alle urne a Perugia soltanto l'1,3% della popolazione e che l'elevato astensionismo, pur su una base elettorale così ristretta, sarà costante nel decennio successivo, si può evidenziare come sia ardua la costituzione di una autonoma classe dirigente e ci si avvii, quasi naturalmente, al consolidamento di una consorzeria locale ³. La larga base elettorale del plebiscito viene a costituire il fondamento di legittimità di una annessione che piega gli strumenti elettorali più al criterio della cooptazione che a quello della elezione. Tra la realtà politico-istituzionale e la realtà economico sociale c'era, negli anni immediatamente seguenti l'unificazione d'Italia, una corrispondenza biunivoca, nel senso che la ristrettezza delle basi democratiche trovava nel liberalismo moderato il referente di una realtà economica a forte base agricola, nella quale le figure dominanti erano i possessori di rendita fondiaria e la popolazione rurale, mentre si era fortemente indebolita la figura dei borghesi imprenditori industriali.

Perugia e il suo popolo: un potere illegittimo e costituente

Una situazione che ha, con le dovute mediazioni e differenziazioni, qualche elemento accostabile per analogia, seppure con un segno rovesciato, ad una circostanza segnalata da Max Weber in "Economia e Società".

"Soltanto in pochi luoghi - scrive Weber - e per un tempo limitato - come a Perugia nel 1378 - i cittadini degli strati inferiori sono riusciti a ottenere che anche il "popolo grasso", oltre ai nobili, rimanesse escluso dalla partecipazione al consiglio dei priori. E' caratteristico il fatto che questi strati inferiori privi di proprietà della borghesia industriale, ricevessero di regola l'appoggio dei nobili nel loro attacco al potere del "popolo grasso" - come più tardi la tirannide si costituì con l'aiuto delle masse e come, già nel secolo XIII, la nobiltà e questi strati inferiori si erano varie volte alleati contro l'assalto della borghesia." ⁴

L'elemento accostabile per analogia, e che si presta a qualche considerazione metapolitica, è quanto si potrebbe definire il sostrato economico dell'estensione delle basi democratiche, in quanto al di là delle specificità dei diversi contesti storici si può rilevare che solo quando si perviene ad un raccordo forte tra allargamento delle basi democratiche e potenzialità dello sviluppo economico se ne produce una espansione durevole. Non si vuole qui proporre in alcun modo una riduzione economicistica dei processi democratici, ma semplicemente rilevare che esiste un nesso permanente e persistente tra situazione economica, soggetti sociali, "opinione pubblica" e rappresentanza, che difficilmente sopporta salti, ma può comportare, come è empiricamente verificabile nella ricerca storica, fratture, lotte e conflitti senza i quali non vi sarebbe sviluppo.

"Soltanto con la partecipazione delle corporazioni inferiori - continua poco più avanti Max Weber - penetrò nei consigli delle città un elemento almeno relativamente democratico: tuttavia la loro influenza effettiva rimase normalmente ristretta." ⁵

L'elemento relativamente democratico cui fa riferimento Weber, e che si verificò a Perugia e in pochi altri luoghi, non si determinò come concessione dall'alto ma fu conseguito dal popolo al

prezzo di lotte violente e spesso sanguinose, ma non conteneva in sé i presupposti di una consolidata espansione.

Il termine popolo che oggi usiamo nelle accezioni più diverse e per conferirgli significati più o meno pertinenti assume una sua rilevanza politica e culturale proprio nell'esperienza dei Comuni italiani, in una circostanza storica forse unica nella quale fu fortissima la dimensione costituente. C'è una certa ironia storica nel fatto che *societas* e *civitas*, termini che hanno connotato le tensioni multiformi dei Comuni italiani, e tra questi Perugia, nei secoli XIII e XIV, siano poi divenuti le polarità concettuali su cui la cultura nordeuropea e soprattutto tedesca ha costruito agli inizi del novecento l'opposizione tra Kultur e Zivilisation nell'evidenziare il contrasto tra la dimensione profonda del radicamento culturale dei popoli e quella più estrinseca del modello universalizzante della civilizzazione. ⁶ È Max Weber a rilevare come l'associazione di difesa della cittadinanza contro le schiatte assunte in Italia dimensioni molto più potenti rispetto al resto d'Europa.

"Il popolo italiano rappresentava non soltanto un concetto economico ma anche un concetto politico: esso era cioè una comunità politica distinta nell'ambito del comune, con propri funzionari, con proprie finanze e con una propria costituzione militare, vale a dire uno stato nello stato - nel senso più autentico - ed anzi il primo gruppo politico *consapevolmente illegittimo e rivoluzionario*". ⁷

Il capitaneus populi, dice Weber, era il funzionario supremo di questa comunità distinta, il garante e rappresentante politico di quella parte politica non rappresentata e legittimata che si chiamava popolo. Il concetto di partito, nel significato moderno del termine e la figura coesistente del funzionario, che tanti sviluppi e tante configurazioni hanno assunto nella storia moderna, credo che trovino nell'agone civile della società medioevale e nel comune, quale luogo specifico di espressione, la loro antica radice. I fili del discorso sarebbero tanti, troppi per seguirli, seppure superficialmente, in queste note, ma c'è un aspetto dirimente che merita un breve indugio: la connotazione della illegittimità riferita da Max Weber al concetto politico di popolo italiano. La legittimità indica il fondamento di validità di un potere e per restare in ambito weberiano il potere esercitato nell'epoca comunale era il tipo di potere tradizionale di derivazione carismatica. Le città, nel Medioevo, si vengono a costituire, con processi diversificati nelle diverse realtà europee, quale forma istituzionale autonoma e autocefala, ma tale processo si sviluppa nella sua forma più piena e completa soltanto in Italia. La cittadinanza diventa la leva che consente di rompere e usurpare il diritto signorile. Questa lunga fase costituente, in Italia, inizia a prepararsi nel corso dell'XI secolo e si sviluppa soprattutto nei secoli XIII e XIV, fino all'assestamento delle signorie, che statuiscono il principato patrimoniale ereditario.

Le radici cristiane della città medioevale e della democrazia comunale

Per quanto possa apparire strano rispetto al dipanarsi del potere temporale della chiesa, il cristianesimo ha avuto una funzione fondamentale per la costituzione della città occidentale e per lo stesso sviluppo delle sue forme democratiche. Una delle differenze specifiche del peculiare sviluppo delle città occidentali, che trovano nel Medioevo la loro genesi, è che qui la religione cristiana ha dissolto i vincoli magici dei gruppi parentali fornendo la base su cui poi tutto l'edificio si è potuto costruire: la nozione del *singolo individuo* e di conseguenza l'universalità dei suoi diritti. Riferendosi alle diverse condizioni che hanno impedito lo sviluppo delle città nell'antichità Weber scrive:

"Mancava la chiesa comune, nel cui ambito rientravano nel Medioevo tutti i singoli individui". ⁸

D'altronde la coincidenza originaria di città e sedi vescovili, al di là della particolare dimensione di partizione dei territori, implica una relazione storicamente e culturalmente rilevante.

Attilio Bartoli Langeli ha evidenziato come:

"nella crisi dell'ordinamento pubblico che segna i secoli del medioevo centrale, dal IX all'XI secolo, egli (il vescovo) fu il garante del funzionamento della città, l'interprete degli interessi collettivi, il rappresentante dell'unità tra i cittadini e dell'unità tra città e territorio circostante." [9](#)

Bartoli Langeli mette in luce la centralità del ruolo del vescovo nell'era precomunale nel prefigurare sia le condizioni per l'avvio di un processo di autocoscienza cittadina, sia del formarsi della coscienza di una comunità dotata di diritti e prerogative. Si determinano così i presupposti culturali per i vincoli e lo status di cittadino. Pur individuando però una certa fluidità nel passaggio dal vescovo ai consoli Bartoli Langeli rileva nella nascita del Comune, datata nel 1139, e nella costituzione del collegio dei consoli un salto istituzionale.

"Il ceto di governo cittadino - scrive Bartoli Langeli -, che prima si accorpava nella gerarchia ecclesiastica locale in forme indifferenziate e variabili, con il consolato esprime una rappresentanza estrinseca e visibile, formalizzata e autonoma." [10](#)

In questa fase, che segue e comprende il processo di appropriazione dei poteri di signoria, in una conflittualità tra privilegi ed usurpazioni, si fa strada la figura della *coniuratio*, nella forma dell'affratellamento giurato di simili che coniuga l'interesse e l'acquisizione di un diritto.

"Il diritto cittadino - scrive Weber - era il diritto di ceto dei membri della comunità cittadina fondata sul giuramento". [11](#)

L'affratellamento giurato era la principale forma di acquisizione di diritti e si configurava come associazione politica comunitaria contro i poteri legittimi. Da questi prodromi sono derivati quanto Weber definisce:

"la redazione in massa dei diritti cittadini, la codificazione del diritto civile e del diritto processuale, e una vera inondazione di statuti di ogni specie". [12](#)

Questa epoca, che si snoda tra l'XI e il XV secolo e che trova in Italia la sua forma più compiuta, può, senza forzare concettualmente il processo, essere definita una lunga fase costituente, nella quale si afferma il criterio della rappresentanza delegata, una rappresentanza di particolari diritti di gruppi, sotto specie di corporazioni, assai diversa dal collegio universale del parlamento moderno, ma molto più vincolante e definita dei *Parlamenta* generici e plebiscitari che la precedevano. L'esito di questo lungo processo è stato in Italia, nei luoghi dove una famiglia riuscì ad esercitare la propria egemonia, il principato patrimoniale ereditario, che sancì l'ingresso della signoria nell'ambito dei poteri legittimi. L'affermarsi della signoria fu favorita dall'esigenza dei gruppi cittadini più facoltosi di dedicarsi con maggiore agio alle attività acquisitive e dalla crescente razionalizzazione della tecnica militare nella direzione dell'esercito professionale, nella prospettiva di una maggiore stabilizzazione e sicurezza. [13](#) La peculiare vicenda perugina, per la quale vale la sequenza vescovo [14](#), consoli, priori, "signorie di ventura", non ha portato alla stabilizzazione di un principato patrimoniale ereditario, ma ad un indebolimento della potenza comunale che l'ha restituita al potere temporale del papa, che poi ha chiuso la città nella grande fortezza costruita dal Sangallo.

"Chi vuole riformare uno stato anticato in una città libera, ritenga almeno l'ombra de' modi antichi"

Una ragione importante di questo percorso può essere individuata in quella particolarità segnalata da Max Weber relativamente al 1378, che trova una conferma nello storico perugino Luigi Bonazzi, il quale ne anticipa la tipizzazione agli inizi del XIV secolo. Scrive infatti il Bonazzi che:

"fin dal 1302 la signoria di Perugia trovavasi tra le mani dei popolani di mezzo e della plebe, tranne la ribaldaglia prezzolata dai nobili". [15](#)

Il fatto che le particolari circostanze di formazione e sviluppo dell'esperienza comunale perugina non abbiano consentito di selezionare una aristocrazia cittadina in grado di esercitare una egemonia politica duratura e stabile condizionerà il suo sviluppo nella direzione sopra indicata. Con una considerazione in qualche modo consolatoria il Bonazzi, riferendosi alla situazione determinatasi sul finire del XIV secolo, scrive:

"E nondimeno mentre essa(Perugia) versa in misere condizioni, gli ambasciatori di Ladislao re di Napoli, della Repubblica di Firenze e del potentissimo Gian Galeazzo Visconti sono fra le sue mura per sollecitarla della sua amicizia ed alleanza (1395): tanto dura il prestigio di un popolo libero anche quando non si trova in fiorenti condizioni". [16](#)

Questo indugio sulle antiche radici dell'autonomia comunale trova la principale motivazione nella persuasione che giovi molto alla riflessione sul momento attuale della vita democratica ed istituzionale del nostro Paese cercare le ragioni di quanto Raffaele Rossi in un saggio dal suggestivo titolo "Psicologia di una città" ha definito "la lunga contemporaneità della città del Duecento". [17](#) Nel sottolineare la marcata identità definitasi nella città medioevale Raffaele Rossi segnala oltre alla continuità delle forme fisiche e dei valori, una propensione al "semplice, naturale, popolare e antistituzionale che connota larga parte della mentalità perugina". [18](#) Questa dimensione psicologica, tenendone ovviamente fermo il suo specifico ambito di riferimento, può aiutarci forse a capire come i perugini abbiano preferito permanere nella fase illegittima e costituente dei suoi poteri cittadini piuttosto che affidarsi alla sicurezza consegnata nelle mani di un signore e della sua tirannide. D'altro canto può suggerire un attaccamento alla propria autonomia che in una fase costituente, come è in qualche modo l'attuale, può consentire alla classe dirigente di questa città, della sua provincia e della sua regione di far valere le ragioni dell'autodeterminazione più di quanto accadde quando fu costruito il palazzo della Provincia dell'Umbria.

Note

- 1 Alberto Grohmann, Perugia, Editori Laterza, Bari, 1981, p. 83.
- 2 Alberto Grohmann, cit., p. 90.
- 3 Cfr. Alberto Grohmann, Perugia, Laterza, Bari, 1990, pp. 27-30.
- 4 Max Weber, *Economia e società* vol. 11, Edizioni di Comunità, 1974, p. 611.
- 5 Max Weber, cit., p. 612.
- 6 Valga come riferimento il testo di Thomas Mann, *Considerazioni di un impolitico*, De Donato, Bari, 1967, ma l'autore che ha più scavato su questo tema è Friedrich Nietzsche.
- 7 Max Weber, cit. p. 608.
- 8 Max Weber, cit., p. 597.
- 9 Attilio Bartoli Langeli, "Le origini del Comune e i Consoli", in *Perugia*, a cura di Raffaele Rossi, Elio Sellino Editore, Milano, 1993, p. 114.
- 10 Attilio Bartoli Langeli, cit., p. 114.
- 11 Max Weber, cit., p. 571.
- 12 Max Weber, cit., p. 620.
- 13 Max Weber, cit., pp. 625-626.
- 14 Su questo aspetto particolare della presenza o assenza del vescovo a Perugia prima della nascita del Comune nel 1139 cfr. Attilio Bartoli Langeli, cit., pp. 113-114.
- 15 Luigi Bonazzi, *Storia di Perugia* vol. I, Unione Arti Grafiche, Città di Castello, 1959, p. 371.
- 16 Luigi Bonazzi, cit., p. 414.
- 17 Raffaele Rossi, "Psicologia di una città", in *Perugia*, cit., p. 1.
- 18 Raffaele Rossi, cit, p. 4.

SEI PITTORI A PALAZZO

Maurizio Terzetti

Le vicende attraverso cui si giunse alla costruzione del Nuovo Palazzo provinciale furono, come sappiamo dalla letteratura in materia, particolarmente tormentate. Il dibattito, nei suoi termini propriamente artistici, aveva faticato non poco ad armonizzare il problema della conformazione della piazza con quello dei palazzi che avrebbero dovuto delimitarla. La "fabbrica di mezzo", in particolare, per essere il fondale richiesto, doveva farsi monumento e orizzonte insieme, far dimenticare e ricordare, ancora una volta, la dimensione del potere.

Solo il manifestarsi di una opinione pubblica decisa e ragionevole nell'esigere come prioritaria la sistemazione dell'Area dell'ex Forte Paolino, solo il piglio e la mentalità di un uomo politico come Reginaldo Ansidei, fecero il miracolo di togliere il progetto del Nuovo Palazzo dalle mani litigiose di ingegneri e architetti locali per consegnarlo in quelle di Alessandro Arienti, checché se ne dica sempre più disposto di altri a un certo sacrificio del proprio eclettico "credo" costruttivo.

Le cose andarono diversamente quando si trattò di decorare "camere" e Sale del neonato Palazzo. Questa volta, con più prudente consiglio, si formò una squadra di sei pittori, che lavorò in apparente concordia per tre-quattro anni sotto la guida di Domenico Bruschi e lasciò spazio a una certa astiosità, come vedremo, solo a lavori terminati. Le polemiche, per la verità molto civili e molto più contenute di quelle sorte durante la costruzione del Palazzo, nacquero fra i singoli pittori, ma coinvolsero anche la stessa ProvinciaPrefettura, il committente accusato di aver voluto troppo dagli artisti in proporzione al prezzo pagato per i loro interventi.

Così, anche a causa di discordie d'ogni genere e di malevolenze finite sulla pietra e sui pennelli, il destino che accomuna ancora oggi l'architettura del Palazzo e la sua decorazione interna è quello di una marcata accentuazione critica dei difetti sui pregi.

Il fatto è che, mentre le linee più o meno slanciate del Palazzo sono sotto gli occhi di tutti, sicché tutti siamo nella condizione di formulare e riformulare in ogni momento la varietà dei giudizi estetici sulla loro pregnanza per il tessuto urbanistico del centro storico di Perugia, le decorazioni che, all'interno del Palazzo, sviluppano i temi dei valori civili della prima stagione postunitaria sulle volte delle Sale del Piano Nobile non sono altrettanto disponibili a un minimamente costante e adeguato appuntamento critico, quando e non è la norma esso si rivela possibile.

È giusto questo l'incontro che ci si sente in dovere di favorire, nell'interesse del suo malgrado raro visitatore e dell'ancor più raro studioso di questo Palazzo, del frequentatore di pubblici uffici e dello spettatore dei dibattiti consiliari, tutti soggetti ai quali, se non sfugge certo il senso storico complessivo degli interventi pittorici qui raccolti, manca quella familiarità con ognuno di essi dalla quale, sola, può trovare conferme o smentite, del resto mai assolute, l'atteggiamento personale verso le trasformazioni che il gusto, prima ancora che l'arte, subisce nel tempo e nello spazio.

In tal senso, ci si sente fortemente sbilanciati di fronte al lettore di questo volume, potendo, da un lato, contare sulla sua consuetudine pressoché inconscia con le linee e i colori del Nuovo Palazzo, ma dovendo, dall'altro, presupporre in lui una forzata indifferenza cosciente per la continuazione pittorica, che gli è ragionevole ipotizzare nell'interno, della sobrietà architettonica con la quale si è espresso Arienti.

E ulteriormente si è in difficoltà perché, pur potendo confermare e illustrare la continuazione simbolica di fondo (il Nuovo Palazzo come massima espressione del nascente potere laico sulla città), non si può tracciare al lettore una linea di continuità che colleghi l'essenzialità di Arienti con il generale tono un po' più magniloquente delle decorazioni interne.

OMISSIS

1 - Osvaldo Stocchi Brugnoli, Disegno del Palazzo Nuovo per la Scuola Centrale di Arti e Manifatture di Parigi (proprietà Provincia di Perugia).

Occorre ammettere, in altre parole, che l'architettura e la pittura, in questo Palazzo, hanno condiviso i fini, ma, quanto ai mezzi, hanno seguito percorsi di sostanziale, reciproca estraneità, parzialmente ricomposti, per ciò che riguarda la Sala del Consiglio, da alcune preferenze ornamentali dello stesso

Arienti. Della possibilità di una loro lettura riunificata si darà conto solo al termine della prioritaria illustrazione dei principali interventi pittorici qui contenuti.



Le grandi sale vuote, le volte solo intonacate che si presentavano alle maestranze ancora al lavoro, nel 1872, per compiere l'opera della costruzione del Palazzo provinciale di Perugia sono al centro di quelle immagini del subconscio, potenti e quasi inspiegabili, che la mente non può fare a meno di rievocare quando si propone di guidare la conoscenza e l'illustrazione degli stessi locali ormai definitivamente arredati e, soprattutto, decorati. Le forme grezze di allora, il puro disegno architettonico di allora riemergono dalla pienezza un po' esausta e un po' indifferente di oggi, secondo un togliersi e un ripristinarsi della decorazione che si modella mentalmente sulla rivelazione storiografica dei ritmi che hanno potuto presiedere al lavoro delle maestranze e dei pittori.

Il vuoto decorativo al quale siamo ricondotti definisce una fase particolarmente dolorosa e magica dell'impresa costruttiva. Siamo di fronte, infatti, ai momenti in cui si attua il passaggio dalla manifesta sapienza artigianale dei mestieri che hanno eretto il Palazzo alla perizia, non meno artigianale, che dovrà pittoricamente interpretarne gli interni, facendovi brillare, senza colmarlo o deprimerlo, il vuoto esistente, sonoro e ancora umido.

Vi è in queste immagini un barlume di quella disponibilità a rientrare nei cicli ideativi e operativi delle generazioni da cui siamo stati preceduti che rende un po' meno solenne ogni nostro giudizio e che può diventare, invece, luce più chiara nel momento in cui - soprattutto per le parole, non copiose ma intense, dei testimoni di oltre un secolo fa - si precisano i contorni del disegno decorativo e le varie stanze del Palazzo, ognuna coi suoi tempi di esecuzione, acquistano riconoscibile autonomia stilistica, funzionale, per di più, alle differenti attività che vi si dovettero svolgere.

Il 1872 è l'anno in cui il grande cantiere attrezzato per la costruzione del Palazzo si trasforma lentamente, prima di essere tolto per sempre, nel laboratorio artistico che meglio può corrispondergli: quello delle botteghe perugine esperte in stuccatura, doratura e operazioni di corrente artigianato ligneo e lapideo. Tale è, infatti, la rete delle attività che spontaneamente si tesserà intorno alle operazioni pittoriche "maggiori", quelle di chi sarà chiamato a realizzare la gravidanza decorativa adeguata al nuovo Palazzo e a distribuirvela con sapienza proporzionata ai volumi disponibili.

Il cuore delle diverse attività non è affannato, benché la committenza esiga tempi molto stretti di esecuzione e di consegna dei lavori. Ormai tutta l'impresa decorativa, anche per rispondere al meglio a questa esigenza, si è concentrata intorno al Piano Nobile, a quel primo piano del Palazzo, cioè, che proprio in virtù delle decorazioni che stanno per esservi eseguite potrà acquisire il titolo della superiore rappresentatività fra tutti gli spazi e tutti i livelli costruttivi progettati e realizzati nel complesso architettonico.

OMISSIS

2 - Domenico Bruschi, a destra, con Ettore Salvatori (U. Ranieri di Sorbello, Perugia della bella epoca).

Al primo piano, ogni ipotesi ornamentale dovrà essere formulata a partire dai tre grandi nuclei spaziali che riassumono il tormento ideativo ed esecutivo che ha contraddistinto la progettazione del Palazzo. Le quattro sale maggiori - una a settentrione, una a levante, una a meridione, una a ponente - promettono solennità di vita politico-amministrativa e assolvimento del relativo cerimoniale, ma le eccentricità con cui si presentano almeno tre di esse (di forme la prima, di misure la seconda, di collocazione la terza) ripropongono, a livello di decorazione, problemi di interpretazione degli spazi

già noti a chi aveva dovuto escogitare soluzioni architettoniche adeguate, fin dove possibile, a contenerne le incongruità, causate dagli stravolgimenti della primitiva destinazione d'uso del Palazzo, che era, giova ricordarlo, quella di "tempio" perugino delle arti.

OMISSIS

3 - Domenico Bruschi, Sala del Consiglio provinciale, volta, 1873.

Così, spetterà proprio alle altre sale, quelle "minori", portare l'equilibrio in un'impresa decorativa che rischia di trovarsi sbilanciata, per più motivi, a causa della sua stessa foga celebrativa. Poiché questa, inevitabilmente, andrà consegnata, di fatto, a nuclei spaziali imponenti e isolati, quasi paralizzati dalla loro stessa possibilità, loro e di nessun altro locale, di ospitare la monumentalità di messaggi coerenti con l'epilogo della stagione risorgimentale, occorrerà presupporre, per valorizzare tali spazi e i relativi messaggi senza consegnarli a un isolamento dubbiamente vantaggioso, una trama decorativa che coinvolga il maggior numero di "camere" in un disegno di continuità ideologica e funzionale con essi e di relativamente autonoma possibilità combinatoria dei generi e degli stili che in essi saranno stati consacrati e riassunti.

L'obiettivo di un raccordo che si presume tanto efficace potrà essere raggiunto anche come iterazione di moduli convenzionali, come implicita ricerca chiaroscurale, come adesione umbratile, sul piano ornamentale, al vissuto quotidiano dei valori, pubblici e domestici, che nel Palazzo di fine Ottocento animeranno le giornate di inquilini importanti per la storia dell'Umbria. Su tutto, comunque, regnerà il senso del limite entro cui è prevedibile che possa espandersi l'influenza tematica e pittorica di ciascuno dei tre nuclei spaziali di settentrione, di levante e di meridione, ai quali si aggiungeranno, vere e proprie riserve di luce e di calore, quelli delle due logge.

Le logge, la luce, l'oscurità che pervade molti locali del Palazzo, in particolare i suoi tre nuclei vitali, malamente raggiunti dal riverbero del cortile interno: nasce da qui la spinta al colore brillante, alla tempera accesa, alle dorature e agli stucchi, ad ogni tramite, ogni veicolo, ogni specchio della mimesi, se non dell'arredamento vero e proprio, in cui riflettere la poca luce penetrante dall'esterno per poterla sollevare e distendere ovunque con la necessaria uniformità.

Gli ultimi sguardi sul vuoto decorativo, mentre esso, dall'alto delle impalcature, si fa più vicino e lavorabile, sono, non a caso, per i tagli di luce che irrompono dai finestroni, qui subito atterrati sul pavimento, qui alti sulle volte delle stanze che s'incontrano percorrendo il corridoio. In un caso o nell'altro, un luminoso silenzio dovrà assorbire nei colori le sempre più rispettose sonorità che il cantiere al lavoro pronuncia nel vuoto imperante.



Quando la prima volta mi recai a visitare l'interno del nuovo palazzo della Provincia dell'Umbria in Perugia, provai un sentimento, dirò così, di civico orgoglio nell'osservare tante e sì squisite pitture, onde il pennello di egregi nostri concittadini l'aveva testé saputo vagamente adornare. E ben fortunato parvemi allora il valoroso architetto Arienti, che le severe sue costruzioni ingentilire si vide, come per incanto, per le mani del Bruschi, del Piervittori, del Tassi, del Panti, del Cherubini e del Benvenuti; i quali emulando gli antichi esempi delle scuole pittoriche, amichevolmente gareggiarono nel rendere più splendido per opera di colori quell'edificio, che per la sobrietà delle linee architettoniche tanto ne piace vederlo così giganteggiare nel mezzo della nostra aerea Perugia. 1

Chi scrive è Luigi Rotelli, autore, nel 1875, di una "lettera pittorica" indirizzata a Diego Vitrioli, di Reggio Calabria, coll'intento di descrivergli fedelmente il recente capolavoro d'un suo "giovane concittadino ed amico": i dipinti della Sala Prefettizia del Palazzo provinciale di Perugia, ultimati da Domenico Bruschi giusto l'anno prima.

OMISSIS

4 - Francesco Moretti, *Sala del Consiglio provinciale, Vetrata a colori, 1873.*

In questo, che è solo l'esordio della minuziosa descrizione della Sala da ballo e da ricevimento, della seconda Sala, cioè, dopo quella del Consiglio, firmata da Bruschi nel Palazzo provinciale, Rotelli ci dà le informazioni di partenza, le più utili per cominciare a orientarci all'interno di un edificio-museo praticamente sconosciuto. Abbiamo i nomi dei sei pittori che qui lavorarono e abbiamo, anche, un doveroso, intelligente richiamo alla figura di Arienti. I pittori e l'architetto sono collegati idealmente fra loro per tutto ciò che i dipinti a parere di Rotelli sono riusciti ad aggiungere, di colore e di splendore, ad una forma architettonica tanto sobria che, dentro, s'immaginerebbe persino austera, sulle pareti, sulle volte, come un vecchio castello medioevale torreggiante "nel mezzo della nostra aerea Perugia".

OMISSIS

5 - Francesco Moretti, *Sala del Consiglio provinciale, Vetrata a colori, 1873, disegni preparatori (Perugia, studio Moretti-Caselli).*

Prima, però, di farci guidare da Rotelli dentro la Sala situata nel cuore della residenza del Prefetto, nel punto del Palazzo che più di ogni altro deve servire a esprimere ufficialità, lusso e mondanità adeguate ai rituali di rappresentanza dell'ospite, dobbiamo procedere al riconoscimento degli altri spazi che erano già stati completati e dipinti alla data lasciata da Bruschi su una parete della "Gran Sala": 1874. Posto un ordine temporale di riferimento, inizieremo il percorso proprio dalla prima Sala dipinta dal Bruschi, quella che, la sera del 10 settembre 1873, dava degna sede alla riunione inaugurale del Consiglio provinciale nel nuovo Palazzo [2](#).

Orientandoci, poi, spazialmente con le notizie fornite da un articolo di Piervittori [3](#), passeremo alle altre stanze decorate del Piano Nobile, in cui ha sede la Provincia. Ci trasferiremo quindi nella residenza prefettizia e lì, partendo dalla Sala del Bruschi, potremo proseguire individuando altre stanze, fino a illustrare la Galleria meridionale

dove il Piervittori mostrò quanto inesausto inventore egli sia di bizzarrie e scene zuccheresche e fiamminghe, e come docilmente gli obbedisca la mano alla fantasia ed alla memoria [4](#).

Alcuni disegni preparatori - parte dei quali usati anche come spolveri - dei lavori pittorici bruschiani nelle due Sale del Palazzo arricchiranno indubbiamente il percorso visivo, permetteranno raffronti e riporteranno la magia delle operazioni di preparazione, e di trasposizione, del disegno sulle superfici [5](#).

OMISSIS

6 - Francesco Moretti, *Sala del Consiglio provinciale, Vetrata a colori, 1873, bozzetto (Perugia, Studio Moretti-Caselli).*



La Sala del Consiglio provinciale

Non è azzardato immaginare che, mentre Bruschi lavorava alle otto personificazioni della Sala consiliare, intorno a lui, sotto le impalcature erette per lui, Arienti dirigesse gli esecutori del disegno

decorativo, che lui stesso aveva ideato. La descrizione, che segue, della struttura della Sala, e un'ipotesi suggestiva sull'ispirazione dei decori, ci sono offerte da Maria Teresa Giovene:

OMISSIS

7 - Domenico Bruschi, Sala del Consiglio provinciale, volta, personificazione di Perugia.

La Sala del Consiglio fu interamente progettata Arienti e in essa sono ripresi i motivi ornamentali della decorazione della facciata esterna. Entrando, ci si trova di fronte a un vasto vano di pianta ottagonale, illuminato dall'alto dalla grande vetrata di Moretti, che sovrasta una loggia circolare affacciata sul centro della Sala. Le otto colonne, che sottolineano l'andamento del perimetro del locale, formano un gradevole porticato di transito. L'effetto cromatico, con una predominanza dell'oro e del blu, e la struttura, richiamano motivi dello stile orientale, più volte trattati nei suoi studi anche dal maestro di Arienti, Alessandro Sidoli. Sulle pareti sono inserite nicchie forse destinate ad accogliere statue di personaggi famosi e cinque delle mensole murate a media altezza sostengono i busti di Cesare Fani e Luigi Pianciani alla sinistra di chi entra, di Zeffirino Faina, Francesco Guardabassi e Benedetto Maramotti alla sua destra. La decorazione della parte bassa è attuata riproponendo il modulo dei fregi posti sui capitelli delle colonne del porticato esterno e sulle cornici delle finestre, mentre, per quanto riguarda la parte alta, vi è un netto richiamo cromatico e grafico a quella che era la decorazione delle facciate esterne del primo progetto di Arienti, poi modificata in corso d'opera.

E' quindi possibile formulare l'ipotesi che l'autore, stretto da condizionamenti stilistici ed economici nella realizzazione del suo Palazzo Governativo, che lo portarono a trasformare parzialmente l'idea iniziale, abbia voluto mantenere immutati, anzi quasi enfatizzare nella Sala del Consiglio, quei caratteri che aveva proposto e non realizzato all'esterno [6](#).

La volta della Sala, coerentemente con la sua pianta ottagonale, è stata suddivisa in otto spicchi. In ognuno di essi, entro cornici quadrilobate, Bruschi ha rappresentato altrettante personificazioni femminili, sei delle quali delle città umbre e sabine, sulle quali si estendeva la giurisdizione della Provincia dell'Umbria, le due restanti essendo della "Provincia" stessa e dell'"Italia". Ogni figura femminile domina la rappresentazione, ma altrettanto importanti si rivelano gli elementi figurativi da cui è circondata o che le fanno da sfondo, in maniera simbolica o solo evocativa.

Si deve a Corrado Balducci l'ispezione capillare, attenta e discreta, delle otto personificazioni bruschiane [7](#).

"Perugia" (foto 7), scrive appunto Balducci,

OMISSIS

8 - Domenico Bruschi, Sala del Consiglio provinciale, volta, personificazione di Foligno.

OMISSIS

9 - Domenico Bruschi, Sala del Consiglio provinciale, volta, personificazione di Rieti.

OMISSIS

10 - Domenico Bruschi, Sala del Consiglio provinciale, volta, personificazione di Orvieto.

OMISSIS

11 - Domenico Bruschi, Sala del Consiglio provinciale, volta, personificazione di Terni.

con atteggiamento orgoglioso, è inquadrata da un plinto recante la storica data del risorgimento locale: 20 giugno 1859, e, sulla sinistra, da due colonne con incisi i nomi di Braccio Fortebraccio, Baglioni, Vannucci, Pinturicchio e l'orafo Danti, mentre sul fondo si profila il palazzo prefettizio dell'Arienti.

La personificazione che, seduta su alcuni gradoni, appoggia una mano sullo stemma della città e l'altra sulla cornucopia, ha intorno a sé una corazza, uno scudo, delle lance, due libri (su cui sono scritti i nomi di Baldo e Bartolo), una tavolozza, una palma e una spada [8](#).

"Foligno" (foto 8), in atteggiamento superbo, è seduta su qualcosa come un pacco merci, forte sottolineatura del ruolo che la città va assumendo come centro di scambi commerciali, in particolare come snodo ferroviario.

Osserva correttamente Balducci: "L'Italia unificata iniziava la sua industrializzazione, per cui necessitava di un potenziamento nei collegamenti ferroviari e Foligno stava diventando un importante nodo in tal senso" [9](#). La figura ha per sfondo il folignate paesaggio umbro (sulla sinistra si riconosce il monte di Pale), poggia una mano sullo stemma; è tutta protesa, fino nel braccio che tiene alto il caduceo, verso destra, con un movimento che, non senza significato, è controbilanciato dal senso di marcia del treno:

OMISSIS

12 - Domenico Bruschi, Sala del Consiglio provinciale, volta, personificazione di Terni, disegno preparatorio a china e matita (mm. 1420 x 1470), 1873 ca. (proprietà Provincia di Perugia).

con ciò il pittore vuole alludere all'attività dei commerci e allo sviluppo della città, concetto ben espresso in contrapposizione, anche compositiva, con quello del passato, di cui restano le memorie; proprio l'anno prima era stato eretto un monumento a Niccolò Alunno, e il Bruschi lo riporta puntualmente sulla sinistra di questa personificazione. Presente e passato, movimento e stasi, sono i meccanismi di questa e di altre pitture [10](#).

"Rieti" (foto 9), è personificata all'interno dello stesso schema compositivo:

anch'essa, seduta, ha lo stemma da una parte e la cornucopia dall'altra; alla destra della figura vi è il passato, riassunto da plinti con iscrizioni, e sullo sfondo la città presente [11](#).

"Orvieto" (foto 10), si erge mestamente con lo stemma su resti di mura etrusche, comprese tra un ramo con ricco fogliame e la gotica facciata del duomo, che, arretrata sulla sinistra, è illuminata dal sole sulle architetture più alte. Anche qui abbiamo la compresenza di passato e presente (un relativo presente), simboleggiati dallo spezzone di mura etrusche e dal duomo [12](#).

"Terni" (foto 11), la successiva personificazione, finisce per trovarsi di fronte alla figura di Foligno; non pare un caso, se essa è tanto "decisa e volta al presente" quanto Foligno appare "superba e logica", se le due figure esprimono altrettante e coerenti linee di sviluppo della società umbra contemporanea: gli scambi commerciali di Foligno e la nascente industria siderurgica di Terni.

Terni, dunque, della cui personificazione si può avere un efficace confronto con il disegno a china e matita della foto 12

Terni laboriosa è rappresentata da una giovane donna bella e robusta che sta seduta su scalini, indossa una veste che le lascia scoperte le forti braccia; sopra la veste, raccolta ai fianchi da una cintura di argento, indossa un corpetto anch'esso d'argento che le protegge il petto e i prosperosi seni; sul corpetto è disegnata un'aquila ad ali aperte; dalla cintola in giù è coperta da un drappo che lascia scoperta solo la punta dei piedi. La testa alta, l'atteggiamento deciso, lo sguardo fiero quasi sorridente è rivolto in avanti, i capelli lunghi e biondi le scendono dietro la spalla destra e sul braccio sinistro; sulla testa porta una corona murale. La mano destra tiene diritto lo scudo nel quale, sul fondo rosso, è rappresentato il Grifo della città. Il Grifo, in atteggiamento aggressivo, porta in testa una brillante Corona d'oro.

A sinistra il glorioso passato di Terni è rappresentato da elmi, scudi, lance, dalle steli funerarie dello storico latino Tacito e di Ludovico Aminale, uno dei tredici componenti la "disfida di Barletta". A destra, il presente, è rappresentato dai fucili ormai in riposo dopo aver realizzato la tanto sospirata unità d'Italia alla quale contribuirono molti ternani; il futuro è rappresentato dal lavoro, dall'acciaio, dal fuoco della fucina, dalla mazza e dall'incudine che stanno a significare una città già "celebre per le sue industrie". Alle spalle della donna la Cascata delle Marmore e un cielo nuvoloso, completano la tempera. L'allegoria disegnata con grande equilibrio e dipinta magistralmente simboleggia con chiarezza il passato, il presente, il futuro della città [13](#).

Spoletto" (foto 13) è l'ultima delle personificazioni, quella che, con un atteggiamento ispirato a "nostalgia" (Balducci), chiude il ciclo delle sei città umbro-sabine nelle quali si articola amministrativamente la Provincia umbra. Spoletto

con il suo profilo netto, si volge verso il passato, riassunto da paramenti militari di un'altra epoca. Questi ultimi, poggiati, a destra, su una sedia, sono tutto ciò che rimane di una Spoletto potente nel suo Ducato, ridotta con l'unità d'Italia a uno dei tanti circondari; con questo passaggio, però, ha acquistato la sua pace, rappresentata dal mazzo di rametti di olivo che tiene abbandonato sul braccio. Dietro al tratto di mura (medioevali) su cui è seduta la donna, si vede il colle Elia e il ponte delle Torri [14](#).

Le sei figure femminili, dotate ognuna di questa autonomia concettuale e compositiva, finiscono tuttavia per fare da ali alla scena principale della Sala del Consiglio, che si svolge tra la personificazione della "Provincia" dell'Umbria e quella dell'"Italia" unita. Le due figure sono poste l'una di fronte all'altra, lungo un asse che sembra concepito per esaltare il rapporto di dignitoso ossequio del territorio locale a quello nazionale.

L'analisi delle due tempere compiuta da Balducci conferma questo collegamento:

la "Provincia" riccamente vestita, siede su un trono ed è dipinta nelle sembianze di una fanciulla che, nonostante il nobile e composto atteggiamento, abbassa timidamente lo sguardo, non osando incontrare quello dell'"Italia", che le è di fronte e la comprende. Essa posa una mano sulla cornucopia e con l'altra regge un fascio littorio, alle sue spalle si innalza lo stendardo col grifo alato che, come il trono, richiama, non a caso, quello dell'"Italia" [15](#).

Quest'ultima riceve da Bruschi "una fissità atemporale e una posa statuaria che le altre figure non hanno", diventa la figura "salda e solenne", un po' Minerva, come si vede dall'egida, che "ben si addice alle finalità della rappresentazione [16](#).

L'idea dell'Italia che ha saputo ergersi ad unità è fortemente tradotta sulla tempera dalle "verticali dello stemma (sulla destra), dalla spada (sulla sinistra) e dalla bandiera che, uscendo in parte dal campo visivo, è in asse con la figura sottostante [17](#). Notevole appare la simmetria che governa le basi di questa ascesa: a sinistra essa si fonda sullo "Statuto", a destra le corrisponde il radicamento nel giure romano, adombrato da due tavole bronzee, con imitazione di caratteri latino-italici. La pluralità delle tavole può evocare le 12 della "lex romana", resa con qualche mediazione compositiva credibilmente tratta dalle Tavole Iguvine.

OMISSIS

13 - Domenico Bruschi, Sala del Consiglio provinciale, volta, personificazione di Spoletto.

OMISSIS

14 - Domenico Bruschi, Sala del Consiglio provinciale, volta, personificazione della Provincia Umbra.

OMISSIS

15 - Domenico Bruschi, Sala del Consiglio provinciale, volta, personificazione dell'Italia.

Mentre gli emblemi della storia d'Italia (corazze, elmi, scudi, libri, una lira, una corona d'alloro e un fascio littorio) posati ai fianchi del trono riaffermano la staticità della composizione, l'unico elemento dinamico di questo quadro resta la bandiera, "molto ben studiata nel suo dispiegarsi e nel suo giuoco di luci e di ombre" [18](#).

L'organicità di questo ciclo di tempere ruota intorno alla assunzione di autorità dell'Italia sulla Provincia e sulle sue principali città: mentre queste sono in penombra, la figura dell'"Italia" "è la sola ad essere illuminata, e ciò crea, tra le pieghe del vestito bianco e il ricco manto damascato, luci ed ombre di grande effetto" [19](#); mentre le città esprimono, attraverso le loro personificazioni, atteggiamenti, variamente, di decisione, di superbia o di nostalgia, la figura dell'"Italia" è, come si ricordava, fissamente atemporale, punta all'idealizzazione del modello nazionale al di sopra di ogni passione "locale". Se ciò non si può negare, è, però, altrettanto vero che i parallelismi compositivi già notati fra le tempere delle città, la loro disposizione sulla volta in modo che fra loro dialoghino e si richiamino, vuol pure significare quell'intreccio di passato e presente che solo le storie "locali" sono, in quel momento postunitario, in grado di garantire alla nazione.

Ciò riconferma l'organicità del ciclo di dipinti della Sala del Consiglio provinciale dell'Umbria e spiega anche perché, d'ora in avanti, per questa sua ben dimostrata capacità d'interpretare il tema dei rapporti culturali tra centro e periferia, Bruschi potrà essere chiamato per committenze analoghe, tanto a Cagliari e a Bari quanto a Roma, in Montecitorio e a palazzo Madama.

Quando lavora alla Sala del Consiglio, egli ha 33 anni, ma l'esperienza non gli manca. Anzi, è qui, a Perugia, che riesce a farne talmente tesoro da esprimere, per la prima volta

un romanticismo svincolato da influssi puristi, che trova la sua ragion d'essere nella rievocazione di un passato fatto di glorie; una storia nobile riassunta per una società nobile in cui anche le figure riflettono questo ambiente, facendo appello agli sfarzi veronesiani e in senso generale all'arte aulica del Rinascimento [20](#).

L'estrazione sociale non impedisce a Bruschi di fare una pittura estremamente leggibile a tutti, tempere brillanti, perfettamente in linea con i desideri della committenza dei Consigli comunali e provinciali dell'Italia unita. Ciò che appare superato, qui a Perugia, è il limite dell'accademismo nel quale il giovane pittore era cresciuto. Col ciclo della Sala consiliare infatti, Bruschi dà inizio ad un suo "stile neocinquecentista", che anticipa esplicitamente quello più maturo dell'Accademia dei Lincei. La conferma di ciò è data dalla somiglianza tra le figure di Perugia e quelle di Roma. Rapporti di una certa proponibile evidenza, infatti, si possono cogliere tra determinate figure dell'uno e dell'altro ciclo, fatto salvo, comunque, l'avvio del Liberty che caratterizza il ciclo romano di metà degli anni Ottanta [21](#).

OMISSIS

16 - Matteo Tassi (U. Raniero di Sorbello, Perugia della bella epoca).



Le altre "camere" del Piano Nobile nella sede della Provincia

La guida per identificare e attribuire le altre stanze del Palazzo che presentano interventi pittorici di spicco, nonché per offrire una minima descrizione che sia di corredo alle testimonianze fotografiche, è rappresentata dall'articolo di Mariano Piervittori che s'è avuto modo di citare. Lo scritto, apparso il 23 gennaio 1875 sulla "Gazzetta d'Italia", s'intitola "Il Nuovo Palazzo provinciale di Perugia", e si può leggere, ancora oggi, come un acuto contributo critico all'analisi delle vicende che segnarono la costruzione e la decorazione della "fabbrica di mezzo".

OMISSIS

17 - Matteo Tassi, Sala degli stemmi, volta.

OMISSIS

18 - Matteo Tassi, Sala degli stemmi, volta, stemma di Perugia.

OMISSIS

19 - Matteo Tassi, Sala degli stemmi, volta, stemma di Orvieto.

OMISSIS

20 - Matteo Tassi, Sala degli stemmi, volta, stemma di Spoleto.

OMISSIS

21 - Matteo Tassi, Sala degli stemmi, volta, stemma di Terni.

OMISSIS

22 - Matteo Tassi, Sala degli stemmi, volta, stemma di Rieti.

OMISSIS

23 - Matteo Tassi, Sala degli stemmi, volta, stemma di Foligno.

Piervittori vi espone, essenzialmente, il suo punto di vista sul lavoro di Bruschi che giudicava meno convincente, quello nella Sala da ballo. Sarà, dunque, in quel contesto che lo prenderemo in considerazione, accanto alla descrizione che, della stessa Sala, ci dà Rotelli.

Poiché, tuttavia, il pittore di Tolentino, pur preso dalle critiche a Bruschi, non dimentica di illustrare, seppure succintamente, la quantità e la qualità degli interventi degli altri pittori che, lui compreso, decorarono il Palazzo, l'articolo in questione diventa una fonte insostituibile per decidere su attribuzioni finora controverse, per ripristinarne altre errate o per constatare la scomparsa di lavori pittorici di qualche valore sostituiti da altri.

Accurato nella terminologia di base ("sale", per lui, sono solo quella del Consiglio e quella prefettizia, "camere" tutte le altre stanze, "logge" le due terrazze coperte che danno sul cortile del Palazzo, "galleria" l'ampia e lunga camera da lui stesso dipinta), Piervittori cita pressoché tutti i lavori eseguiti dai collaboratori del Bruschi e non ha per nessuno parole di finto elogio; meno che meno assolve se stesso, concedendo a tutti l'attenuante di aver dovuto dipingere per una committenza un po' avara. Scrive:

OMISSIS

24 - Giovanni Panti (Perugia, Accademia di Belle Arti).

L'amministrazione provinciale decorò con qualche lusso l'interno del suo palazzo. Si profuse però troppo danaro nelle tappezzerie e nei mobili, e troppo poco nelle pitture decorative delle sale e delle camere. E quel che è peggio, non sempre si ebbe nemmeno l'accortezza di porre d'accordo i mobili con i dipinti. Non è quindi a meravigliarsi se non sempre fu dato agli artisti condurre a termine l'opera loro come essi stessi prima d'ogni altro avrebbero desiderato. Ciò nondimeno quanto fu eseguito colà non merita certo di essere condannato al silenzio, e nell'interesse del giusto e del vero, dopo aver fin qui tracciato, sulle generali, la storia d'un fatto interessantissimo per la città, [la costruzione del Palazzo n.d.c.] non parmi fuor di proposito manifestare con tutta franchezza la mia opinione rispetto alle opere eseguite dai vari pittori del paese [22](#).

La conferma del risparmio tentato dalla Provincia sulla pelle dei pittori pare aversi da un altro scritto, stavolta non firmato, comparso, prima di quello di Piervittori, sul "Corriere dell'Umbria". In esso si legge:

Sul proposito di questi lavori decorativi mi cade in acconcio osservare che tutti i pittori chiamati a dipingere in quel palazzo, hanno avuto de'compensi assai tenui per le gravi condizioni delle finanze provinciali, e credo che si stabilisse la massima di pagar loro tre o quattro lire al metro quadrato all'incirca [23](#).

OMISSIS

25 - Giovanni Panti, Sala grande, già della Deputazione, volta, 1873.

OMISSIS

26 - Giovanni Panti, Sala grande, volta, particolare con la data di esecuzione.

OMISSIS

27 - Giovanni Panti, Sala grande, volta, particolare con il monogramma del pittore.

Tuttavia, proseguirebbe Piervittori, "quanto fu eseguito colà dentro non merita certo di essere condannato al silenzio". È stato questo, invece, il destino che ha accompagnato i lavori dei sei pittori nel Palazzo di Arienti; un destino di silenzio, rotto soltanto, qua e là, da voci di critica davvero ipersevere.

Ricordiamo, una volta per tutte, i giudizi aspri pronunciati, già nel 1984, sulla rivista "Esercizi". In quel contesto, forse, il solo Piervittori si salva in dignità, poiché Tassi "rimane sempre più un decoratore che un pittore" [24](#) e poiché, ancora, Bruschi "stilisticamente ripropone, appesantendole, soluzioni formali già sperimentate negli anni quaranta da maestri francesi ben più dotati, come per esempio Delaroche nei dipinti della Walters Art Gallery di Baltimora" [25](#). La qualità "non eccelsa" delle tempere collocate nella Sala del Consiglio sarebbe dovuta al fatto che Bruschi "si cimenta con un soggetto così impegnativo quando ancora è pressoché agli inizi della carriera" [26](#).

Ora, nessuno vuol far valere, contro questa interpretazione impietosa dei lavori eseguiti nel Palazzo provinciale, i giudizi acritici, quasi sempre benevolenti, di certi contemporanei del Bruschi. Il problema è che una dignitosa via critica mediana esiste, e come vedremo scaturirà dal semplice accostamento di uno scritto, come quello di Rotelli, tendente alla celebrazione, e di un altro, come, appunto, quello di Piervittori, tendente a mantenersi sul piano di una aperta, franca, esposizione del suo punto di vista critico.

Dare, così, prepotentemente la parola ai protagonisti, anche a quei protagonisti che, come Piervittori, sono stati direttamente impegnati nella decorazione del Palazzo, è forse l'unica via per non sovrapporre il nostro gusto, qualunque esso sia, a quello di centoventitre anni fa. La questione, poi, di quanto Perugia potesse, allora, essere arretrata e chiusa rispetto a coeve ricerche stilistiche italiane ed europee, è, francamente, tutt'altra questione, che si potrà affrontare solo dopo aver ben delimitato il terreno della produzione pittorica, e del dibattito su essa, a Perugia, negli anni Settanta del diciannovesimo secolo.

Il primo pittore nel quale ci imbattiamo presupponendo un itinerario che va dalla Sala del Consiglio alle tre "camere", fra loro comunicanti, affacciate su piazza d'Italia, verso il Palazzo della Banca d'Italia è Matteo Tassi.

Sappiamo dal Bonafini che Tassi

dipinse due belle camere, al primo piano del magnifico palazzo prefettizio, opera del valoroso architetto Arienti, che sono all'angolo dirimpetto al Palazzo della Banca d'Italia. Le viddi, mercè la sua cortesia, nella Domenica di Pasqua 1874. [27](#)

OMISSIS

28 - Autore non identificato, Sala dell'angolo di nord-ovest, volta.

Piervittori non localizza le "camere" di Tassi, ma ce le descrive e ne aggiunge, confermando le due accreditate dal Bonafini, una terza, che è identificabile, come vedremo, presumibilmente con la loggia di ponente del cortile.

Le "camere [...] all'angolo dirimpetto al Palazzo della Banca d'Italia' hanno fatto sorgere qualche equivoco: la descrizione che ce ne fornisce Piervittori ci aiuta a ripristinare qualche verità, a identificare, intanto, la prima con la "stanza degli stemmi" [28](#).

Dalle finestre di questa stanza si vede effettivamente il Palazzo della Banca d'Italia e ciò che ne scrive Piervittori può essere proficuamente letto confrontandolo con la foto 17 e, per i singoli stemmi, con le foto 18-23:

Il Tassi ha dipinto una camera di trattenimento per i consiglieri provinciali, con uno scomparto a chiaroscuro e fondi d'oro che costituiscono un insieme svariato e fantastico; v'ha posto gli stemmi di molte città della provincia dell'Umbria. Sono ben disposte le masse decorative e v'ha una giusta intonazione di colore. Peccato che l'esecuzione di questo lavoro non sia tanto accurata [29](#).

A questa prima "camera" di Tassi ne segue, nel nostro percorso, una attribuibile a Giovanni Panti. Essa è, stando a Piervittori, quella attualmente destinata a "Sala della partecipazione" e in origine sede delle riunioni della Deputazione provinciale (foto 25): ci viene detto che è "alquanto grande" e che l'autore

OMISSIS

29 - Autore non identificato, Sala dell'angolo di nord-ovest, volta, particolare con cariatide.

OMISSIS

30 - Autore non identificato, Sala dell'angolo di nord-ovest, volta, cariatide, spolvero a matita (mm. 1170x425), 1873 ca. (Perugia, collezione privata).

vi ha eseguito ornamenti a chiaroscuro che a prima vista non sembrano finiti. Vi si vede un artista timido nel risolvere l'effetto e vi manca l'ultimo scuro. Tutto è fatto con pazienza monacale, ma nulla vi si può notare che riveli ingegno artistico [30](#).

La presenza del monogramma di Panti (foto 26) e della data di esecuzione, 1873, (foto 27) spingono verso la definitiva attribuzione di questo locale, già dato per opera di Tassi, a Giovanni Panti [31](#).

Pur giudicando aspramente la qualità finale del lavoro dei suoi due colleghi, Piervittori non può fare a meno di riconoscerli, essenzialmente, la corretta disposizione delle masse decorative, raggiunta da Tassi, soprattutto, grazie alla "giusta intonazione di colore" e da Panti, in particolare, per mezzo della "pazienza monacale" con cui sono stati eseguiti i chiaroscuri.

Traspare da ciò l'attenzione estrema che i pittori impegnati nel Nuovo Palazzo provinciale dovettero riservare, prima ancora che alla progettazione delle masse decorative in termini ideali e stilistici, alla loro applicabilità alle superfici disponibili, spesso eccessivamente alte o tali da produrre, ancora solo intonacate, effetti di "schiacciamento" della volta sul sottostante locale.

OMISSIS

31 - Giovanni Panti, Sala di stile zuccaresco.

Tale questione - oltretutto, a parere di Piervittori, mal risolta da Bruschi - si sarebbe posta proprio nella Sala prefettizia. Essa, tuttavia, è presente un po' in tutte le "camere" decorate del Piano Nobile, talmente presente che s'impone anche nel caso delle stanze i cui lavori Piervittori non ritiene di attribuire a nessun suo collega.

OMISSIS

32 - Giovanni Panti, Sala di stile zuccaresco, volta, particolare del fregio con targa della Provincia Umbra.

È questo il caso della piccola "camera", comunicante con quella di Panti, che definisce l'angolo di nord-ovest del Piano Nobile del Palazzo (foto 28). Piervittori, che non ce la descrive, ci mette, tuttavia, sulla pista giusta per poterla inquadrare in un giudizio rispettoso della tecnica e dello stile: si può ben dire, a riguardo di questa "camera", che l'invenzione stilistica vi ha ceduto il passo a una ricerca molto accorta, quasi pedante, della distribuzione delle masse decorative, sia di quelle floreali aggettanti da un limpido cielo, sia di quelle contenute negli scomparti delle quattro cariatidi.

Questa stanza presenta, inoltre, un suo particolare motivo di interesse: lo spolvero (foto 30) relativo alla figura della cariatide (foto 29) è stato ritrovato nel bel mezzo di quelli usati dal Bruschi per i suoi lavori nelle Sale principali del Palazzo. La questione si lascia aperta; le ipotesi da fare sarebbero una più suggestiva dell'altra, ma nessuna potrebbe vincerla sull'altra. Ci piace, piuttosto, cogliere l'occasione della difficoltà di attribuzione dello spolvero per farne l'esempio, forse più affascinante, del modo molteplice in cui la collaborazione fra i pittori poteva esplicarsi nei momenti di più febbrile attività. Era l'autore di questi decori nella piccola "camera" di nord-ovest il collaboratore di Bruschi, e non viceversa. Ma la mano del giovane maestro poteva, a volte, essere prodiga di consigli e di aiuti verso chi tanto lo sosteneva nel lavoro più impegnativo, quello nella Sala consiliare e nella Sala prefettizia. Chissà...

Proseguendo, ora, il nostro percorso lungo il corridoio che porta verso le stanze che danno a sud e a sud-ovest del Piano Nobile, ci imbattiamo, sulla sinistra del corridoio - sul suo lato, cioè, in cui si aprono tre porte-finestre comunicanti con la loggia di ponente - in altrettante "camere" non grandi, decorate con qualche riguardo e, comunque, raccolte intorno a una manifesta data di esecuzione, il 1873.

L'esistenza di una quarta "camera" è testimoniata almeno fino al 1912, anno in cui essa è registrata in un inventario immobiliare del palazzo redatto con cura meticolosamente burocratica, ma con esiti di grande suggestione per il lettore di oggi. Essa doveva corrispondere alla quarta porta-finestra che si apre sulla loggia e terminava in una volta attualmente celata dal contro-soffitto risalente all'epoca, non definibile, degli interventi di ristrutturazione di questa ala del Palazzo.

I locali superstiti lungo il corridoio hanno caratteristiche strutturali e di illuminazione completamente differenti da quelle riscontrate nelle tre stanze che danno sulla Piazza e sull'angolo verso la Banca d'Italia: mentre queste, infatti, rispondono a tre architetture fra loro apertamente disuguali e sono scarsamente raggiunte dalla luce solare, quelle lungo il corridoio sono piuttosto uguali l'una all'altra per dimensioni e volumi e ricevono molta luce naturale direttamente dalla grande diffusione solare che vi piove attraverso le vetrate della loggia di ponente.

OMISSIS

33 - Autore non identificato, Terza Sala del corridoio, volta.

Le tre "camere" del corridoio configurano, dunque, un architettonicamente monocorde spazio di raccordo tra la parte nord e la parte sud del Piano Nobile. Dal punto di vista della decorazione, la centralità del passaggio da esse rappresentato appare solo poco più che abbozzata: sottolineata nella prima stanza, infatti, l'importanza del percorso sembra essere stata abbandonata nella seconda, per essere ripresa, non ai livelli della prima, nell'ultimo locale.

OMISSIS

34 - Autore non identificato, Terza Sala del corridoio, volta, particolare con il mese di esecuzione.

OMISSIS

35 - Autore non identificato, Terza Sala del corridoio, volta, particolare con l'anno di esecuzione.

In nessuna delle tre "camere" l'intervento pittorico è attribuibile con certezza di documentazione diretta. Solo all'identificazione di autore e soggetto della prima concorrono alcune rapide indicazioni di Piervittori, che, al solito, si rivelano preziosissime anche a dispetto della loro assoluta essenzialità.

Ricordando gli interventi compiuti da Panti, egli sostiene che essi hanno riguardato due "camere". Del locale "alquanto grande", dagli "ornamenti a chiaroscuro", abbiamo già individuato la collocazione. Prima ancora che su questo intervento, però, Piervittori ha inteso offrire indicazioni relative a un'altra stanza, dipinta da Panti, che è

di stile zuccaresco assai idoneo per la decorazione, ma tranne una diligentissima e netta esecuzione, non ha raggiunto affatto le vere caratteristiche di quello stile brioso e fantastico [32](#).

Per quanto l'equivalenza tardo-ottocentesca di "zuccaresco-eclettico-manierista" possa oggi risultarci troppo vaga e tendenzialmente onnicomprensiva, difficilmente si potrebbe applicare la citazione di Piervittori appena riportata a una "camera" diversa da quella della foto 31, la prima, appunto, delle tre del corridoio.

La stanza, a dispetto delle sue ridotte dimensioni e della sobrietà inventiva consentita dalla volta, ha sicuramente avuto, negli anni, una sua particolare importanza, ad accrescere la quale deve avere contribuito la motivazione dedicatoria alla Provincia Umbra che, sotto forma di sigla ottenuta incuneando la "P" nella "U" (foto 32) compare ben quattro volte nel tessuto del fregio.

La scelta dello "zuccaresco", osserva Piervittori, si è rivelata felice sul piano dell'ipotesi decorativa, meno su quello della concreta realizzazione dell'intervento pittorico da parte di Panti: l'esecuzione, infatti, è ultradiligente, ma non realizza tutte le briose e fantastiche premesse contenute nell'ipotesi decorativa dello stile "zuccaresco". Quanto su questo esito abbia pesato la difficoltà di aderire a una superficie molto poco favorente lo slancio tipico di quello stile, non ci viene detto. Piuttosto, un giudizio così ben articolato nel cogliere pregi e difetti del lavoro pittorico va comunque riportato al costume di Piervittori, sempre inflessibile, come vedremo, prima di tutto con se stesso, col suo impegno e con la sua tecnica, che con i suoi colleghi.

Delle due stanze che seguono, la prima evidentemente trae importanza dalla semplice collocazione accanto alla presumibile "zuccaresco" di Panti, benché essa, in parte, sia interessante anche del suo, per l'idea di una volta animata dal puro digradare e riaccendersi di colori sopra alcuni putti di maniera (foto 36).

OMISSIS

36 - Autore non identificato, Seconda Sala del corridoio, volta.

La seconda, più spaziosa e meglio ritagliata delle precedenti, più della "zuccaresca" avrebbe certo potuto contenere le potenzialità briose e fantastiche di quello stile, per stare nei termini del ragionamento di Piervittori. Di fatto, vi si nota (foto 33) una sorta di preludio e di preannuncio di quel tipo di decorazione, molto sapientemente, però, lasciato allo stato di semplice traccia ornamentale, da arricchire forse con il decoro vero e proprio.

L'ulteriore elemento di interesse di questa stanza consiste nella data di esecuzione del lavoro: scomposta in mese (febb.) e anno (1873), essa vi compare entro due delicati cartigli che si affrontano nel fregio (foto 34-35).

A tanta precisione nel voler testimoniare la data di esecuzione - che potrebbe racchiudere l'informazione decisiva, e certo estremamente suggestiva, circa i lavori di decorazione ultimati nel Palazzo prima di tutti gli altri - non corrispondono altrettanti indubitabili dettagli sulla paternità della decorazione di questa "camera".

Qui, come nella stragrande maggioranza delle "camere", non troveremo la firma dell'autore. Questa, infatti, con una certa pompa, è prerogativa del solo maestro; degli altri pittori, solo Giovanni Panti, l'abbiamo visto, e Marzio Cherubini, lo vedremo, si sono limitati ad apporre i rispettivi monogrammi, e non in tutte le stanze loro ascrivibili, bensì, forse, solo in quelle notevoli. Né Tassi, né lo stesso Piervittori, né Niccola Benvenuti hanno lasciato niente di simile a un gioco di iniziali, a meno che una loro tendenza iper-criptica renda assolutamente indecifrabile l'eventuale segno distintivo lasciato sulla volta.

OMISSIS

37 - Matteo Tassi (?), Sala dell'angolo di sud-ovest, volta.

OMISSIS

38 - 41 - Matteo Tassi (?), Sala dell'angolo di sud-ovest, volta, quattro paesaggi monocromi.

Se ci soffermiamo su questo aspetto, del resto non trascurabile, della decorazione è soprattutto per trovare ed esporre il criterio che permetta l'attribuzione di molte "camere" non degne, a parere di Piervittori, di un'autonoma citazione. Finora ne abbiamo individuate tre: la piccola "camera" di nord-ovest e due delle camere del corridoio. Sia queste, sia le altre che avranno le stesse caratteristiche di anonimato in quanto nessuna descrizione di Piervittori ne consente l'individuazione (come, invece, è stato possibile per la "zuccaresca" di Panti), saranno attribuite a Marzio Cherubini. A ciò si è legittimati sia dalla perentoria affermazione di Piervittori ("Il signor Cherubini Marzio ha dipinto parecchie camere in questo palazzo ed una loggia in faccia a quella decorata dal Tassi") [33](#), sia dal fatto che di ogni pittore, sempre da Piervittori, è stato espressamente indicato il numero degli interventi e sono state delineate le caratteristiche del lavoro o dei lavori. Così, ogni stanza non decorata da Bruschi, Tassi, Panti, dallo stesso Piervittori e da Benvenuti, giocoforza dovrà essere stata attrezzata per il cantiere di Cherubini.

OMISSIS

42 - Autore non identificato, Sala a meridione, volta.

Le "camere" che seguono, invece, presentano, in parte, problemi di diversa natura a livello di attribuzione. La piccola stanza all'angolo di sud-ovest (foto 37) e l'altra che, al termine della loggia di ponente, si apre a sud (foto 42) presentano ciascuna quattro paesaggi monocromi (foto 38-41 quelli della prima stanza, foto 43-46 quelli della seconda).

L'attribuibilità a Tassi di un gruppo di essi è regolata dalle seguenti testimonianze, cronologicamente ordinate. Nel 1874, Dymas, pseudonimo di un articolista del giornale "La Provincia", ne ignorava l'esistenza:

OMISSIS

43 - 46 - Autore non identificato, Sala a meridione, volta, quattro paesaggi monocromi.

Io conosco del Tassi la piccola galleria del palazzo provinciale, dove gli alberi, i castelli, i sassi sono tanti pezzi di cioccolatte sagomati. - Mi è stato detto che quel sistema si chiama convenzionalismo, ma io confesso, non mi sottoscriverei come socio di quel sistema [34](#).

OMISSIS

47 - Marzio Cherubini (?), Loggia di levante, decorazione muraria, frammento ripristinato.

Proprio in risposta a Dymas, in una Rassegna artistica pubblicata sul "Corriere dell'Umbria", si citavano altri paesaggi eseguiti da Tassi oltre quelli della loggia:

Il signor Dymas prende grave errore quando giudica convenzionale il Tassi per certi piccoli paesaggi monocromi che con savio accorgimento ha posto nel fregio della loggia da lui decorata senza importanza nel palazzo provinciale. Troverei opportuno osservare che nello stesso palazzo il Tassi ha eseguito delle buone decorazioni e rammento quattro paesi dipinti in modo che gli fa onore [...] Concludo e dico che i lavori del Tassi dinnanzi alla pubblica opinione restano là nei loro notevolissimi pregi [35](#).

Sempre più ricco di informazioni, il quadro tracciato, qualche mese dopo, da Piervittori:

OMISSIS

48 - Bruto Polidori - Aedo Giancarli, Loggia di ponente, volta, 1915.

Anche la camera di ricevimento, dallo stesso artista dipinta, è lodevole nella composizione e nel colorito. I quattro paesi della volta, studiati dal vero, farebbero piacevolissimo ornamento se si trovassero in un gabinetto da potere esser gustati più da vicino, per una decorazione di una volta mi sembrano troppo studiati e troppo finiti.

I fiori collocati vicino sono dipinti maestrevolmente, recano però un poco di danno ai paesaggi.

Anche in questa camera, per ciò che riguarda la parte ornativa, si sarebbe desiderata una maggiore accuratezza [36](#).

E inoltre

Una loggia dipinta dal Tassi medesimo è riuscita assai gaia e di buono stile. Si nota qualche durezza nella parte ornativa, ma non da per tutto giunse il pennello dell'artista. Vi sono alcuni paesi monocromi fatti con ragionevolezza e buon gusto [37](#).

Vent'anni dopo, Bonafini ricordava, come già abbiamo visto, solo due "camere" di Tassi e si limitava a ubicarle "all'angolo dirimpetto al Palazzo della Banca d'Italia", senza fornire, oltretutto, alcun dettaglio sulle caratteristiche dei lavori contenutivi.

Absolutamente escludendo come tassiani i modestissimi paesaggi delle foto 43-46 (oltretutto ubicati in posizione non coincidente con quella indicata da Bonafini), non resta che opinare come autentici "monocromi" del pittore di Assisi quelli delle foto 38-41. Bonafini, con qualche ragione, sarebbe confermato: anche dalla piccola "camera" che occupa l'angolo di sud-ovest del Piano Nobile, infatti, si ha, dirimpetto, il Palazzo della Banca d'Italia. La piena certezza, tuttavia, è impedita dalla mancanza di riscontri ad alcuni indizi piervittoriani: i "fiori collocati vicino" ai paesaggi, che recherebbero loro danno, e le caratteristiche salienti, irrintracciabili nei documenti, di una "camera di ricevimento". Sul piano stilistico, il discrimine tra paesaggi tassiani di semplice buon gusto e altre realizzazioni dello stesso autore artisticamente significative nel Palazzo provinciale appariva netto ai contemporanei. Stando, infatti, alle concordi conclusioni della *Rassegna artistica* del "Corriere dell'Umbria" e di Piervittori, *convenzionali* erano quelli, andati perduti, della loggia, fin troppo "studiati dal vero" e piacevoli quelli della "camera di ricevimento". La scomparsa, però, dei paesaggi di riferimento della loggia, di quei "pezzi di cioccolatte sagomati" di cui parlava Dymas, rende improponibile una definitiva pronuncia, stilisticamente fondata, a favore del "tassismo" dei paesaggi delle foto 38-41. Ci è impedita, infatti, ogni più adeguata lettura della misura *non convenzionale* dei paesaggi posti sulla volta della "camera di ricevimento".

Indirettamente, e per vari accenni, abbiamo avuto occasione di parlare più volte delle logge del Palazzo. È probabile che proprio quella di ponente ospitasse i paesaggi di Tassi, in quanto a ridosso e lungo il percorso degli altri suoi interventi pittorici già visti, entrambi situati nella Residenza della Provincia.

Se così fosse, Cherubini avrebbe dipinto quella di levante, anche qui coerentemente con una presenza di suoi interventi più ampia nella Residenza prefettizia che in quella provinciale.

Mentre le decorazioni della loggia di levante sono andate completamente perdute, probabilmente perché troppo deterioratesi a causa della scarsa protezione che la terrazza soprastante ha saputo offrire loro dagli agenti atmosferici, e un modesto tassello murario (foto 47) ne tramanda gli ipotetici motivi decorativi [38](#); diversa sorte ha subito la decorazione della loggia di ponente. Anch'essa era esposta alla infiltrazione della pioggia, a causa della terrazza soprastante, anch'essa ebbe bisogno di restauri. Del lavoro furono incaricati, nel 1915, i pittori Bruto Polidori e Alfredo Giancarli [39](#). I due firmarono un intervento (foto 50) che aveva già fatto supporre questi dipinti (foto 48 e, in un dettaglio, foto 49) "come la testimonianza della completa penetrazione del liberty a Perugia [40](#). Ora siamo in grado di confermare quella supposizione, ma vorremmo che questa loggia, d'ora in poi, si potesse studiare con più attenzione, soprattutto per chiarire l'entità del restauro: per tale, infatti, era stato commissionato un lavoro che dev'essere andato ben oltre le intenzioni, proprio a causa della forza con cui il nuovo gusto si andava espandendo anche a Perugia.



OMISSIS

49 - Bruto Polidori - Aedo Giancarli, Loggia di ponente, particolare della volta.

OMISSIS

50 - Bruto Polidori - Aedo Giancarli, Loggia di ponente, particolare con firma e data dell'intervento di restauro.

OMISSIS

51 - Aedo Giancarli (Perugia, collezione privata).

La Sala prefettizia

Incaricato di passare a dipingere la grande Sala dei Ricevimenti nella residenza prefettizia (foto 52), Bruschi si trovò di fronte al problema rappresentato dalla non perfetta regolarità delle linee della volta, e dalla altezza di questa non proporzionata, per difetto, rispetto alla larghezza e alla lunghezza della Sala. La soluzione degli arazzi, dei finti arazzi, verso la quale si orientò, era conforme a una lunga tradizione:

Egli è notissimo, che gli antichi pittori, in ispezialità della Scuola Romana, dipingendo le volte, si argomentavano sovente di esprimere le loro composizioni in forma di arazzi istoriati, quali si tessevano mirabilmente nelle Fiandre ai tempi dell'Urbinate, e tuttora se ne lavorano a Roma, e presso alcune fabbriche forestiere: e così adoperavano, perché volendo escludere gli scorci, che in volte troppo basse è quasi impossibile che perfettamente riescano ad ingannar l'occhio del riguardante da parere assai più di quello che siano nella loro pittorica realtà; trovavano ben più ragionevole cosa l'acconciar degli arazzi alla varietà non sempre regolare delle linee del volto. E questo appunto è il partito scelto dal Bruschi nell'intraprendere la pittura a tempera di questa Sala di Ricevimenti ufficiali la cui volta è molto più bassa di quello che la sua larghezza e lunghezza avrebbe per ventura richiesto [41](#).

OMISSIS

52 - Domenico Bruschi, Sala dei ricevimenti, 1874.

Così vincolato dalle esigenze di struttura della Sala, tra il '73 e il '74 Bruschi immaginò ed eseguì sette arazzi riccamente bordati d'oro e velluto, appositamente studiati per gli spazi della volta, alla quale figurano tesi e collegati con anelli e chiodi metallici, e della quale lasciano vedere, negli intervalli, le grandi cornici architettoniche, tutte sontuosamente decorate con festoni e con putti che hanno in mano gli stemmi della Provincia dell'Umbria e del Regno d'Italia.

Delle sette composizioni rappresentate dentro gli arazzi, quella centrale "consistente in un artificiosissimo insieme di Fame, di Geni e di Puttini", vola direttamente nella fantasia, senza mediazioni storiche o ideali: è l'arazzo della "Gloria". Negli altri quadri

ben dice il nostro Bonazzi che il Bruschi [...] elevò un bel monumento a sé e alla patria, perché [in essi] dipinse le più belle glorie di questa nostra Perugia, e pur dipingendo con liberalità di visione e di fattura, si dimostrò uno studioso ammiratore dei nostri pittori quattrocenteschi, in specie del grande Fiorenzo che fra tutti amava e prediligeva [42](#).

Come il Bonazzi, anche Luigi Rotelli era rimasto particolarmente colpito dalla facilità con cui Bruschi, già in quell'inizio di anni Settanta, riusciva a replicare i quattrocentisti, quale che fosse il soggetto, religioso o laico, da riprodurre. Al riguardo, egli citava l'esperienza di un raffronto di prima mano e molto ravvicinato:

Tornato di fresco, com'io era, da Roma, dove ai Ss. Apostoli nella Cappella dei Terziarii avea provato tanto piacere nel contemplare quelle due storie di S. Francesco d'Assisi e di S. Elisabetta d'Ungheria improntate dal Bruschi alla grazia più pura del quattrocento; entrato appena che fui nella Sala, al veder quelle armoniche tinte, quei giusti scompartimenti, quella saggia distribuzione di gruppi, quell'arie delle teste, quella verità di movenze, quel non so che, in somma, di reale e fantastico che tanto piace in questo egregio pittore; fui colpito dalla più grande meraviglia: chè se ai Ss Apostoli mi era sembrato il Bruschi aver espresso a colori due pietose leggende, qui a Perugia mi parve aver dettato sei Canti della patria Epopea, quanti sono appunto le *storiche* divisioni del vólto [43](#).

OMISSIS

53 - Domenico Bruschi, Sala dei ricevimenti, volta, Arazzo dei Pittori.

Il "perugino Parnaso" rappresentato nella prefettura Sala dei Ricevimenti vuole appunto riunire, in sei gruppi separati, gli uomini più illustri della città nei campi delle armi, delle scienze, delle lettere e delle arti. Per arrivare a tanto, Bruschi aveva bisogno di immaginare "un luogo ideale, dove quei valorosi fossero riuniti più che per storiche circostanze, per comune legame d'intelligenza" [44](#). Si giustificano così tanto quella "medesima esedra architettonica" che fa da sfondo a tutti i quadri quanto quell'"uno stesso orizzonte" che, da chiaro e luminoso, sfuma, fino al centro della volta, in una tonalità di azzurro sempre più profonda.

Inoltre, per dare il massimo risalto agli arazzi "tesi lungo il concavo del vólto", ha sentito la necessità di dipingere, davanti a ciascuno di essi, un genietto alato, fra le cui mani si srotola un cartiglio con dei motti poetici, scritti da Adamo Rossi, relativi al soggetto della composizione:

A questi genietti di grandezza naturale, disegnati col necessario scorcio, tutti posanti sulla medesima linea del cornicione, fan fondo gli arazzi medesimi, essendo che i putti sono immaginati vivi contro un quadro *dipinto* [45](#).

Infine, fanno da supporto narrativo agli arazzi dieci lunette, racchiudenti altrettante piccole storie relative alla vita di alcuni dei personaggi "più distinti" dei quadri grandi.

Se, poi, vogliamo avere un'idea generale della sala, prima di passare ad una sua visione particolareggiata, dobbiamo tenerci a questa efficace sintesi tracciata, concorde senz'altro Bruschi, da Rotelli:

E così vi hanno tre generi di espressione artistica: il centrale *tutto fantastico*: i sei quadri grandi *rappresentativi* per carattere storico ed *ideali* per la loro sintesi: e le dieci storiette *affatto storiche* [46](#).

Piervittori non era dello stesso avviso circa la potenza del "concetto" che anima la struttura compositiva della Sala. In ciò manifestando la rottura, che deve aver turbato l'iniziale spirito di collaborazione regnante fra i sei pittori impegnati nei lavori al Palazzo, egli scrive:

Il concetto immaginato dal Bruschi [...] sarebbe più acconcio per una sala di adunanze. Vuol dire che l'artista non ha voluto piegare la sua immaginativa trovando un pensiero maggiormente conveniente al luogo. E sebbene questo non sia un peccato mortale, parmi che ben potea evitarlo. Nella sala del Consiglio provinciale, per esempio, in luogo di quelle 8

figure isolate, non potea in 8 arazzi assai meglio adattarvi quelle composizioni che ha posto per suo comodo nella sala da ballo? I soggetti che l'artista ha trattato in questa sala sono serii e dignitosi e rappresentano le illustrazioni perugine ed ombre, nelle scienze, nelle arti e nelle armi, che in tanti arazzi son collocate nella volta [47](#).

OMISSIS

54 - Domenico Bruschi, Sala dei ricevimenti, volta, Arazzo dei Pittori, particolare del putto con cartiglio.

OMISSIS

55 - Domenico Bruschi, Sala dei ricevimenti, volta, Arazzo dei Pittori, putto con cartiglio, spolvero a china (mm. 995 x 755), 1874 ca. (proprietà Provincia di Perugia).

L'illustrazione che segue - degli arazzi, delle lunette e della decorazione - tenderà a far coesistere, quanto più possibile, le due voci, fra loro in contrasto, di Rotelli e di Piervittori, affinché da esse il lettore possa ricavare gli stimoli per una lettura equilibrata della figura di Bruschi, in particolare del pittore qui al lavoro.

Il primo arazzo (foto 53-55) è dedicato ai *Pittori*. Scendendo con lo sguardo da un tratto di cielo mosso da qualche striatura nuvolosa e coornato da diversi alberi, ci caliamo in un'ampia esedra in cui compaiono statue "rappresentanti le arti belle". Il luogo è, come con Dante sottolinea Rotelli, "aperto luminoso ed alto". Il posto più alto della scena, in cima a una gradinata, è occupato dal Perugino:

seduto su uno scanno, con un libro aperto nelle mani, sta spiegando gli "arcani" principi dell'arte al giovane Raffaello, poggiato alla sua sinistra.

Rotelli è estasiato dal nucleo della composizione:

Non puoi non deliziarti in quella *cara immagine paterna* del maestro che cogli occhi dolcemente levati verso il discepolo, par che già legga il glorioso futuro di quel giovinetto, che colle chiome sparse ondegianti sugli omeri, pieno di grazia ineffabile lo sta religiosamente ascoltando [48](#).

Anche Balducci osserva che "la posizione centrale dei due spiega il favore che godevano nell'ambito dell'800 perugino (e non solo)" [49](#). A destra del Perugino, su uno dei gradini, siede il Pinturicchio; ha in mano un disegno e, "assorto e indeciso", fissa, mentalmente, a fronte alta, il luogo divino dell'ispirazione da cui trasse le "stupende pitture alla Biblioteca di Siena" [50](#).

A sinistra del maestro s'innalza la figura di Fiorenzo di Lorenzo; indossa una lunga toga rosa, ha il capo coperto da un berretto rosso. È davvero un bel vecchio, scrive Rotelli, specie per quel suo "posare placidamente la mano sinistra su d'una tavola dipinta" [51](#). Poi

Di contro agli ultimi spartimenti dell'esedra a destra del riguardante ti si presenta un vecchio, dal sopraciglio severo, che seduto, con mano franca e con una cotal'aria disdegnosa se ne sta disegnando un non so che. E' il Bonfiglio (142-1500), che anteriore a Pietro, più che per parentela di scuola gli si avvicina pel tempo in che visse. Quanto è grazioso quel giovinetto, che sedutogli al fianco, ad una certa distanza, lo sta guardando all'addietro, quasi temesse di turbarne l'artistico raccoglimento [52](#).

Dall'altra parte dell'esedra, Bruschi immagina tre giovani allievi della scuola del Perugino. Stanno studiando insieme, e, sembra, con metodo e con profitto: uno tiene la tavola, l'altro vi dipinge e il terzo osserva il lavoro. La morale che Rotelli ne ricava dovrebbe pur insegnare qualcosa ai suoi contemporanei:

è un gruppo naturalissimo, che all'aria delle teste, alla tranquillità delle movenze, apertamente ne insegna che i giovani scolari d'uno stesso maestro non altrimenti amar si dovrebbero ed aiutar fra loro che i figliuoli d'uno stesso padre [53](#).

E, in questa direzione, pare andare lo stesso motto allusivo al Vannucci, che così suona:

Gli cinse il capo non caduco serto

Il nuovo stile e dell'alunno il merito.

Il putto che, con una mano regge il cartiglio e con l'altra indica i sommi maestri ritratti nell'arazzo, "è veramente bello: il colorito, le carni, la posa, l'espressione tutto è vivo e parlante" [54](#). Queste caratteristiche sono già tutte nel disegno servito per lo spolvero (foto 55).

Non altrettanto piacque l'arazzo a Piervittori:

Questa composizione sembrami lasci molto a desiderare, ed anche il disegno non è felice come negli altri quadri. Le teste delle figure però sono ben dipinte. Il fondo del quadro è monotono e duramente da esso si distaccano le figure [55](#)

Fonte di disaccordo fino a tanto, il primo arazzo è, però, importante sul piano storico, perché

ci fa capire quali erano le preferenze culturali dell'Ottocento perugino e del Bruschi stesso, che, con questi artisti, rievoca il Quattrocento maturo a cui si rifà volentieri anche in questa occasione, dove nell'impianto architettonico e nella composizione a gruppi delle figure (quella isolata del Pinturicchio ci ricorda Eraclito assorto nel pensiero) il Bruschi tiene presente la "Scuola di Atene", che rielabora e riduce ben adattandola alle sue diverse condizioni [56](#).

Il secondo arazzo, quello degli *Architetti*, ha forma di rombo. Come gli altri dei *Guerrieri*, degli *Orefici e scultori* e del *Demagogo*, deve questa cornice alle caratteristiche della volta, alle sue irregolarità. Lo nota il Balducci, il quale ci fa constatare quanto Bruschi sia riuscito a sfruttare, a proprio vantaggio, condizioni murarie particolarmente difficili [57](#).

OMISSIS

56 - Domenico Bruschi, Sala dei ricevimenti, volta, Arazzo degli Architetti.

Nell'arazzo in questione, egli fa l'apoteosi dei tre principali architetti perugini: Fra Bevignate, Galeazzo Alessi e Bartolomeo Mattioli. Mentre l'Alessi, in costume da perfetto gentiluomo, quasi estraneo ai suoi colleghi, sta seduto "segnando la pianta d'un edificio", gli altri due dialogano insieme. Fra Bevignate, posto al centro del quadro, nel posto più alto, è figura quasi aerea nel suo "simpatico" costume di monaco silvestrino: egli "è il tipo di quegli arditi architetti del medio evo, che a tanta perfezione levarono l'architettura ogivale" [58](#). Tutt'altro tipo di architetto è il Mattioli: egli "rappresenta stupendamente quei capimastri del quattrocento, che tanti e sì svelti edifici idearono e seppero innalzare nell'alta e nella media Italia" [59](#). L'architetto "franco" è rivelato dalle "linee regolari del volto" e dalla "guardatura profonda"; il "marmista e l'imperterrito costruttore delle volte del nostro Duomo e del S. Fortunato di Todi" sono resi palesi dalla "muscolatura robusta" e dalla "veste succinta".

L'"architetto" che è in lui tiene con la mano sinistra la pianta del Duomo di San Lorenzo; il "marmista", invece, si appoggia col braccio destro su un capitello di travertino [60](#).

Il genietto, dal volto e dall'atteggiamento molto graziosi, "è disegnato mentre legge nel cartiglio "con infantile compiacenza" [61](#) questo motto:

Parlan di voi Palagi ed Archi e Templi
Di ardite moli e vaghe forme esempli.

OMISSIS

57 - Domenico Bruschi, Sala dei ricevimenti, volta, Arazzo degli Architetti, particolare del putto con cartiglio.

OMISSIS

58 - Domenico Bruschi, Sala dei ricevimenti, volta, Arazzo degli Architetti, putto con cartiglio, spolvero a china (mm. 995x755), 1874 ca. (proprietà Provincia di Perugia).

Nella lettura di Piervittori

la composizione è assai bella, semplice e grandiosa nello stesso tempo, belle ed espressive le teste, e bello il colorito. Sembrami vi sia qualche menda di disegno nella figura dell'Alessi, ma nulla trovo da notare nel resto [62](#).

L'arazzo osserva infine Balducci trova la radice della sua bellezza

nella semplicità e nello schema un po' triangolare, che ricorda Raffaello, ma il talento del Bruschi, anche se affonda le sue radici nella tradizione, riesce a creare opere di una certa originalità o inventiva [63](#).

OMISSIS

59 - Domenico Bruschi, Sala dei ricevimenti, volta, Arazzo dei Guerrieri.

OMISSIS

60 - Domenico Bruschi, Sala dei ricevimenti, volta, Arazzo dei Guerrieri, particolare del putto con cartiglio,

OMISSIS

61 - Domenico Bruschi, Sala dei ricevimenti, volta, Arazzo dei Guerrieri, putto con cartiglio, spolvero a china (mm. 995X755), 1874 ca. (proprietà Provincia di Perugia).

La pacata solennità degli *Architetti* cede il posto alla imponenza militarmente conseguita da Braccio Fortebraccio, nel successivo arazzo dei *Guerrieri* (59-61). Abbiamo qui molte figure in atteggiamenti diversi, sopra le quali campeggia, come il Fra Bevignate precedente, Braccio da Montone, il condottiero. Seduto su un trono, il suo volto esprime "una certa tranquilla dignità", quella che ha chi, finalmente, ha raggiunto lo scopo di conquistare il potere. E' circondato, a destra e a sinistra

d'armi e d'armati, di falconieri e di valletti, che in atteggiamenti pieni di vita, in ricchi costumi, colle tradizionali alabarde, gli rendono gli onori sovrani [64](#).

In particolare, però, una figura, sotto di lui, alla sua sinistra, sembra pensare piuttosto ai propri "onori" che a quelli da rendere al condottiero vittorioso:

in atto dispettoso, come il Capaneo dell'Alighieri, poggiate su lunga spada, con un turbante rosso alla brava, vedi seduta la volgare figura di Niccolò Piccinino, il più valente capitano uscito dalla scuola di Braccio [65](#).

Il fanciullo che sottostà a Braccio, alla sua destra, porta per noi in primo piano, secondo Balducci, un atteggiamento da fanciullo pinturicchiano [66](#).

L'arazzo ha particolarmente incontrato il favore critico di Rotelli: nel "miscuglio indistinto di bravura, di ferocia, d'orgoglio e di libidine" che esso suggerisce si sarebbero travasati i lunghi studi condotti dal Bruschi intorno alle storie dei capitani di ventura [67](#).

Il putto indica il cartiglio a chi guarda perché vi si legga il motto coniato dal Rossi in lode di Braccio:

Lo disser nuovo Achille ed altro Marte
Di vincere e regnar mastro nell'arte.

Completamente diverso il giudizio di Piervittori:

Non parmi troppo nobile la figura di Braccio, mediocre è la composizione, il colorito alquanto piccante; v'è una bella figura ai piedi del trono ove è seduto Braccio [68](#).

OMISSIS

62 - Domenico Bruschi, Sala dei ricevimenti, volta, Arazzo degli Uomini di Lettere.

Col quarto arazzo, posto in fondo alla sala, dirimpetto a quello dei *Pittori*, siamo di nuovo di fronte a un "gran quadro", dedicato, stavolta, agli *Uomini di lettere* (foto 62-64). Dice bene il Balducci - stando davanti a questa composizione e traendo spunto da essa - che

l'arazzo dei letterati, come quello degli artisti (e anche gli altri), contiene figure naturalissime, ognuna diversamente caratterizzata ed espressiva in modo tale da non far scendere le composizioni nella monotonia; da ogni arazzo scaturisce l'essenza di un mondo diverso [69](#).

OMISSIS

63 - Domenico Bruschi, Sala dei ricevimenti, volta, Arazzo degli Uomini di Lettere, particolare del putto con cartiglio.

OMISSIS

64 - Domenico Bruschi, Sala dei ricevimenti, volta, Arazzo degli Uomini di Lettere, putto con cartiglio, spolvero (mm. 9950x755), 1874 ca. (proprietà Provincia di Perugia).

Il mondo degli *Uomini di lettere* è quello di una "sintesi sommamente filosofica" [70](#): qui sono riuniti i grandi perugini che "illustrarono" le lettere. Bartolo Alfani, legista sommo, siede in mezzo alla distinta assemblea, circondato da vari scolari. Il suo sguardo è rivolto al discepolo più famoso, Baldo Baldeschi, che, seduto ai suoi piedi "ne ascolta e ne raccoglie in iscritto scrupolosamente gli oracoli". Bartolo, col collo eretto e la fronte larghissima, intelligente e Baldo "col suo tipo dantesco, calmo e positivo" sono un maestro e un discepolo degnissimi l'uno dell'altro e

par che facciano quivi fede della verità di quel detto che "*Primus discendi ardor nobilitas est magistri*" [71](#).

Alla loro destra, Lorenzo Spirito, il "perugino Petrarca", mostra malinconicamente il libro del "Lamento di Perugia". Più in là, Girolamo Cartolari, in piedi, appoggiato a un tavolo pieno di codici, sta sfogliando dei libri; il modo di fare e di essere è quello del "vero bibliofilo e tipografo" che egli fu.

A sinistra di Bartolo, sull'ultimo gradino dell'asedra, viene in primo piano la figura seduta del celebre letterato Francesco Maturanzio

che con un libro in mano, colla faccia levata, colle ciglia leggermente aggrottate e coll'occhio intento, sembra che ancora s'ispiri a qualche sublime rimembranza dell'Eneide [72](#).

Più sopra, Fra Ignazio Danti

chiuso nel suo mantello e cappuccio da frate dell'ordine dei Predicatori, con delle carte geografiche in mano, in mezzo a si famosi letterati e legisti se ne sta pensoso "Come uom cui altra cura stringa e morda" [73](#).

Anche questo dipinto, osserva Balducci

presenta una composizione a gruppi delle figure, escluso il Baldeschi e il Maturanzio, che per la loro posizione nel contesto dei gruppi, ci ricordano quelle del Bonfigli e del Pinturicchio [74](#).

OMISSIS

65 - Domenico Bruschi, Sala dei ricevimenti, volta, Arazzo degli Orefici e Scultori.

Del putto che sostiene il cartiglio, Rotelli ci fa notare un "certo isforzo, che gli fa apparire la muscolatura del petto forse più che in fanciullo, grassoccio anzi che no, avvenir possa" [75](#). Il motto è:

Salvete del saper o lume e fonte:
All'orbe fūr per voi le leggi conte.

Di fronte agli *Uomini di lettere* anche Piervittori è d'accordo con Rotelli:

Altro buon quadro è quello ove sono rappresentati i legisti Bartolo e Baldo in mezzo ad altri scienziati. Formano una bellissima composizione: v'è armonia, colore, espressione e correttezza di disegno. Anche questo dipinto si lascia vedere assai volentieri [76](#).

OMISSIS

66 - Domenico Bruschi, *Sala dei ricevimenti, volta, Arazzo degli Orefici e Scultori, particolare del putto con cartiglio.*

OMISSIS

67 - Domenico Bruschi, *Sala dei ricevimenti, volta, Arazzo degli Orefici e Scultori, putto con cartiglio, spolvero a china (mm. 995x755), 1874 ca. (proprietà Provincia di Perugia).*

L'arazzo degli Orefici e scultori (foto 65-67) ritorna alla forma rombica. In esso sono raffigurati Cesarino Rossetti, Vincenzo Danti e Lautizio Rotelli, celeberrimi orafi e scultori perugini cinquecenteschi. Cesarino, detto il Roschetto, già condiscipolo di Raffaello, sembra compiacersi, nella sua figura quattrocentesca, di quel capolavoro di famiglia che è il Tabernacolo del Santo Anello (1511), custodito in Duomo, e qui ritratto a chiaroscuro. Lautizio Rotelli, definito da Cellini "unico al mondo nella sua professione", gli siede a destra con vasi e piatti, d'argento e d'oro, cesellati; Vincenzo Danti "quel miracolo d'artista, che a 25 anni formava in creta e gettava in bronzo la stupenda statua di Giulio III (1555), quivi figurata con altri lavori del medesimo" [77](#) gli sta a sinistra.

OMISSIS

68 - *Domenica Bruschi, Sala dei ricevimenti, volta, Arazzo del Demagogo.*

La composizione è semplice, "piena di verità e di vita", e si lascia accostare, anche nel contenuto, "a quella degli architetti, che non a caso le è diametralmente opposta" [78](#).

Ciò che il putto ci dà a leggere è sostanzialmente coerente con la raffigurazione:

Sui metalli sudâro e non indamo;
Chè il Tevere per lor non cede all'Arno.

Molto buono anche il giudizio di Piervittori:

Il quadro [...] è bello assai per composizione e per colore, le figure sono aggraziate nei loro movimenti, sono ben dipinte, e i volti hanno un'aria caratteristica ed espressiva: avrei gradito veder più di faccia la figura che sta in piedi. Questo dipinto, debbo ripeterlo, è piacevole e invita a guardarlo lungamente [79](#)

Come, infine, si è notato che lo schema semplice dell'arazzo degli *Architetti* si ripete, sulla volta opposta, in quello degli *Orafi*, così, del *Demagogo*, di cui passiamo a parlare (foto 68-70), non si potrà non sottolineare la corrispondenza con quello, già visto, dei *Guerrieri*.

OMISSIS

69 - *Domenico Bruschi, Sala dei ricevimenti, volta, Arazzo del Demagogo, particolare del putto con cartiglio.*

OMISSIS

70 - *Domenica Bruschi, Sala dei ricevimenti, volta, Arazzo del Demagogo, putto con cartiglio, spolvero a china (mm. 995x755), 1874 ca. (proprietà Provincia di Perugia).*

Nel *Demagogo*, ultimo degli arazzi delle pareti, è raffigurato il famigerato capopopolo Biordo Michelotti, mentre riceve una solenne ovazione da parte dei cittadini. In piedi, armato di corazza, con le gambe aperte

come il Licinio di Pietro nella sala del Cambio, brandita colla destra la spada, posa vigorosamente la sinistra sopra il patrio Grifone, come dir voglia: Guai a chi lo tocca! [80](#)

Due araldi, a passo di marcia, fanno squillare le loro trombe; è come se il suono delle chiarine facesse tutt'uno col fragore della folla, che acclama l'eroe popolare sollevando i berretti in aria, gridando evviva, spargendo corone di alloro e di quercia, ricordando, come osserva Balducci, "per quella vitalità", i guerrieri con le albarde dell'arazzo di Braccio [81](#).

Puntualizza Rotelli:

E qui è da notare il fino artificio del pittore, che a togliere la monotonia che derivata sarebbe dalla ripetizione necessaria di tante figure nello stesso costume e nelle stesse movenze, ne immaginò parte all'ombra, e parte sotto i raggi del sole, che fanno fiammeggiare sì vagamente quelle tuniche rosse e quei rossi cappucci medioevali [82](#).

Questo "fino artificio" non fa, però, passare in secondo piano una possibile obiezione al quadro, che Rotelli si sente in dovere di trascrivere, in mezzo agli elogi finora profusi:

Forse potrebbe qui alcuno osservare, che per ragioni euritmiche di composizione, avrebbe dovuto anche in questo quadro il pittore, piuttosto che un solo soggetto, presentarci un gruppo di eroi popolari, che meglio avesse armonizzato con quegli altri dei pittori, degli architetti, dei venturieri, dei letterati e degli orafi [83](#).

Probabilmente, in forma mascherata, questa è un'obiezione dello stesso Rotelli, certo non di Piervittori, che riserva a questo arazzo critiche ben più sonanti:

Il quadro poi che non sembra dello stesso autore degli altri già nominati, è quello ove ha posto Biordo Michelotti, ritto e a gambe larghe. Vi sono poi due trombettieri che gli suonano la tromba poco sopra le orecchie, anch'essi mal collocati. La composizione ne è infelice ed il colore rammenta troppo quello delle 8 figure che si veggono nella sala del Consiglio provinciale.

Nuoce all'effetto di questo dipinto il trovarsi vicino a quello ove sono rappresentati gli orefici e gli scultori, che è il più bello di tutti. Due maniere di fare una totalmente differente dall'altra, non producono gradita impressione. Ma forse sarò in errore.. [84](#).

Un genietto "vergognoso ed amabile come una bambina" [85](#) mostra il cartiglio, sul quale si legge:

Qual degli eroi dal popolo fu tanto
Di onori colmo venerato e pianto?

Al centro della volta, troviamo l'ultimo arazzo, intitolato alla *Gloria* (foto 71-73).

In questo caso, non ci si può sostituire a Rotelli, alla sua prosa placida, ma infiammata nei toni dell'apoteosi:

Intorno alla rosa figurata a basso rilievo nel centro della volta gira quest'arazzo; ov'è dipinta una danza volante di Fame, di Genii e di Puttini. Le due Fame con in mano una corona d'alloro, semiavvolte in un velo che lievemente ondeggia per l'aria, hanno una grazia di espressione, una finezza di disegno, una vivacità di colorito, che le diresti uscite dal pennello del Mengs. E quei genii volubili, oh come dalla fronte increspata e fiammante, dalle gote enfiate fan parere lo sforzo del dar fiato alle trombe! mentre i varii puttini di qua e di là guizzando per l'aria van volteggiando dei cartelli in onor degli eroi. Quanta leggerezza in quei gruppi, quanta luce, quant'aria! [86](#)

Ed ecco i motti panegirici:

Accoppiarono natura ed arte.
Operarono col senno e con la mano.
Si procacciarono onori e ricchezza.
Si ricordano a vanto ed esempio.

Le teste delle due *Fame*, giudica Piervittori, sono ben dipinte

ma i genii ed i putti che le circondano, mi sembrano niente ben riusciti e la composizione è un insieme arruffato e confuso, ove non si scorge l'ingegno di questo artista [87](#).

OMISSIS

71 - Domenico Bruschi, Sala dei ricevimenti, volta, Arazzo della Gloria.

OMISSIS

72 - Domenico Bruschi, Sala dei ricevimenti, volta, Arazzo della Gloria, particolare del putto con cartiglio.

OMISSIS

73 - Domenico Bruschi, Sala dei ricevimenti, volta, Arazzo della Gloria, putto con cartiglio, spolvero a china (mm. 1120x530), 1874 ca. (proprietà Provincia di Perugia).

All'interno di tanto disaccordo, che rimane consegnato per intero al gusto variegato di un'epoca, c'è spazio per un ripercorrimto, tutto documentale ed espressione della nostra contemporaneità

ricercatrice, delle linee di raccordo per mezzo delle quali, a livello ornamentale, Bruschi ha scelto di collegare fra loro gli arazzi e le lunette con l'apoteosi che occupa il centro della volta. Anche a questo riguardo, come vedremo, Rotelli e Piervittori espressero valutazioni totalmente contrastanti. Noi, intanto, siamo nelle condizioni di poter seguire un po' più da vicino la genesi del concetto ornamentale bruschiano anche per mezzo della pubblicazione di alcuni disegni che servirono da indicazione di lavoro del maestro al suo aiuto nel cantiere eretto in questa Sala.

I raccordi ornamentali svolgono una funzione molto importante nella lettura dell'intero apparato pittorico-decorativo concepito da Bruschi per la Sala dei ricevimenti. Essi sono concepiti per risaltare, in tutta la loro potenza, principalmente nel tessuto istoriato della volta: mentre sulle pareti tendono ad appiattirsi e si limitano a occupare il poco spazio lasciato vuoto dall'altezza del basamento e dalla presenza delle porte, sulla volta impongono la loro presenza di fluida cornice interpretativa dei fatti narrati attraverso una generazione coerente e inesaurita di simbologie ornamentali.

Tanta attenzione, in Bruschi, per l'ornatura va ricollegata direttamente all'impegno didattico in materia che il giovane pittore, insegnante di ornato, aveva esercitato temporaneamente presso la locale Accademia, nonché, come egli stesso tiene a precisare adombrando anche il lavoro eseguito nelle Sale del Nuovo Palazzo provinciale, alla sua assidua pratica di ornatista. Ai primi del 1874, attaccato da Guglielmo Calderini, così, infatti, fra l'altro risponde:

E parlando di ornato credo di essere competente più di quello che altri nol sia parlando di pittura, perché non ebbi solamente a studiarlo, ma dello studio mi occorre fare non meschine applicazioni in grandi e ricche sale[...]" [88](#).

OMISSIS

74 - Domenico Bruschi, Sala dei ricevimenti, volta, Arazzo della Gloria, particolare del Rosone.

OMISSIS

75 - Domenico Bruschi, Sala dei ricevimenti, volta, Arazzo della Gloria, nastro ornamentale del Rosone, spolvero (mm. 830x830), 1874 ca. (proprietà Provincia di Perugia).

OMISSIS

76 - Domenico Bruschi, Sala dei ricevimenti, volta, particolare dell'"angolo dei quadri grandi e di centro".

OMISSIS

77 - Domenico Bruschi, Sala dei ricevimenti, volta, motivo ornamentale dell'angolo del bordo degli Arazzi "grandi e di centra"; spolvero (mm. 580x860), (Perugia, collezione privata).

Il disegno e l'ornato, dunque, e, in particolare anche il disegno dell'ornato, rappresentano per Bruschi, se sono in grado di riprodurre il vero nella sua spiritualità, l'autentica preparazione della pittura e della composizione. Beninteso, questo canone poetico bruschiano non si applicherà al solo tema dei pur importanti raccordi ornamentali di cui abbiamo cominciato a parlare, ma riguarderà, secondo il sincretismo di ispirazione cinquecentista espresso nel *Cenno sugli stili dell'ornamento*, del 1886, la preparazione di intere composizioni pittoriche. La cura con cui sono animate, entro i rispettivi scenari, sia le personificazioni femminili della Sala del Consiglio sia i personaggi degli arazzi della Sala dei ricevimenti rivela l'esplicito intento del pittore di mostrare, già al livello del disegno, che la "grazia" della composizione è tale solo se raggiunge anche i dettagli (le "estremità", in termini bruschiani) ornamentali e in essi è riconoscibile.

Tutto ciò non si ottiene

studiando sopra un solo modello di nudo, o vestendo il *manichino* di un panno qualunque, ricorrendo spesso a stampe, a fotografie, a *traguardi*, o ad altri meccanismi. Si ottiene bensì ritraendo dal vero i diversi caratteri che presentano la robustezza dell'uomo, la grazia gentile, o severa della donna, i vezzi del bambino, e adusandosi a disegnare rapidamente i svariati partiti di pieghe che offrono i panni di vario genere. E vestendo con questi una creatura umana e non un fantoccio di legno, sembra che ne risulti una specie di vita pure nelle pieghe. Né tacerò un altro pregio che deve avere il buon disegnarne, quello cioè che sa preparare coi toni locali la pittura, non seguendo lo stile accademico [...] [89](#).

OMISSIS

78 - Domenico Bruschi, *Sala dei ricevimenti, volta, particolare della decorazione dei bordi degli arazzi e del fregio con stemma.*

OMISSIS

79 - Domenico Bruschi, *Sala dei ricevimenti, volta, motivo ornamentale del bordo degli Arazzi, spolvero a china (mm. 385x820), 1874 ca. (proprietà Provincia di Perugia).*

Un motivo ornamentale, dunque - senza neppure forzare troppo la mano al giovane Bruschi - è assimilabile a quella particolare "piega", o a quell'intero insieme di "pieghe", della futura composizione pittorica che il disegno sa trarre ad autonoma vita spirituale. L'ornamento può completare e raccordare le articolazioni di un ciclo pittorico proprio in quanto il suo concetto e la sua prassi sono già nella composizione pittorica e il trarlo fuori dal suo contesto generatore significa soltanto, ridisegnandolo adeguatamente in forme non necessariamente corrispondenti a qualche particolare "piega" della composizione, assegnargli una funzione ancora più evidente di quella che aveva nel quadro di partenza.

OMISSIS

80 - Domenico Bruschi, *Sala dei ricevimenti, volta, dettaglio della decorazione degli stemmi.*

OMISSIS

81 - Domenico Bruschi, *Sala dei ricevimenti, volta, decorazione degli stemmi, spolvero (mm. 850x830), 1874 ca. (Perugia, collezione privata).*

OMISSIS

82 - Domenico Bruschi, *plico con disegni inviato a Marzio Cherubini, (proprietà Provincia di Perugia).*

La centralità di questi elementi teorici per la poetica bruschiana si intravede anche nel ristretto numero di disegni preparatori del lavoro ornamentale (foto 74-81) che è stato possibile reperire e che - insieme al disegno della personificazione di Terni (foto 12), agli spolveri della cariatide (foto 30), dei sette putti degli arazzi e a quello, ancora non visto, della cornice delle lunette - ricreano, pur nella loro estrema parzialità di frammenti salvatisi dalla dispersione di un secolo fa, le condizioni di lavoro, se non proprio l'idea stessa, dell'atelier bruschiano attivo a Perugia e a Roma, tra Perugia e Roma.

Il disegno del modello applicato al rosone centrale (foto 75) imposta, nei suoi tre cerchi concentrici, gli elementi di base della trama ornamentale: la foglia, la conchiglia e la doppia spirale che si riunifica a punta di lancia rivolta verso il centro per contenere la foglia. La sequenza del motivo, tolta dalla circolarità del rosone e distribuita lungo il perimetro esagonale del bordo dell'arazzo della *Gloria*, determina il movimento discendente dell'ornamento mediante il rovesciamento della punta di lancia in direzione dell'espansione della volta sulla Sala. Un fregio destinato a ospitare gli stemmi delle sei città capoluogo di circondario della Provincia separa i bordi dell'arazzo centrale da quelli dei sei arazzi della volta. Preso, come indica l'annotazione bruschiana,

sull'"angolo dei quadri grandi e di centro", il disegno della foto 77 imposta le variazioni al motivo ornamentale di base in rapporto alla centralità concettuale e geometrica di questo: nei bordi superiori dei sei arazzi, la punta di lancia è di nuovo orientata verso l'alto e il centro ma, al suo interno, la foglia tende a stilizzarsi in un'ampia fioritura floreale che riprende in sé lo stesso movimento spiraliforme. Siamo, però, ancora distanti dalle scelte finali: sulla parte sinistra dell'angolo, infatti, è chiaramente ripreso ancora il motivo del bordo dell'arazzo centrale (poi abbandonato); nella parte destra del disegno compare per la prima volta l'elemento della pigna.

L'evoluzione del motivo ornamentale dei bordi superiori degli arazzi della volta verso la forma definitiva è testimoniata dalla foto 79: il disegno si riferisce, come annota Bruschi, ai "quadri grandi pezzo sotto la targa" e, raffrontato alla realizzazione (foto 78), dimostra la presenza matura e risolta di ogni elemento esecutivamente utile, fino all'indicazione essenziale dei colori: "fondo rosso, ornato oro". La foto 78 è, altresì, uno specimen dei collegamenti realizzati da Bruschi tra l'arazzo centrale e i sei sottostanti per mezzo del fregio recante gli stemmi. La trama dell'ornamento nel cui flusso questi sono incastonati (vedi il dettaglio della foto 80) è testimoniata nella riproduzione del disegno della foto 81: anche qui compaiono le indicazioni per i colori (oro e bianco) e la raccomandazione di "disegnare in misura detta conchiglia". La foto 82, infine, riproduce la forma del plico contenente i disegni che Bruschi inviava da Roma a Marzio Cherubini perché li eseguisse.

Abbiamo così ripercorso quasi per intero il motivo ornamentale di fondo della Sala prefettizia. Mancano i riscontri per le variazioni apportate nei bordi inferiori degli arazzi, ma ciò non ci impedisce di scendere, attraverso i sei quadri che ospitano, in una "sintesi ideale", il "perugino Parnaso", fino alla base, questa sì "tutta storica", delle composizioni contenute nelle dieci lunette.

Inserite in una finta cornice eseguita a chiaroscuro, esse "meglio che dipinte ti sembrano addirittura altrettante scene animatissime di persone vive e parlanti" [90](#). L'abilità del Bruschi

nell'invenzione, nel disegno, nel colorito, e specialmente nel chiaroscuro, nelle ombre e nei sbattimenti di luce [91](#)

vi eccelle; ogni episodio ne trae sicuro vantaggio sul piano dell'animazione interna e dell'immediatezza dell'immagine. Anche gli ornati pittorici che fregiano le lunette contribuiscono alla loro resa narrativa. Essi

sono d'un gusto squisito, e mentre incorniciano elegantemente i piccoli dipinti, non ne scemano punto l'effetto; essendo che tutti richiamano direttamente i principali soggetti del quadretto per mezzo di emblemi tenuti in mano di qua e di là da un graziosissimo putto, variato in venti maniere [92](#).

Le composizioni delle dieci lunette, col loro "disegno netto e inciso" danno ritmo a quel "ritorno del pittore all'arte del quattrocento" che si può leggere già nei sei arazzi. Ma confermano anche, a livello di scelte cromatiche, la persistente predilezione di Bruschi per il "colore veneto", in un momento in cui egli si è svincolato dal precedente influsso tiepolesco. In più, tra arazzi e lunette, la componente "verista" del Bruschi ha finalmente modo di espandersi, passando per il fulcro, innegabile e riconosciuto, dei genietti [93](#).

Nella prima lunetta (foto 83) è rappresentato lo *studio di Pietro Perugino*, nel momento in cui vi entra il giovane Raffaello:

le oneste accoglienze del maestro, la curiosità di alcuni scolari, la noncuranza e il dispetto di altri, e un tal qual movimento di tutta la scolaresca, tutto vi è ritratto a perfezione [94](#).

OMISSIS

83 - Domenico Bruschi, *Sala dei ricevimenti, prima lunetta: Lo studio di Pietro Perugino*.

Da quello del Vannucci passiamo allo *studio di Galeazzo Alessi*, nella seconda lunetta (foto 84). Il celebre architetto è rappresentato mentre riceve un messaggero della Repubblica di Genova, città

nella quale avrebbe realizzato "tante e sì vaghe e grandiose costruzioni". L'immediatezza delle figure è tale che

pare di ascoltare il colloquio dell'architetto e del nunzio; questi in atteggiamento di ossequio, quello di dignitosa compiacenza [95](#).

A questo colloquio, che si svolge all'insegna di una grande nobiltà di modi

fa grazioso riscontro un geniale colloquio d'un giovane e d'una giovane, là in lontananza sull'atrio dello studio. Quanto piace quel misto di diplomatico e casalingo in questa scena! [96](#)

Mentre il Perugino e l'Alessi, nelle loro lunette, corrispondono ai personaggi raffigurati nell'idealità degli arazzi in cui compaiono, il Braccio del terzo arazzo si sdoppia significativamente nelle due differenti situazioni storiche della terza (foto 85) e della quarta lunetta (foto 86).

Nella terza infatti (*Braccio e Papa Martino V in Firenze*), il condottiero è ritratto in atteggiamento umile di fronte al Papa che, seduto in trono, circondato da cardinali e da vescovi in piviale e mitra, lo stringe a sé e gli concede il vicariato di Perugia e di altre città della Chiesa:

Tutto è grandioso in questo dipinto: la luce che per una finestra medioevale illumina pacatamente quel venerando Consesso, e si sparpaglia in mille guise su quei rossi mantelli, su quelle classiche armature e sacri paludamenti, produce un magico effetto [97](#).

OMISSIS

84 - Domenico Bruschi, *Sala dei ricevimenti, seconda lunetta: Lo studio di Galeazzo Assi.*

Braccio torna il personaggio risoluto del suo arazzo nella quarta lunetta. *La dedizione di Perugia a Braccio Fortebracci*

è una scena vespertina che farebbe onore anche ad un Gherardo delle notti. Le ombre che lunghe lunghe si proiettano al suolo ti preparano malinconicamente alla scena, sempre triste, d'una dedizione. Tre gruppi di perugini umilmente si appressano al venturiero vittorioso, che ritto in piedi, in mezzo ai suoi capitani, posata risolutamente la destra su d'una tavola coperta di un rosso tappeto, colla sinistra al fianco, ne riceve l'omaggio e se ne proclama signore (1416) [98](#).

Nella quinta lunetta (*Bartolo e l'imperatore Carlo IV in Pisa*, foto 87) è raffigurato un vivo esempio dell'autorevolezza di cui dovette godere Bartolo Alfani. Sotto un grandioso portico, attraverso il quale si vedono in lontananza il Duomo e la Torre di Pisa, è seduto in trono, in mezzo ai suoi dignitari, l'imperatore Carlo IV e Bartolo

in gran toga magistrale, diritto dinnanzi al Monarca, gli dirige autorevolmente la parola (1535). Il vecchio imperatore, colla testa china, in atto dimesso davanti al sommo legista, ti rammenta il Faraone delle Loggie del Vaticano, che ascolta attentamente Giuseppe. E qui ti par proprio che il Bruschi col suo Bartolo dinnanzi a Carlo IV, abbia voluto significare come anche l'aureo splendore d'una corona imperiale venga meno alla presenza del sole sfolgoreggiante di un intelletto sovrano [99](#).

OMISSIS

85 - Domenico Bruschi, *Sala dei ricevimenti, terza lunetta: Braccio e Martino V in Firenze.*

Anche Baldo Baldeschi, come sceso dall'arazzo del quale è coprotagonista, vuole significare la profonda dignità che gli uomini di grande studio e intelletto sanno mantenere di fronte ai potenti. Nella sesta lunetta (Baldo e Galeazzo Visconti, foto 88)

Entrato appena il Visconti entro lo studio di Baldo, questi tosto si alza dal suo seggiolone, e gli si fa cortesemente incontro. Semplicissimo ne è il pensiero, felicissima l'esecuzione. La luce a traverso d'un'invetriata a vetri tondi veneziani rischiarava lo studio del celebre Baldo, dove tutto è quiete, e dove anche la visita d'un Visconti sembra inopportuna ed incomoda ai profondi suoi studi [100](#).

Nella settima lunetta (*La nave d'argento portata in Comune*, foto 89) la piacevolezza dell'arazzo degli *Orafi e scultori* si traduce in un altrettanto godibile quadretto che raffigura la partecipazione popolare ai valori dell'arte, perlomeno quella partecipazione che si attuava scrive Rotelli nel "buon tempo antico":

Questa civica festa è dipinta a piena luce di mezzogiorno. Il corteo della nave di argento di Cesarino Rossetti o M. de Marco (1536) traversa la piazza del Duomo, la quale riconosci della vaga Fontana di Fr. Bevignate e dalla facciata di S. Lorenzo. È composizione vaghissima pel brio che il pittore ha saputo infondere in tutto l'insieme di questa solennità artistica, che ti riporta al buon tempo antico dell'arte e dei veri amatori dell'arte e degli artisti [101](#).

Come già Braccio, anche Biordo si sdoppia, dall'alto dell'arazzo di cui è signore, nei due momenti della sua vita in cui, rispettivamente, è fatto cavaliere (ottava lunetta, foto 90) e cadavere (nona lunetta, foto 91). Riguardo all'ottava lunetta (*Biordo Michelotti fatto cavaliere*) così scrive Rotelli:

OMISSIS

86 - Domenico Bruschi, Sala dei ricevimenti, quarta lunetta: La dedizione di Perugia a Braccio Fortebraccio.

OMISSIS

87 - Domenico Bruschi, Sala dei ricevimenti, quinta lunetta: Bartolo e l'imperatore Carlo IV in Pisa.

È noto abbastanza quale e quanto interesse si attribuisse nel medio evo alla creazione di un cavaliere. Era questa una specie di solenne ordinazione civica e militare a similitudine dell'ecclesiastica. Ond'è che non è a maravigliare che il Bruschi abbia con tanto sfoggio di personaggi e di costumi figurato quivi il cavalierato di Biordo. Da un'apposita tribuna diverse signore tra curiose e riverenti, in costumi elegantissimi assistono alla bella cerimonia, dalla quale sta per uscire un loro nuovo difensore e paladino [102](#).

Dal fasto dell'investitura al trionfo pieno del Demagogo, nell'arazzo, alla sua fine violenta. *L'uccisione di Biordo Michelotti* (nona lunetta) è davvero una scena spaventosa:

sul far del giorno quattro sicarii, de' quali uno imbacuccato in una negra cocolla monacale, il Guidalotti, aggrediscono il demagogo, ed a colpi di pugnale lo stendono morto al suolo (1398). Tre di quei malvagi non ancora usi al delitto si danno tosto a precipitosa fuga: il terzo che pare abbia egli solo vibrato il colpo mortale, sembra che pria di fuggire voglia accertarsi che il colpo non falli: e quasi lo vedi sul punto di avventarsi nuovamente sul cadavere, stramazza supino a braccia aperte, come d Caifa di Dante. E' una scena tragica, quale, ove fosse stato pittore, avrebbe dipinta Vittorio Alfieri! [103](#)

Nella decima e ultima lunetta (*Fr. Filippo Lippi le pitture del Bonfiglio nel Palazzo comunale*, foto 92) torna in scena quel "vecchio, dal soprasevero, che seduto con mano franca e con una cotal'aria disdegnosa, se ne sta disegnando un non so che". Il Bonfigli del primo arazzo là solitario sulla destra, seguito solo dallo sguardo attento e rispettoso di un fanciullo ascolta, stavolta in una sala piena di curiosi e di ammiratori, il celebre Fra Filippo Lippi che "in aria magistrale", additando le sue pitture, ne fa rilevare i pregi ai circostanti:

È rimarchevole questa lunetta per la varietà delle movenze e dei costumi e per una cert' aria di artistica quiete, onde tutte sembrano improntate le persone accorse al collaudo [104](#).

Anche nel caso delle lunette disponiamo del disegno preparatorio della finta cornice che le contiene (foto 93). L'esecutività del motivo, rilevante per la qualità della cifra architettonica disegnata, è confermata dalle indicazioni dei colori (morello e oro). Preziosa anche la nota di lavoro riservata a Cherubini: "Questo è il sesto più piccolo, perché serve benissimo anche per gli altri. Il solo cantone collo stemma rimane che lei lo corregga al posto perché viene sbiegato".

Piervittori trovò i quadretti delle lunette "lodevoli nella maggior parte e per colore e per composizione"; piacevole gli apparve anche la decorazione che li circonda. I putti sotto gli arazzi gli sembrarono "ben colorati", ma non tutti lodevoli "per forma". Riguardo alla visione d'insieme degli arazzi e delle lunette ebbe parole come queste:

In tutte queste storie, i fondi d'aria mi sembrano di colore troppo uniforme e le nuvole hanno in tutte un andamento orizzontale e monotono. A mio credere, se la proporzione delle figure fosse stata più piccola in questi quadri, sarebbe riuscita più concorde la loro massa con quella dei piccoli quadri delle lunette [105](#).

Una questione di proporzioni, dunque, resa ancora più problematica dai raccordi decorativi. Su questi, dei quali si sono potuti confrontare, nei disegni, i motivi dominanti (foto 74-81), Rotelli e Piervittori sono in pieno disaccordo.

Sentiamo il primo:

Le quattro fasce diagonali della volta, decorate [...] con putti e stemmi della Provincia e del Regno, terminano ai quattro angoli sopra il cornicione in un doppio festone a fiori e frutti, vaghissimo e gustosissimo a vedere.

Le Pareti sono immaginate vestite di arazzi ad oro e velluto rosso. appesi tra i diversi riquadri determinati dalle porte che immettono nella Sala, nonchè dalle candelieri figurate a bassorilievo.

La Cimasa delle portiere tutta di stucco a grande rilievo, è sormontata da una bella testa turrata rappresentante Perugia [106](#).

OMISSIS

88 - Domenico Bruschi, Sala dei ricevimenti, sesta lunetta: Baldo e Galeazzo Visconti.

OMISSIS

89 - Domenico Bruschi, Sala dei ricevimenti, settima lunetta: La nave d argento portata in Comune.

Secondo Piervittori, invece, la parte decorativa "pesante e di poca armonia nel colore" non faceva che recare danno alle composizioni contenute negli arazzi:

L'insieme delle masse decorative della volta sono alquanto pesanti, e questo difetto è anche più notevole osservando le decorazioni delle pareti della sala che per loro natura sono alquanto basse. La decorazione delle pareti non aiuta per nulla a far sembrare più alta la volta, perchè l'arazzo è chiaro e prende poco spazio, specialmente per altezza [107](#).

Il problema, secondo Piervittori, era riconducibile al troppo alto basamento della Sala, che rendeva (e rende) un po' goffo l'ambiente; con poco, aggiungeva, si poteva ovviare alla difficoltà, purché lo si fosse voluto. Ma a chi si rivolgeva, con questo appello, in un Palazzo ormai avviato al suo destino di rappresentanza provinciale e di dimora prefettizia? Sia Arienti, sia Bruschi, nelle condizioni in cui avevano dovuto progettare e dipingere, avevano espresso qui la misura del loro momentaneo equilibrio interiore. E Piervittori sapeva che questo equilibrio, per le ragioni di fatica intellettuale e di adesione alla committenza che era costato, era e sarebbe stato sempre più intoccabile.



OMISSIS

90 - Domenico Bruschi, Sala dei ricevimenti, ottava lunetta: Biordo Michelotti fatto cavaliere.

OMISSIS

91 - Domenico Bruschi, Sala dei ricevimenti, nona lunetta: L'uccisione di Biordo Michelotti.

OMISSIS

92 - Domenico Bruschi, Sala dei ricevimenti, decima lunetta: Fr. Filippo Lippi, collauda le pitture del Bonfigli nel Palazzo comunale.

Le altre "camere" e la Galleria nella Residenza prefettizia

La forte impronta data da Bruschi alla decorazione del Palazzo provinciale con il lavoro ora illustrato non cancella la qualità e il significato di altri interventi realizzati nella residenza prefettizia, prima che i lavori pittorici nella Sala da ballo, o dei ricevimenti, fossero portati a compimento o addirittura durante la loro esecuzione. Alcuni di questi interventi sono attribuibili con certezza, altri si lasciano leggere, per familiarità di impostazione e di stile, come variazioni esecutive di una progettazione che risente del tono decorativo di fondo, concresciuto come

quell'amalgama, perlomeno teorico e d'epoca, che l'équipe dei sei pittori aveva saputo trasferire dalla Città al Palazzo, e qui rendere operante e adeguato.

Cornici e scomparti improntati a rigide geometrie, putti liberi o presi nello sforzo di sorreggere il centro della volta, ghirlande floreali, festoni, ovali, giochi di finti specchi, volte stellate o ricoperte da calde tinte rosa, come vedremo, si alternano e completano con dignità la decorazione di un alloggio di eminente rappresentanza.

La traccia per individuare la mano del pittore che ha reso eseguibile, di volta in volta, un intento decorativo partecipato, in teoria, da tutti gli altri, è, certamente, ancora Piervittori. Preciso nell'attribuire gli interventi di Panti e Tassi, egli è passato poi a nominare, come già si è visto, una serie di "parecchie camere", che ha ricordato come contenenti altrettante (ma mai precisate) opere di Marzio Cherubini. E ha parlato, a proposito di questi lavori, di "arditezza e novità di composizione e vivacità di colore"; quest'ultima, però, sarebbe stata talvolta spinta verso un tale eccesso da guastarsi in piacevolezza.

Se tali apparivano a Piervittori le caratteristiche della ricerca pittorica di Cherubini, di esse possiamo avere un esempio certo nella stanza che collega la Sala da ballo con la Loggia di levante (foto 94) e nella quale si legge il monogramma dell'artista (foto 96), di fronte alla data, 1873, dell'intervento. L'idea qui sviluppata aderisce alla sicura destinazione a sala da pranzo dell'ambiente; il festone che gira al di sotto della volta rende visivamente accettabile la combinazione della tradizionale frutta con arditezze di verdure varie e di più "ingombranti" presenze culinarie. Anche i putti, qui, invitano alla libagione (foto 95), pacificamente seduti accanto a brocche dal fragrante contenuto; piacevole è, infine, il suggerimento dell'apertura centrale della volta, che invita i commensali a sentirsi, per il loro ristoro, sotto un chiosco, in giardino.

Così, la camera attigua (foto 97), anch'essa aperta sulla loggia, può sviluppare e ampliare su tutta la volta il tema del coronamento del chiosco. L'effetto non è strabiliante, ma è comunque adeguato al senso che si voleva dare di un fresco, ombreggiato riposo, impiegato, forse, giocando al biliardo, che troneggiava in una di queste stanze, se non proprio in questa.

Questo è il Cherubini che si è firmato, che lo ha fatto nel luogo più prestigioso del Palazzo, nella stanza che comunica direttamente con il tempio eretto dal Bruschi ai perugini illustri nella Sala da ballo. E certo altre "camere" potrebbero appartenergli: già nel piano nobile dell'amministrazione provinciale abbiamo potuto ipotizzarlo parlando delle stanze non attribuibili a nessuno dei cinque pittori con i quali egli ha collaborato. Qui, nella residenza prefettizia, oltre le due ora illustrate e la loggia di levante, diverse "camere" sembrano uscite dal suo pennello.

Le vedremo in seguito, sotto il segno di un percorso che guida, con estrema discrezione, nelle stanze "private" del Prefetto. Adesso sembra opportuno dare al lettore l'immagine e la paternità di una stanza dal fascino davvero singolare. Su di essa si è già soffermata la critica, supponendo che "se non proprio al pennello di Annibale Angelini almeno a quello di un suo fedele allievo" [108](#) si debba la stanza della foto 98. Essa, sappiamo da Piervittori, è opera di Niccola Benvenuti il quale

ha dipinto una camera ponendo nella volta una prospettiva al sotto in su, come hanno usato i settecentisti. Vi si nota dell'ingegno, ma il lavoro è duro e poco appaga chi lo guarda.

È notevole in essa molta diligenza e si crede che l'artista ha fatto quanto ha potuto di meglio per riuscirne con onore [109](#).

OMISSIS

93 - Domenico Bruschi, Sala dei ricevimenti, cornice delle lunette, spolvero, 1873 (mm. 1435x1601), (Perugia, collezione privata).

La volta di questa stanza è riuscita particolarmente suggestiva, pensiamo noi, proprio a ragione della sua struttura non ottocentesca. La sua impostazione può risultare fuori moda, certe pesantezze architettoniche sono ovviamente d'impaccio al gioco prospettico; il "trompe l'oeil" ottenuto coi vasi di fiori è usuale, gli arconi sono di rito in un'idea compositiva come questa. Benvenuti non sarebbe andato oltre una replica dei settecentisti; se è venuto fuori "con onore" dalle sue difficoltà

compositive conclude Piervittori non ha fatto cosa, però, che appaghi lo sguardo. Egli è stato, viene voglia di aggiungere, volutamente tradizionalista, concettualmente ha riportato indietro le lancette del tempo in questo Palazzo in cui ogni pittore, persino Cherubini, era invece chiamato a dimostrare "arditezza e novità di composizione".

Questa è, dunque, la contraddizione che rende ammaliante la stanza, il suo essere scandita da un tempo anteriore a quello - tardo -ottocentesco - impresso alla totalità degli altri ambienti. Chi alza lo sguardo, si ferma sulla balconata come sulla cesura che i secoli fissano all'insaputa del tempo; niente dei secoli passati precipiterà più sui presenti dalla volta settecentesca (il gioco è dichiarato, è palese); niente del presente ottocentesco che vive nella stanza vorticherà più verso la volta, indietro nel tempo. Rimarranno le sensazioni di una vista impressionante per rapimento d'affetti e all'estasi non resterà che rinunciare, che guardarsi fuori dalle finestre della stanza, poiché queste, in maniera rassicurante, danno sulla piazza, sulla placida vita che scorre in ogni angolo della piazza antistante il nuovo Palazzo.

La coerenza decorativa si impone di nuovo quando si passa a considerare una sequenza di sei "camere", alcune delle quali hanno sviluppata, sulla volta, la trascrizione d'un uso "pubblico", di rappresentanza, altre, invece, trasportano verso le regioni della notte e del "privato".

Se si confrontano le foto 99-104 si nota un ritorno vario di geometrie e di stilizzazioni, alle quali l'occhio dovrebbe essere ormai in grado di attribuire una certa continuità con il già visto sulle volte delle "camere" lasciate senza paternità da Piervittori e situate al piano nobile della sede della Provincia.

L'accostamento può essere pregnante, in particolare, per le stanze di cui alle foto 99-101; verso novità concettuali siamo condotti, invece, dalle decorazioni raffigurate nelle foto 102-104.

OMISSIS

94 - Marzio Cherubini, Sala lungo la loggia di levante, volta.

OMISSIS

95 - Marzio Cherubini, Sala lungo la loggia di levante, volta, particolare con putti

OMISSIS

96 - Marzio Cherubini, Sala lungo la loggia di levante, volta, particolare del cartiglio con monogramma del pittore.

In esse, infatti - tranne forse la volta della foto 102, che però ha un piacevole gioco di quattro specchi riflettenti vaghe lontananze - la struttura compositiva è al diretto servizio dei cromatismi: sono questi che impongono l'adesione delle volte all'uso delle stanze, che si va configurando sempre più come "privato". La moresca notte stellata e la calda idea di una tappezzeria da alcova dettano le ragioni dell'intimità, e con esse l'impossibilità di ogni nostro ulteriore indugio, sotto atmosfere così fiabesche, che non sia quello di un ricordo, appunto, puramente fiabesco di stanze tuttavia esistenti e nelle quali si svolge una vita quotidiana.

OMISSIS

97 - Marzio Cherubini (?), Sala lungo la loggia di levante, volta.

OMISSIS

98 - Nicola Benvenuti, Sala a settentrione della Residenza prefettizia, volta.

La Galleria meridionale (foto 106), l'intricante Galleria meridionale, punto finale del nostro percorso all'interno del Palazzo Nuovo, ci scuote dalla fiaba, ma, con ciò, non ci proietta in un universo decorativo meno trasognato. Il sogno, qui, è ad occhi aperti, dovuto all'emozione complessiva che si prova entrando.

Chiunque di noi, incredulo per la visione che gli si presenta, si stropiciasse gli occhi e facesse comparire davanti a sé punti e guizzi luminosi d'ogni forma e dai colori ineffabili, ricreerebbe con lo stesso brio la volta qui dipinta da Mariano Piervittori. Il brio è, appunto, l'unica qualità che il pittore riconosce al suo lavoro:

Il sottoscritto poi ha eseguito una sola galleria con stile zuccheresco e senza pretesione; ha fatto il lavoro proporzionatamente al prezzo assegnato e crede che, ad eccezione di un certo brio nella volta, nulla vi sia di notevole; dice poi francamente che le pareti sono brutte. Lode al merito! [110](#)

Così come non è stato dispensatore di false lodi per nessuno dei pittori con cui ha lavorato, il pittore di Tolentino applica, onestamente, lo stesso metro di giudizio estetico anche nei confronti del suo lavoro. Anzi, verso se stesso è ancora più critico che verso gli altri: si riserva meno parole e quasi tutte di segno accentuatamente negativo. Certo, un atteggiamento diverso da questo non sarebbe stato degno del personaggio, così lucido, critico, valente cronista e, non dimentichiamolo, pur sempre, eccellente decoratore e pittore di figura.

La spigliatezza decorativa, arricchita da rappresentazioni allegoriche e da motivi a grottesca, si infiamma oltremodo, e scontando qualche approssimazione nelle torsioni, per l'ossessione del mimato tourbillon satiresco. Essa torna animata e narrativa entro le due lunette raffiguranti, la prima la partenza per una battuta di caccia, la seconda il successivo pranzo con la cacciagione uccisa:

I personaggi in costume settecentesco e il sapore stesso delle due scenette le ricollegano a quel gusto, lanciato in Francia da Messonier, e che in Italia, in questa seconda metà del secolo, avrà grossa fortuna specie nelle opere di cavalletto [111](#).

Infine, quella spigliatezza, si placa nel simbolismo delle quattro figure femminili, allegorizzanti i *Mestieri e le Arti*, e nei quattro paesaggi monocromi.

La complessità della composizione s'è tradotta in lavoro finito sotto il segno della fantasia e della memoria come scrisse Rotelli, che, se ricordiamo, apprezzò Piervittori proprio come "inesausto inventore [...], di bizzarrie e scene zuccheresche e fiamminghe".

Su ciò conveniamo, e ci sarebbe da convenire su altre ipotesi interpretative che riportassero, ancora più analiticamente, parti importanti della struttura decorativa della Galleria meridionale alle loro fonti, non sempre tardo ottocentesche.

Qui però, e forse propedeuticamente a questo lavoro, occorre più che altro identificare i nuclei compositivi della decorazione e cercare di farne emergere i rispettivi significati e le funzioni in rapporto a quelli dell'impresa decorativa che ha riguardato il Palazzo nel suo complesso.

Le parti eminenti della decorazione della volta della Galleria - quelle, cioè, che sono importanti non solo di per sé, ma anche come rilettura di un certo tracciato decorativo di fondo del Palazzo - sono le due scene di caccia, i quattro *Mestieri ed Arti* e i quattro paesaggi monocromi.

La funzione narrativa che esprimono la partenza per la caccia (foto 107) e il conseguente banchetto (foto 108) ha come unico referente nel Palazzo il Bruschi delle dieci lunette della Sala dei ricevimenti (foto 83-92). Mentre, però, lì eravamo nel contesto di una narrazione dichiaratamente storiografica, qui l'elemento documentante di natura storica (un personaggio, un fatto) non è stato preso in alcuna considerazione. Ciò che attraeva Piervittori, al di là di un soggettivo e palese piacere per il costume d'altri tempi, era, più probabilmente, il *semplice* montaggio di due sequenze, con

tutto ciò che questo tipo di presunta *semplicità* comporta, in termini di difficoltà compositive, ma anche di effetti sul piano del movimento.

OMISSIS

99-101 - Sale della Residenza prefettizia, volte.

OMISSIS

102 - 104 - Sale della Residenza prefettizia, volte.

La funzione allegorica delle figure femminili dei *Mestieri e delle Arti* (foto 109-112) ribalta esplicitamente il rapporto che le personificazioni bruschiane della Sala del Consiglio (foto 7-15) intrattengono con le superfici della volta. I quadri delle città umbre, infatti, impongono con forza dissimulata la loro presenza al motivo ornamentale; le figure di Piervittori, al contrario, depongono il loro messaggio ai piedi della bizzarra decorativa della volta, che, con le sue larghe maglie, diventa il grande paramento dominante, teso come un sipario, al quale è chiesto di catturare l'occhio e l'emozione dell'ospite.

Le personificazioni, però, non scompaiono e le singole attività umane alle quali sono dedicate (attività sulla terraferma: l'industria e l'agricoltura; attività sull'acqua: la pesca col suo rilievo nautico; attività dello spirito: l'arte della pittura come paradigma delle altre arti) diventano altrettanti richiami al buon governo che dovrà favorirle e incrementarle.

I paesaggi monocromi, infine, inseriti in quattro delle sei lunette laterali (foto 113-116), fanno spontaneamente da pendant a una ricorrenza pittorica che nel Palazzo è stata praticata, come abbiamo potuto notare, con una varietà contrastante di esiti (vedi le foto 37-41 e 42-46).

Piervittori, in particolare, sviluppa il genere con visioni acquatiche che, per la realtà fisico-territoriale umbra, ma indipendentemente da un esplicito riconoscimento dei siti delle vedute, potrebbero essere assimilate a scorci di suggestione lacustre. L'illustrazione del lavoro di Piervittori pare, dunque, particolarmente adeguata a suggerire una serie di riconsiderazioni finali circa gli interventi pittorici realizzati nel Palazzo.

Sono, infatti, proprio i centri di interesse pittorico appena focalizzati a rendere quanto meno probabile l'ipotesi che, in linea di massima, la decorazione di tutto il Piano nobile della Provincia e della Residenza prefettizia non abbia seguito un andamento del tutto casuale.

Se pensiamo, prima di tutto, a quei paesaggi inseriti nella trama decorativa della Galleria, pare di assistere qui alla conclusione di una volontà ideativa ben precisa, quella, cioè, di concepire la decorazione delle stanze che danno a mezzogiorno in funzione di una apertura, anche pittorica, della visione sull'orizzonte che, da quelle finestre, è possibile proprio nella realtà.

OMISSIS

105 - Mariano Piervittori (Perugia, collezione privata).

OMISSIS

106 - Mariano Piervittori, Galleria Meridionale, volta.

Ricordiamo, infatti, che paesaggi monocromi esistono solo in altre due stanze, e che anche queste danno a mezzogiorno. Esse sono: la "camera" dell'angolo di sud-ovest, presumibilmente dipinta da Tassi (foto 37-41), e quella che abbiamo chiamato "camera" a sud (foto 42-46), confinante con la Galleria.

Gli stessi paesaggi, da tempo perduti, che ornavano la loggia di ponente - e dei quali gli ultimi citati, sebbene non tassiani, potevano ben essere la continuazione dato che la loggia comunica direttamente con tale "camera" a sud - erano giustificabili nel quadro della corsa che la loggia produce e stimola verso la zona meridionale-panoramica del Piano. Un "fronte" paesaggistico si stende, dunque, dall'angolo di sud-ovest alla Galleria meridionale: esso, di fatto, è stato realizzato in

questi termini e tematicamente compatto - al di là di possibili interpolazioni - si presenta anche oggi proprio in questi termini, fatte salve, in particolare, le diversità interpretative degli stili del presunto Tassi e di Piervittori. A riguardo di quest'ultimo, fra l'altro, si può aggiungere che la rilettura dei suoi paesaggi all'interno del "fronte" meridionale-panoramico facilita ulteriormente la proponibilità delle sue vedute come prese in direzione di uno scenario lacustre proprio dell'Umbria o ad esso allusivo.

Niente può dimostrare che una simile volontà di sottostare alla visione del paesaggio abbia presieduto alla decorazione delle stanze in questione e della Galleria, ma è molto significativo che qui, e solo qui, a mezzogiorno, la decorazione pittorica riprenda ed esegua all'interno della costruzione la vecchia idea che voleva il Palazzo, già nella sua esteriorità architettonica di "fabbrica di mezzo", apertamente dialogante con l'orizzonte.

Se questa "lettura" - basata su un centro di interesse pittorico tratto dalla trama decorativa della Galleria meridionale in quanto sintesi della diversità stilistica delle componenti narrativo-allegoriche-paesaggistiche messe in opera nel Palazzo - è plausibile, essa non può non essere completata da un coerente riesame conclusivo delle altre due principali funzioni - quella narrativa e quella allegorica, appunto - alle quali la decorazione avrebbe potuto voler rispondere, rispettivamente, nelle stanze che occupano la parte centrale del Palazzo e in quelle che ne occupano il lato a settentrione.

OMISSIS

107 - Mariano Piervittori, Galleria Meridionale, volta, La partenza per la caccia.

Nel suo nucleo centrale e prefettizio, il Palazzo è stato dominato dall'intento storico-evocativo, e latamente narrativo, del Bruschi della Sala dei ricevimenti. Il locale, a parere di Piervittori, avrebbe raggiunto una seriosità eccessiva, da sala di adunanze, e ciò, forse, poteva essere evitato solo che Bruschi avesse voluto porsi in maniera più brillante il problema della sua decorazione e avesse realizzato "un pensiero maggiormente conveniente al luogo".

Non abbiamo, in realtà, elementi sufficienti per poter valutare se mai Bruschi abbia avuto di fronte a sé, per questa Sala, alternative di decorazione più convenienti di quelle del "perugino Parnaso" e le abbia rifiutate. L'unica opzione - ma quanto, realmente, praticabile? - pare essere stata rappresentata, secondo quanto si può ricavare dal suggerimento che lo stesso Piervittori fornisce a Bruschi a cose fatte, dall'opportunità di collocare il "perugino Parnaso" nella sala consiliare.

OMISSIS

108 - Mariano Piervittori, Galleria Meridionale, volta, Il banchetto dopo la caccia.

OMISSIS

109 - Mariano Piervittori, Galleria Meridionale, volta, Allegoria dell'Industria.

OMISSIS

110 - Mariano Piervittori, Galleria Meridionale, volta, Allegoria dell'Attività marittime.

Ciò lascerebbe presupporre, ma anche qui mancano gli elementi per confermarlo, che, sin dall'inizio dell'impresa decorativa coincidente con i lavori nell'aula consiliare, Bruschi avesse già ben dispiegati davanti a sé i contenuti dei quali rivestire tutte le superfici assegnategli e che potesse muoversi con molta discrezionalità nel collocarli adeguatamente. E' più probabile, tuttavia, che la funzione allegorica delle personificazioni delle città umbre si sia subito imposta in rapporto al luogo consiliare proprio della massima rappresentanza della comunità provinciale e che solo in seguito,

nella Sala dei ricevimenti, Bruschi abbia potuto recuperare quella storicità evocativa, marcatamente perugina, che molto lo stimolava.

Non che questa - resa meno perugina e più umbro sabina - manchi, insieme alla tematica paesaggistica, nelle allegorie della Sala del Consiglio. In questo luogo, però, che, nella parte settentrionale del Palazzo, ha di fronte a sé l'acropoli perugina, storia e ambiente delle realtà provinciali sono chiamate, piuttosto, a raccogliersi in una serie di simboli che a dispiegarsi in più capillari narrazioni.

Immagine unica, come unico è il nome di ogni città che, col suo popolo, costituisce la Provincia, ciascuna allegoria deve portare sé e l'Umbria di fronte a Perugia. La pittura, cui tanto si era chiesto in termini di decorazione, in fondo ha solo reso possibile questo ideale colloquio tra l'Umbria e il suo centro riconosciuto, collocando il popolo parlante di Perugia stessa, di Foligno, Rieti, Orvieto, Terni e Spoleto in posizione eminente sulla nuova Piazza di Perugia, cosicché il capoluogo umbro-sabino potesse rappresentare, con accresciuto senso della storia, la volontà delle sue popolazioni all'Italia unita.



OMISSIS

111 - Mariano Piervittori, Galleria Meridionale, volta, Allegoria dell'Agricoltura.

OMISSIS

112 - Mariano Piervittori, Galleria Meridionale, volta, Allegoria dell'Arte della Pittura.

La stagione della decorazione del palazzo provinciale di Perugia copre un arco strettissimo di tempo ed è, a suo modo, una incisiva monografia pittorica tardo-ottocentesca nella quale hanno trovato spazio e modo di esistere molti influssi, molte scuole, molte suggestioni dei secoli passati, senza che il repertorio finale messo in opera abbia potuto espandersi, in termini di significative riprese da parte della cultura pittorica locale dei decenni immediatamente seguenti, oltre la sintesi raggiunta nelle "camere" e nelle sale della prestigiosa residenza. Per molti degli stessi artisti qui al lavoro - e valga, ancora una volta, la testimonianza di Piervittori - gli interventi realizzati ebbero un autentico valore per lo più solo nel momento dell'incarico e dell'esecuzione. Poi, furono praticamente i pittori stessi, con la loro negligenza, a permettere che l'impresa decorativa scivolasse nel silenzio degli anni e nella modesta considerazione dei posteri.

OMISSIS

113 - 116 - Mariano Piervittori, Galleria Meridionale, volta, quattro paesaggi monocromi.

Il palazzo, del resto, si era chiuso subito in se stesso, sia perché dimora prefettizia, sia perché alle prese con problemi immediati e continui di manutenzione - concernenti la sua staticità e riguardanti una lunga serie di particolari costruttivi - che distolsero sempre più l'attenzione di chi di dovere da una adeguata politica di valorizzazione dell'impresa pittorica. Poiché, infatti, essa non presentava particolari problemi di manutenzione, finì col costituire l'oggetto tranquillo e scontato di una distratta venerazione, che servì solo, sostanzialmente, ad acuire la componente "retorica", non secondaria, dei cicli pittorici messi in opera nel palazzo. La riprova della caparbia, forse solo burocratica, con cui s'è potuta imporre una mentalità del genere sta nel fatto che l'unico intervento attuato sulle pitture è coinciso con situazioni di degrado inarrestabile, verificatesi nelle due logge, di levante e di ponente.

Quando si dovette intervenire in questi locali, si era già nel 1915. La stagione tardo-ottocentesca non era più che un pallido ricordo; la memoria degli interventi pittorici contenuti nel palazzo era ormai tutta affidata all'oralità di quei "maestri", o, per lo più, a quella dei loro eredi, per le cui botteghe erano passati segmenti non secondari di operazioni legate al perfezionamento "artigianale" dell'impresa decorativa di quarant'anni prima. Così un gusto (pensiamo alla loggia di ponente) si è letteralmente sovrapposto all'altro, lo ha cancellato senza sua colpa, ma solo per l'impulso irrefrenabile di lasciare traccia di sé in una sede che si continuava a ritenere molto prestigiosa. In realtà, un'idea consapevole di decorazione, di fatto, era scomparsa ormai da tempo dai riferimenti culturali e dalle esigenze di rappresentanza delle classi politiche, almeno a livello locale. A sostituirla sarebbero venuti ben presto apparati simbolici diversamente spendibili nella quotidianità della politica, a partire dal fascismo. Intanto il palazzo provinciale, nella cui storia artistica ci auguriamo di aver gettato un po' di luce, vedeva solo più decorarsi, con civile senso della pietà imposto dagli anni di guerra, le pareti del porticato del cortile interno.

Note

- 1 Luigi Rotelli, *La Sala Prefettura del Palazzo provinciale di Perugia*, Perugia 1875, p. 3. La figura di monsignor Rotelli si segnala perché in tempi di non facile convivenza tra laici e cattolici dimostrò, come nel caso di questa sua illustrazione di un "tempio" del nuovo potere politico, quel certo equilibrio morale e culturale che gli guadagnò la sincera stima degli avversari: "Dotto, gentile, affabile, caritatevole, mite si era accattato il rispetto e la stima de' più risentiti pretofobi" ("Il Paese", 28 settembre 1878, p. 4).
- 2 Proprio Bruschi fornisce, con la testimonianza che segue, il più ampio riconoscimento del ruolo avuto, nella decorazione del Palazzo, dal prefetto dell'Umbria Benedetto Maramotti: "Amava le arti belle infinitamente ed essendo egli Prefetto, ogni artista perugino ed umbro, fu designato a dipingere le sale del palazzo Provinciale, pitture molto incoraggiate mentre si facevano, dal distintissimo Prefetto il quale, compite che furono, con ogni cortesia, si faceva pregio mostrarle a chiunque avesse volontà di osservarle" (D. Bruschi, *Degli ultimi accademici estinti*, Perugia 1897).
Benedetto Maramotti era nato a Reggio Emilia il 29 dicembre 1823. Laureato in giurisprudenza, aveva partecipato ai moti rivoluzionari di Reggio insieme con Farini. Deputato all'assemblea costituente modenese, nelle elezioni politiche generali del 25 marzo 1860 fu eletto dai moderati nel collegio di Castelnuovo Garfagnana. La sua elezione, però, venne annullata per incompatibilità d'impiego, essendo egli capo divisione al Ministero dell'interno. Già prefetto di Teramo e di Ravenna, il 24 ottobre 1868 assumeva la carica di prefetto dell'Umbria, che avrebbe ricoperto per ben 21 anni, fino al 13 agosto 1889: "Questo funzionario di carriera, considerato da tutti il grande normalizzatore dell'Umbria per aver gestito il lento trapasso della provincia nell'Italia finalmente libera dalla questione romana, fu nel complesso attivo e capace, almeno all'inizio, di svolgere positivamente mansioni importanti. La sua lunghissima permanenza rappresenta un vero primato [...] Moderato, 'trasformista', leggermente anticlericale, Maramotti simpatizzò per gli ambienti massonici umbri senza mai iscriversi, almeno così risulta, ad alcuna loggia. La sua espressa volontà di essere trasferito a Firenze, più volte respinta, i problemi familiari [la malattia dell'unica figlia, cominciata nel 1887 e terminata con la morte della giovane nel 1889, pochi giorni dopo la cessazione di Maramotti dall'incarico di prefetto, n.d.c.], la sensazione di non essere valorizzato dal governo, lo resero sempre meno preso e vigile nel suo lavoro. Si comprende, quindi, che egli non potesse apparire, in quel momento, come il tipo di prefetto rispondente alle esigenze del Crispi, il quale provvide, inevitabilmente, durante il suo secondo ministero, alla collocazione a riposo del funzionario motivata con l'età avanzata" (A. Proietti, *Il prefetto Benedetto Maramotti e l'Umbria fra il 1882 e il 1889*, Estratto da "L'archivio centrale dello Stato 1953-1993", pp.159-160). Eletto, sempre nel 1889, consigliere provinciale per il mandamento settentrionale, fu nominato presidente della Deputazione provinciale, nonché, nel 1895, consigliere comunale a Perugia. Uanno dopo, il 16 aprile 1896, moriva all'albergo Anglo-Americano di Roma.
- 3 Mariano Piervittori, *Il Nuovo Palazzo Provinciale di Perugia*, in "Gazzetta d'Italia", 23 gennaio 1875, p. 3.
- 4 Luigi Rotelli, cit., p. 4.
- 5 Dodici anni dopo l'ultimazione dei lavori nella Sala del Consiglio, gli spolveri bruschiani venivano donati dalla Provincia all'Accademia di Belle Arti di Perugia. Il 24 aprile 1885, infatti, il Prefetto Maramotti allegava "1 rotolo" alla seguente lettera: "Questa Deputazione provinciale ha deliberato, in adunanza del 20 corrente, di offrire in dono a cotesta spettabile Accademia delle Belle Arti, i cartoni, o *spolveri*, disegnati dall'egregio Prof. Sig. Cav. Domenico Bruschi, per dipingere le figure allegoriche che ornano la Sala del Consiglio provinciale. Pregiomi pertanto inviarli con la presente alla Onorevole S.V, lusingandomi possano essere di buon grado accettati [...]". La lettera, conservata presso l'Accademia senza più gli spolveri allegati, costituiva la conclusione di una trattativa d'acquisto che aveva visto la Provincia alle prese con l'offerta dei disegni fatta dall'aiuto di Bruschi Marzio Cherubini. La citata deliberazione della Provincia, infatti, così recita: "Sulla proposta del Deputato Monaldi, la Deputazione delibera di acquistare per £ 50 e offrire in dono all'Accademia delle Belle Arti in Perugia i cartoni o spolveri, disegnati dal Professore Domenico Bruschi, per dipingere le figure allegoriche che ornano la sala del Consiglio provinciale, offerti in vendita dal Sig. Marzio Cherubini" (Archivio di Stato di Perugia, Archivio storico della Provincia di Perugia, Atti della Deputazione provinciale, 20 aprile 1885).
Il 23 febbraio 1885 Cherubini aveva scritto da Roma una lettera, anch'essa conservata in Accademia, che, oltre a confermare ampiamente il suo spirito mercantile del momento e a renderne note le motivazioni di natura familiare, conteneva indicazioni sufficienti a dare ragione del fatto che oggetto dell'offerta di vendita non erano le sole personificazioni della Sala consiliare, ma anche alcuni putti disegnati da Bruschi, presumibilmente, fra gli altri, quelli usati per la Sala prefettura dei ricevimenti.
Un po' tristemente, oggi, il mercato antiquario rende in maniera frammentata e dispersa, e talora anche con qualche ambiguità filologica nella conservazione dei reperti, questo patrimonio che appena un secolo fa pareva avviato alla migliore unitarietà e integrità conservativa.
- 6 Questa pagina di Maria Teresa Giovene è il frutto di un approfondimento compiuto dalla studiosa di Arienti in occasione della pubblicazione del presente volume. All'interno di una presentazione complessiva della decorazione della Sala consiliare hanno una loro specifica importanza - in quanto componenti una "galleria" di illustri rappresentanti della classe politica locale dall'Unità alla prima guerra mondiale - i busti dei personaggi citati nel testo. Il primo busto fu quello di Guardabassi: opera di G. Ciani, fu collocato nel 1875. G. Fringuelli, nel

1891, in seguito a un concorso fu incaricato dell'esecuzione del busto di Pianciani. Nel 1897 Estrade si aggiudicò il concorso per il busto di Maramotti. Nel 1915 Fringuelli si vide approvare il modello per il busto di Fani e nel 1920 V. Mignitti ebbe il suo compenso per quello di Z. Faina. Le ricerche archivistiche in questa direzione sono state compiute da Maria Cristina Bianconi.

- 7 Corrado Balducci, *Domenico Bruschi e l'arte del suo tempo*, tesi di laurea, Università degli Studi di Perugia, a.a. 1978-1979, pp. 115-121.
- 8 *Ivi*, pp. 115-116.
- 9 *Ivi*, p. 116.
- 10 *Ibidem*.
- 11 Corrado Balducci, cit., pp. 116-117.
- 12 *Ivi*, p. 117.
- 13 Torquato Secci, *La Cascata delle Marmore*, Terni 1989, p. 94.
- 14 Corrado Balducci, cit., pp. 118-119.
- 15 *Ivi*, p. 119.
- 16 *Ibidem*.
- 17 Corrado Balducci, cit. pp. 119-120.
- 18 *Ivi*, p. 120.
- 19 *Ibidem*.
- 20 *Ibidem*.
- 21 Corrado Balducci, cit., p. 121.
- 22 Mariano Piervittori, cit.
- 23 "Corriere dell'Umbria", 17 novembre 1874, p. 2.
- 24 Caterina Zappia, *La decorazione pittorica a Perugia dal gusto accademico al Liberty*, in "Esercizi", 1984 (7), p. 104
- 25 *Ivi*, p. 106.
- 26 *Ibidem*.
- 27 Giulio Bonafini, *Necrologia del Chiarissimo cav. Matteo Tassi*, Roma 1895, p. 18.
- 28 Caterina Zappia, cit. pp. 104-105, non menziona - né in generale né come opera di Tassi - questa stanza e, invece, attribuisce al celebre paesaggista l'attuale Sala della partecipazione, dove opera, stando a Piervittori e ai riscontri, Giovanni Panti.
- 29 Mariano Piervittori, cit.
- 30 *Ibidem*.
- 31 Vedi alla nota 28.
- 32 Mariano Piervittori, cit.
- 33 *Ibidem*. Analizzando lo stile di Cherubini, Piervittori così prosegue: "Nei lavori del Cherubini trovasi molta arditezza e novità di composizione e vivacità di colore, ma talvolta di questa vivacità di colore egli abusa ed allora l'effetto non è piacevole. Certi particolari dipinti a finto oro sono stati eseguiti da lui con molto buon gusto e verità. Il difetto principale del Cherubini è spesso quello di essere trascurato nei suoi lavori, sovente però n'è cagione la scarsità dei compensi, scarsità di cui hanno dovuto risentire gli effetti tutti gli artisti che posero il pennello nel palazzo provinciale".
- 34 "La Provincia", 25 ottobre 1874, p. 3.
- 35 "Corriere dell'Umbria", 17 novembre 1874, p. 2.
- 36 Mariano Piervittori, cit.
- 37 *Ibidem*.
- 38 Il lavoro di Cherubini per la loggia si presentava, agli occhi di Piervittori, con qualche contraddizione: mentre, infatti, lo si poteva definire "poco buono per ragione principalmente della soverchia trascuratezza", difficilmente, anche in questo caso, si sarebbe potuta negare a Cherubini "una ricca fantasia e un bell'ingegno nell'arte" (M. Piervittori, cit.).
- 39 In ASP, ASPP, ADP, 24 maggio 1915 è conservata la deliberazione n. 149 con cui si autorizza la spesa di L 1800 per rinnovare "la galleria dell'ufficio amministrativo". Nella successiva seduta del 27 settembre 1915 si approva "la scelta del bozzetto presentato dai sigg.ri Polidori e Giancarli (per L. 900)".
La ricerca compiuta in questa direzione da Maria Cristina Bianconi ha permesso di accertare che dei restauri al soffitto delle gallerie (logge) ci si era dovuti occupare già dal 1890. Lavori alle terrazze soprastanti "per favorire lo smaltimento delle acque piovane", sono stati necessari nel 1907. Nel 1912, poi, grosse riparazioni alla copertura del tetto si erano estese alle stesse terrazze. Nel 1914 si prende atto che "le volticine dei soffitti delle gallerie sono state costruite con travetti di ferro e mattoni legati con gesso": quest'ultimo "ha corroso il metallo ed ha favorito il

passaggio delle acque piovane, che cadono sulle terrazze" (*ASP, ASPP, ADP*, 16 settembre 1914, atto n. 266). Nello stesso anno si dovette cominciare a ricostruire le vetrate delle due gallerie (logge). Per questa via si arriva all'intervento radicale del 1915.

Sempre nel 1915, Polidori era stato incaricato di eseguire i ritocchi necessari "agli ambienti del Palazzo Provinciale a seguito dei guasti subiti dalle pitture per i lavori dell'impianto di riscaldamento" (*ASP, ASPP, ADP*, 14 aprile 1915). Il progetto di riscaldamento del Palazzo era stato approvato l'anno precedente (*ASP, ASPP, ADP*, 19 settembre 1914, atto n. 301).

- 40 Caterina Zappia, cit., p. 117.
- 41 Luigi Rotelli, cit., pp. 5-6.
- 42 Agostino Iraci, *Domenico Bruschi e l'arte sua*, Perugia 1910, p. 12.
- 43 Luigi Rotelli, cit., p. 4.
- 44 *Ivi*, p. 6.
- 45 *Ivi*, pp. 6-7.
- 46 *Ivi*, p. 7.
- 47 Mariano Piervittori, cit.
- 48 Luigi Rotelli, cit., pp. 7-8.
- 49 Corrado Balducci, cit., p. 123.
- 50 Luigi Rotelli, cit., p. 8.
- 51 *Ibidem*. Il lavoro di Fiorenzo di Lorenzo è stato riconosciuto da Balducci, cit., p. 123, per una tavoletta delle storie di S. Bernardino. Il fatto, sempre a parere di Balducci, è significativo "per capire gli orientamenti della critica e del Bruschi stesso".
- 52 Luigi Rotelli, cit., p. 8.
- 53 *Ibidem*.
- 54 Luigi Rotelli, cit., p. 9.
- 55 Mariano Piervittori, cit.
- 56 Corrado Balducci, cit., p. 124.
- 57 *Ivi*, pp. 125-126.
- 58 Luigi Rotelli, cit., p. 9.
- 59 *Ibidem*.
- 60 *Ibidem*.
- 61 Luigi Rotelli, cit., p. 10.
- 62 Mariano Piervittori, cit.
- 63 Corrado Balducci, cit., p. 126.
- 64 Luigi Rotelli, cit., p. 10.
- 65 *Ibidem*.
- 66 Vedi Corrado Balducci, cit., p. 127.
- 67 Luigi Rotelli, cit., p. 10.
- 68 Mariano Piervittori, cit.
- 69 Corrado Balducci, cit. pp. 124-125.
- 70 Luigi Rotelli, cit., p. 10.
- 71 *Ivi*, p. 11.
- 72 *Ibidem*
- 73 *Ibidem*.
- 74 Corrado Balducci, cit., p.125.
- 75 Luigi Rotelli, cit., p. 12.
- 76 Mariano Piervittori, cit.
- 77 Luigi Rotelli, cit., p. 12.
- 78 Corrado Balducci, cit., p. 128.
- 79 Mariano Piervittori, cit.
- 80 Luigi Rotelli, cit., p. 13.
- 81 Corrado Balducci, cit., p. 128.
- 82 Luigi Rotelli, cit., p.13.
- 83 *Ibidem*.

- 84 Mariano Piervittori, cit.
- 85 Luigi Rotelli, cit., p. 13.
- 86 *Ivi*, pp. 13-14.
- 87 Mariano Piervittori, cit.
- 88 Domenico Bruschi, *Parole ai miei concittadini*, Perugia 24 gennaio 1874.
- 89 *Ibidem*.
- 90 Luigi Rotelli, cit., p. 14.
- 91 *Ibidem*.
- 92 Luigi Rotelli, cit., p. 18.
- 93 Per queste componenti dell'arte di Bruschi, vedi Corrado Balducci, cit., pp. 129-130.
- 94 Luigi Rotelli, cit., pp. 14-15.
- 95 *Ivi*, p. 15.
- 96 *Ibidem*.
- 97 *Ibidem*.
- 98 Luigi Rotelli, cit., pp. 15-16.
- 99 *Ivi*, p. 16.
- 100 *Ibidem*.
- 101 Luigi Rotelli, cit., pp. 16-17.
- 102 *Ivi*, p. 17.
- 103 *Ibidem*.
- 104 Luigi Rotelli, cit., p. 18.
- 105 Mariano Piervittori, cit.
- 106 Luigi Rotelli, cit., p. 18
- 107 Mariano Piervittori, cit.
- 108 Caterina Zappia, cit., p. 106.
- 109 Mariano Piervittori, cit.
- 110 *Ibidem*.
- 111 Caterina Zappia, cit., p. 103.

DOMENICO BRUSCHI:
DAL PURISMO ALLO "STILE DELLA NAZIONE"

Caterina Bon Valsassina

Quando, nel 1873, riceve la commissione di decorare il "Nuovo Palazzo" destinato ad ospitare gli uffici della Prefettura e della Provincia a Perugia, Domenico Bruschi ha poco più di trent'anni ed è già a capo, per questa impresa, di un'équipe di sei pittori, che, sotto la sua direzione, dovranno mettere a punto un linguaggio pittorico adeguato alle nuove e patriottiche esigenze di quello stile celebrativo e di rappresentanza che stava diventando, in tutti i vari centri dell'Italia, lo "stile della nazione".

Come arriva il Bruschi a questo traguardo, che ne consacra indubbiamente il ruolo di pittore ufficiale nella sua città natale? Quali erano state le tappe fondamentali della sua formazione artistica? Quali motivazioni avevano spinto la committenza pubblica a preferire il Bruschi rispetto ad altri artisti, locali e non? E' quanto si tenterà mettere in luce nelle pagine che seguono.

Il Bruschi era stato allievo all'Accademia di Belle Arti di Perugia del romano Silvestro Valeri, chiamato a insegnare Pittura all'istituto perugino fin dal 1845. L'indirizzo dato dal Valeri all'insegnamento artistico era in una linea di continuità con il purismo del suo maestro Minardi [1](#).

E pienamente purista è anche l'esordio del giovane Bruschi, che nel novembre del 1857, a soli diciassette anni, mentre seguiva ancora i corsi all'Accademia, riceve dall'Abate Acquacotta l'incarico di eseguire a tempera la decorazione murale dell'ultima cappella a destra nella chiesa perugina di S. Pietro, dedicata a S. Giuseppe. Lo aiuteranno Giovanni Panti, perugino, allievo anch'esso del Valeri e futuro collaboratore del Bruschi nella decorazione del Palazzo della Provincia, e Giambattista Agretti. L'impresa viene conclusa il 18 marzo del 1858 e ricompensata "...ai Sigg. Pittori con un regalo di scudi 50 pagandogli tutte le spese vive..." [2](#)

Secondo una divisione del lavoro abbastanza consueta durante tutto l'Ottocento, a sua volta retaggio dell'organizzazione dei grandi cantieri decorativi dal Cinquecento in poi, al Bruschi venne affidata la direzione del cantiere e la pittura delle figure, mentre il Panti eseguì la parte decorativa delle riquadrature e dell'ornato e l'Agretti la verniciatura delle tarsie dipinte delle porte.

Le fonti ottocentesche non tralasciano di menzionare la cappellina di S. Pietro, che, nel suo complesso, costituisce un vero e proprio omaggio al purismo di impronta minardiana e nazarena, con i dipinti murali di Bruschi e Panti, il quadro d'altare con la *Sacra Famiglia*, copia da Raffaello, del pittore toscano, ma di adozione perugina, Carlo Fantacchiotti (1808-1860) [3](#), il monumento sepolcrale in terracotta della contessa Giulia Baldeschi Palazzi, eseguito dallo scultore Carlo Offman nel 1855, su disegno dell'Overbeck [4](#).

Il Bruschi imposta la decorazione della cappella di S. Giuseppe sottolineando la partitura architettonica della volta a crociera con la suddivisione in quattro vele. Al centro di ciascuna vela è un medaglione dove, su un fondo di cielo stellato blu cobalto, campeggiano le Quattro Virtù Cardinali, *Prudenza, Giustizia, Fortezza e Temperanza* (foto 117). Nelle due lunette laterali sono raffigurati *Angeli musicanti e putti*.

Il prototipo illustre utilizzato dal giovane artista come modello ideale dell'intero complesso, è, indubbiamente, il Perugino del Collegio del Cambio: dalla soluzione formale della volta alla citazione quasi testuale dalle figure di identico soggetto nella parte superiore dei due lunettoni della parete sinistra della Sala dell'Udienza, alla gamma cromatica di colori complementari giustapposti (rosso/giallo oro, rosso/verde).

Perugino era indicato come il Maestro indiscusso negli insegnamenti accademici a Perugia dal Minardi in poi, più ancora del giovane Raffaello e dei pittori umbri del tardo Quattrocento, dal Bonfigli all'Alunno. Il Bruschi si dimostra perciò, in questa sua prima opera pubblica, un allievo ancora pienamente inserito negli schemi istituzionali, come dimostrano anche le sue prove d'esame in Accademia. Nella tela raffigurante *Braccio Fortebracci*, infatti, presentata dall'artista alla classe di Pittura nel 1858 ed esposta all'"Esposizione Generale Umbra" di Perugia dello stesso anno [5](#), il nostro pittore riprende la posizione del condottiero, con la mano sinistra appoggiata sul fianco e la leggera torsione del busto, da uno degli *Eroi* dipinti dal Vannucci nella parete sinistra della Sala dell'Udienza al Cambio.

Dopo queste prime prove, il Bruschi merita dal Comune di Perugia una borsa di pensionato di 1800 lire per continuare la sua formazione a Firenze, dove si reca nel 1859 e "dove la sua anima si accese visitando le gallerie meravigliose di Pitti e degli Uffizi, dove conobbe Ussi e il Bandinelli, sotto la cui guida prese gran pratica della tecnica decorativa" [6](#).

Ma Firenze non era soltanto il luogo ideale dove poter studiare e vedere dal vero e dal vivo gli antichi maestri, era anche, in quel momento, forse il più vitale centro di rinnovamento in senso anti-accademico dell'arte italiana. Al celebre Caffè Michelangelo si radunavano, in quegli anni, gli artisti di tutta Italia, dai meridionali Saverio Altamura e Domenico Morelli ai macchiaioli De Tivoli, Signorini, Abbati, Fattori, Borrani e Lega ai loro esordi. Nel 1858 Edgar Degas si era fermato a Firenze insieme a Gustave Moreau. Rinnovamento dell'arte ed impegno politico in senso patriottico erano, per questi artisti, i due aspetti irrinunciabili della loro battaglia ideale [7](#).

E il Bruschi, che al fianco del padre aveva partecipato alla giornata del 20 giugno 1859 per la liberazione di Perugia dal governo pontificio, dimostrandosi quindi ardente patriota, non poteva rimanere insensibile all'enorme quantità di stimoli che Firenze poteva offrire ad un giovane pittore ed al nuovo ruolo dell'artista proposto dal gruppo del Caffè Michelangelo. Da Firenze, decise di andare a Venezia e

"...colà rimase gran tempo senza disegnare e dipingere, ma solo compreso di grande ammirazione per i fulgori di quell'arte... vedendo per la prima volta le pitture di Paolo... dove i guerrieri son presti a combattere... i magistrati con le loro toghe ricche d'oro e di broccato dicon tutta la sontuosità di Venezia... Ma oltre il Veronese e il Tintoretto e Tiziano, l'arte di un altro grande doveva impressionare il Bruschi: Tiepolo, l'immaginatore inesauribile ..." [8](#).

Dopo Venezia, il pittore perugino parte per l'Inghilterra, accettando la proposta del pittore Anghinetti. Rimase a Londra dal 1862 al 1868, dove eseguì per Lord Selton quattro fregi decorativi a fondo oro raffiguranti *Le quattro età dell'uomo e I quattro elementi* [9](#). Il giudizio della critica sulle opere inglesi del Bruschi non sembra essere molto positivo, eppure sono l'unica traccia in nostro possesso (non essendo state a tutt'oggi rintracciate le opere) per poter capire come stesse evolvendo lo stile dell'artista. "Quelle sue composizioni, pur facendo onore all'Arte Italiana, sono freddamente accademiche", scrive l'Iraci, e aggiunge "quei fregi son pieni di quel ciarpame mitologico di cui allora l'Arte abbondava" [10](#). Allegorie su fondo oro, ad evocazione delle preziosità materiche della pittura dei primitivi italiani, fregi desunti dal repertorio figurativo della classicità e del Rinascimento: è facile immaginare che direzione avesse preso l'arte del Bruschi, certamente sedotto, in Inghilterra, dalle analoghe esperienze della cerchia dei preraffaelliti.

Tornato in Italia, Bruschi si stabilisce a Roma con lo studio in via in Arcione, pur mantenendo sempre strettissimi contatti con Perugia. Il suo primo lavoro nella città natale, di ritorno dai suoi viaggi, è la cappella del Rosario nella chiesa di S. Domenico, dove, accanto alla quattrocentesca decorazione architettonica e plastica di Agostino di Duccio, il Bruschi esegue nel 1869 "...l'affresco con S. Stefano, i beati Nicolò, Tommasello, papa Benedetto XI ed i putti che adornano tutt'intorno la nicchia" [11](#).

In quest'opera, il Bruschi dimostra di aver messo a frutto la sua borsa di pensionato, i viaggi di studio e i soggiorni all'estero. Il linguaggio purista, lo schema quasi ossessivamente peruginesco insegnato all'Accademia viene, nella decorazione per S. Domenico, non tanto sostituito quanto integrato con le rigorose costruzioni compositive della pittura fiorentina del Cinquecento, o con le suggestioni coloristiche apprese dai maestri veneti del cosiddetto "secolo d'oro". Il velluto amaranto bordato d'oro della tonaca di S. Stefano, ad esempio, è reso con un'attenzione alla qualità del tessuto, che ha i suoi diretti precedenti in Tiziano e Tintoretto.

OMISSIS

Rispetto alla sua prima prova di soggetto sacro in S. Pietro, si coglie inoltre, nella cappella del Rosario di S. Domenico, un importante elemento di novità, un'apertura ai temi più scottanti del dibattito artistico in quegli anni e cioè al rinnovamento in senso verista della pittura di storia (dalla storia sacra alla storia civile). I volti di *S. Stefano*, e del *Beato Nicola da Giovinazzo*, infatti (foto 118), hanno la qualità realistica di un ritratto, dimostrano una nuova attenzione ai valori luminosi con un'esecuzione pittorica che sembra accostarsi, pur con tutte le cautele, alle contemporanee esperienze di rottura del rigido schema disegnavivo insegnato nelle Accademie.

Con tutte le cautele, ripeto, perché il Bruschi non rinnegherà mai la sua formazione accademica, tentando per tutta la vita di mantenersi in equilibrio fra tradizione e innovazione. Nel 1868 scrive infatti da Roma al Lupattelli:

"...io adoro e studio i classici per il loro sentimento, senza però imitarli grettamente, ma mi ispirano per fare più originale che posso senza uscire dalla classica cerchia" [12](#).

A Roma, dove ormai risiedeva stabilmente, il Bruschi doveva certamente aver visto le opere innovative del giovanissimo Cesare Fracassini: dalla grande tela dei Martiri Gorgomiensi eseguita per Pio IX nel 1867 (Roma, Pinacoteca Vaticana), dipinta tutta dal vero e riconosciuta a furor di popolo il capolavoro della pittura moderna a Roma, al ciclo di affreschi per la Basilica di S. Lorenzo fuori le mura, iniziato nello stesso anno. Nella capitale si erano stabiliti, nello stesso periodo, anche il paesaggista Achille Vertunni e il napoletano Bernardo Celentano, grande amico del Fracassini. Con questi artisti

"s'era iniziata la novella maniera che condusse, non più a ricercare a caso, sugli antichi maestri, le ragioni del colore, sibbene, con norme certe, direttamente dal vero..." [13](#)

Sempre nel 1867, Stefano Ussi ottenne il primo premio all'Esposizione di Parigi per il dipinto *La Cacciata da Firenze del Duca d'Atene*, eseguito fra il 1859 e il 1861 [14](#) e certamente conosciuto e apprezzato dal Bruschi durante il suo soggiorno di studio a Firenze, "...quadro che parve un nuovo progresso nell'arte..." [15](#).

Non va dimenticato, infine, quanto stava avvenendo anche in Umbria. Poco prima dei dipinti murali per S. Domenico, e precisamente fra il 1866 e il 1867, il Vescovo Arnaldi è il committente del Santuario della Madonna della Stella presso Montefalco, costruita dall'architetto Giovanni Santini e decorata da Cesare Mariani (affreschi dell'abside) affiancato, per i dipinti su tela, dal napoletano Mancinelli, il piemontese Gautier, il livornese Pollastrini, lo spoletino Sereni e, a garanzia di qualità dell'impresa, l'ormai anziano ma sempre autorevole Overbeck. L'intero complesso, definito giustamente dalla Zappia un vero e proprio "catalogo della pittura nazionale del momento" [16](#), non poteva essere sfuggito al Bruschi, attento a cogliere la tendenza dominante della committenza ufficiale - che in questo momento si identificava ancora in gran parte con la committenza ecclesiastica - per costruirsi il proprio ruolo di pittore di punta.

OMISSIS

118 - Domenico Bruschi, Chiesa di S. Domenico (Perugia), Cappella del Rosario, S. Stefano e il Beato Nicola da Giovinazzo, 1869.

Di tutti questi stimoli, il Bruschi sembra aver concretamente assimilato e utilizzato nella sua pittura solo una percentuale minima, quanto bastava a modernizzare il suo linguaggio, a renderlo seducente per ogni tipo di committenza. In altre parole l'impatto con l'ambiente artistico prima fiorentino, poi romano non significò mai, per lui, l'adesione ad una profonda e radicata convinzione teorica, capace di tradursi in una pratica pittorica davvero nuova ed aperta "al vero", come si diceva in quegli anni. In questa fase del suo percorso - e i dipinti murali nella cappella del Rosario in S. Domenico ne sono un esempio - l'unica variante significativa nello stile del Bruschi è

semplicemente un progressivo abbandono del purismo in senso stretto, purismo che in Umbria, come si è già accennato sopra, significava la riproposizione costante dell'"editoriale peruginesca".

Il 17 febbraio 1870 si inaugurava a Roma, nel cortile della chiesa di S. Maria degli Angeli alle Terme di Diocleziano, *l'Esposizione Romana delle opere di ogni arte eseguite pel culto cattolico*, allestita dall'architetto ufficiale della corte pontificia Virginio Vespignani. Alla mostra furono esposti più di duecento oggetti fra arredi e paramenti liturgici, sculture e dipinti antichi e moderni di tema sacro. I membri della commissione consultiva di belle arti erano Tommaso Minardi, Pietro Ercole Visconti, Ignazio Giacometti, Virginio Vespignani, Francesco Podesti, Giovambattista De Rossi, Antonio Sarti, Antonio Giorgi. I criteri per la scelta delle opere moderne furono quelli di esaltare "il genio del cristianesimo" attraverso ogni possibile forma artistica. Per la pittura vennero chiamati a raccolta, senza preferenze, "Veristi, Puristi, Idealisti, Cattedratici", sostenendo che "ogni metodo esclusivo non può condurre a bene, ma tutti insieme possono contribuire a celebrare il genio degli Italiani, Roma, la Cristianità" [17](#).

All'esposizione, ultimo atto del mecenatismo di papa Pio IX, partecipa anche il Bruschi con un trittico raffigurante *l'Annunciazione* nel pannello centrale, *l'Eterno Padre* nella cimasa, la *Visitazione* e *l'Apparizione dell'Arcangelo a Zaccaria* nei due scomparti della predella e *l'Evangelista Luca* entro un tondo inserito nella parte inferiore della ricca cornice intagliata e dorata, a imitazione della carpenteria delle cornici veneziane del Quattro e Cinquecento. Il dipinto merita non solo il "gran premio", ma anche un articolo con relativa incisione nel giornale illustrativo della mostra (uscito a scadenza settimanale per tutti i tre mesi della sua durata).

Il giudizio della critica sull'opera appare addirittura esaltante per questo giovane artista appena approdato nella capitale, tanto che può giovare riportarlo quasi integralmente:

"...La decorazione ritrae di quel carattere che tolse l'architettura al cominciare del secolo decimoquinto;... Ma questa eleganza che si rivela nella parte ornativa è superata, com'è di ragione, nella condotta de' quadri. I quali rivelano nell'artista finissimo gusto, e immaginazione viva e feconda. Vedi ne' suoi dipinti una delicata imitazione dello stile del cinquecento, ma insieme una novità carissima di concepire, onde per nulla t'è dato richiamare antichi tipi da' quali abbia tolto l'idea delle sue composizioni. Il colore e il disegno sono savi e veri e la esecuzione è immensamente fina e scevra di qualsivoglia impronta di stento... imperocché quest'opera nella sua piccolezza apparisce largamente condotta..." [18](#).

Il Bruschi riprende in realtà in questo dipinto, per quanto se ne può dedurre dall'incisione, un purismo di stretta osservanza sia nello schema compositivo che nelle singole figure, un purismo appena mediato e rivisitato attraverso quel filone arcaizzante e devoto della pittura del Seicento che faceva capo al Sassoferrato. È come se il nostro artista, di fronte a un quadro di tema sacro destinato al pubblico romano per una mostra patrocinata dal governo pontificio, preferisse attenersi ad un linguaggio tradizionalmente riconosciuto come il più efficace per esprimere il tipo di emozione che la pittura devota doveva provocare [19](#).

Probabilmente, a seguito del successo di critica e pubblico del trittico con *l'Annunciazione*, Bruschi riceve nel 1871 l'incarico per la decorazione ad affresco della cappella del Crocifisso nella basilica dei SS. Apostoli a Roma. La cappella, a destra dell'abside, era stata data nel 1858 in giuspatronato al marchese Sigismondo Bandini Giustiniani, che si impegnò a finanziarne i restauri con 1500 lire. Il restauro architettonico fu affidato all'architetto Luca Carimini, che divise la cappella in tre navate, utilizzando otto colonne a spira di marmo lesbio del IV secolo, già addossate alle pareti, ed aprendo una piccola abside poligonale in stile neo-rinascimentale [20](#).

L'intera cappella rappresenta in maniera esemplare il gusto eclettico che aveva caratterizzato per vent'anni la politica artistica di Pio IX e che continuava ad essere utilizzato nelle chiese di Roma anche dopo il 1870 e la fine dello Stato della Chiesa. Il recupero dell'antico (la riutilizzazione di colonne di età romana) viene qui inserito in un ambiente architettonico ricco di suggestioni neorinascimentali, dalla decorazione pittorica agli stucchi, agli arredi liturgici, alle vetrate.

Una descrizione, coeva alla fine dei restauri ottocenteschi nella basilica romana, mette in luce gli aspetti salienti del lavoro del Carimini nella cappella del Crocifisso:

"Per dare nuovo movimento e carattere basilicale antico a questa cappella, l'architetto Carimini vi ha adoperato la squisita sua arte, e tutto il suo impegno... Nel perimetro già esistente è stata aggiunta l'abside in forma di mezzo ottagolo... il soffitto a piattaforma è diviso in tre rettangoli, con uno spartito in stucco a piccolo rilievo... dalle forme di croci e altre figure geometriche... il tutto dipinto e dorato con tale simmetria, che, radendovi la luce, ti presenta un bellissimo effetto... l'abside è decorata con un ordine di pilastri compositi, in marmo, e con ornati scolpiti a foggia di candelieri..." [21](#).

In questo contesto, il Bruschi doveva inserire armonicamente la decorazione ad affresco delle pareti laterali della cappella. Sulla parete sinistra sono dipinti entro riquadri: *S. Francesco che riceve la conferma della Regola da Onorio III*; *S. Elisabetta d'Ungheria, quando pose il lebbroso nel proprio letto*; *S. Chiara d'Assisi che riceve l'abito da S. Francesco*; *S. Francesco che riceve le sacre Stimate*, mentre sulla parete destra sono raffigurati *Innocenzo III che vede in sogno S. Francesco sostenere il Laterano crollante*, *S. Lodovico Re di Francia che reca sulle spalle la sacra Corona di spine*; *S. Francesco giovinetto dinanzi al Crocifisso*; *S. Francesco sopra un carro di fuoco, come Elia*.

OMISSIS

119 - Domenico Bruschi, Basilica dei SS Apostoli (Roma), Cappella del Crocifisso, parete laterale, S. Lodovico Re di Francia che reca sulle spalle la Sacra Corona di spine, 1872.

I singoli riquadri sono divisi " da pilastri ornati a candelieri e lumeggiato a oro", mentre nella parte inferiore delle pareti " è dipinto un bellissimo panneggio tutto lumeggiato a oro sopra uno sfondo cremisino". [22](#)

Il Bruschi presenta i bozzetti per gli affreschi parietali nel marzo 1871 e nel maggio 1872 riceve l'intero saldo per l'esecuzione. Nel 1876-1877 dipinge "nei piedritti sotto l'arco dell'abside, ...due arazzi con ornamenti di pampine, e fregi da piedi, e nel centro S. Francesco, e S. Antonio da Padova, ad imitazione di tessuto" [23](#). Per quest'ultima parte della decorazione, collabora col Bruschi il pittore Carlo Pozzo, che esegue i tondi del fascione fra gli affreschi e il finto arazzo [24](#).

Oltre a quattro *Angeli* in stucco per l'abside, il nostro artista esegue anche i cartoni per le vetrate, realizzate dall'officina romana di lavori in vetro colorato del Moroni, e raffiguranti *S. Ludovico re di Francia e S. Elisabetta Regina d'Ungheria* (finestre absidali) [25](#) e *l'Eterno Padre, l'Addolorata, S. Giuseppe d'Arimatea, S. Giovanni e la Maddalena* (finestrini tondi nel registro superiore). [26](#)

In questa sua prima opera pubblica nella capitale, il Bruschi sembra superare se stesso nella volontà di mettere a punto uno stile adatto alla committenza, alla destinazione e al soggetto da rappresentare. Trattandosi di storie francescane e vista anche la sua origine umbra, il modello ideale scelto dall'artista per l'impostazione generale del ciclo non poteva che essere il Giotto della Basilica Superiore di Assisi. Le citazioni da Giotto, che arrivano addirittura a copiare anche l'idea del finto tessuto sotto le storie, sono quasi testuali per quei soggetti presenti ad Assisi come *S. Francesco che riceve la Regola*, *Le Stimate*, *Il sogno di Innocenzo III* e *S. Francesco e il carro di fuoco*.

OMISSIS

120 - Domenico Bruschi, Basilica dei SS Apostoli (Roma), Cappella del Crocifisso, parete laterale, S. Francesco che riceve la conferma della Regola da Onorio III, 1872.

Per le altre storie, invece, il Bruschi si riallaccia all'ormai consolidata tradizione della pittura di storia, citando liberamente sia dagli antichi maestri che dai pittori suoi contemporanei. Nella storia con *S. Elisabetta d'Ungheria e il lebbroso*, ad esempio, il Bruschi sembra riallacciarsi ai temi più diffusi del Romanticismo storico, alle infinite versioni degli Uomini illustri sul letto di morte o della Congiura dei Pazzi, dove l'impostazione della scena, con il letto a baldacchino

nascosto da pesanti tendaggi sul quale giace il morente, rimane una costante ripetuta con innumerevoli varianti dal 1830 al 1880. [27](#)

Nella storia con *S. Lodovico...*, invece (foto 119), il Bruschi riprende l'impostazione dell'andamento orizzontale della storia col tema della processione dagli artisti che avevano rivitalizzato l'ambiente artistico romano a partire dagli anni Cinquanta del secolo. Dipinti come *La Madonna di Cimabue portata in processione per le strade di Firenze* di Frederick Leighton (Londra, Royal Collection), eseguita a Roma nel 1853 o *I funerali di Buondelmonte* dell'Altamura (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna), esposta a Firenze nel 1861 o ancora, tornando in ambito romano, le *Storie di S. Lorenzo* del Fracassini e, più ancora, quelle di Francesco Grandi e Cesare Mariani [28](#) per l'omonima basilica romana del 1867-1868, sembrano essere state le possibili fonti utilizzate dal Bruschi per la realizzazione di questa scena. Solo che l'enorme potenziale di novità contenuto in quelle opere, il loro scopo di "rappresentare figure e cose non viste, ma immaginate e vere a un tempo" (Domenico Morelli), viene riportato dal Bruschi ad una misura più tradizionalista e rassicurante, mediata sempre attraverso la rivisitazione degli "antichi maestri", scelti, in questo caso, nella tradizione pittorica dei tardo-quattrocentisti umbri e gradita indubbiamente dalla committenza, tanto da meritare le lodi del Bonelli, allora parroco della chiesa:

"...A sentenza degli intelligenti gli affreschi del Bruschi in questa Cappella non hanno nulla da invidiare a quelli dei migliori dei nostri classici pittori..." [29](#).

A conferma di questo suo primo successo, il Bruschi sarà nuovamente incaricato dal Bonelli di eseguire, una decina di anni più tardi, la decorazione delle pareti della sacrestia con *Costantino ricevuto sulla soglia della basilica dei SS. Apostoli dal pontefice San Silvestro* (parete destra) e *La proclamazione di San Bonaventura a Dottore serafico della Chiesa* (parete sinistra), oltre alle figure allegoriche di *Liberalità, Religione, Pace e Giustizia* e a medaglioni con i ritratti dei papi legati alla storia della basilica. [30](#).

È a questo punto del suo percorso, e cioè mentre stava ancora lavorando per la cappella del Crocifisso ai SS. Apostoli che il Bruschi riceve da Perugia l'incarico per la decorazione del Palazzo della Provincia. L'eco del suo successo romano era infatti giunto nella sua città natale [31](#), ottenendogli la più importante commissione pubblica del neo-capoluogo umbro.

Da questo momento in poi la carriera del pittore perugino si sviluppa in un continuo crescendo di incarichi professionali e commissioni pubbliche e private sia a Roma che a Perugia.

Nel 1873 il Bruschi esegue la decorazione di due sale nel Palazzo del Quirinale con *l'Allegoria della Pace e della Guerra* e *l'Allegoria dell'Aurora*. Nello stesso anno firma e data la tela, raffigurante *La Pace fra l'Abbondanza e il Risparmio*, per il soffitto di una sala del nuovo palazzo della Cassa di Risparmio in via del Corso a Roma, dove il Bruschi sembra voler definire il suo linguaggio nel senso di quell'eclettismo neo-cinquecentesco che andava sperimentando nel cantiere perugino per il Palazzo della Provincia. Per entrambi, il diretto precedente, piuttosto che a Roma, va ricercato nella decorazione di Cesare Fracassini e Annibale Angelini per il teatro Mancinelli ad Orvieto, inaugurato il 19 maggio 1866 [32](#).

Nel 1874 Bruschi vince il concorso per la cattedra di Ornato all'Istituto di Belle Arti creato a Roma dal nuovo governo dell'Italia unita, imponendo ai suoi giovani allievi di ridisegnare gli originali del "mirabile acanto, della foglia di cardo" non più, come era stato fatto fino ad allora, copiando dalle stampe di epoche precedenti, ma dal "vero temperato dagli studi dei classici" [33](#).

Dello stesso giro di anni è anche la perduta decorazione del soffitto raffigurante *La caduta dell'Accademia*, eseguita gratuitamente dal Bruschi per il grande salone dell'Associazione Artistica Internazionale, formatasi intorno al 1870 sotto la presidenza del principe Baldassarre Odiscalchi. Vi avevano lavorato anche Cecrope Barilli, Pio Joris, Cesare Biseo, Francesco Jacovacci, uniti tutti, nonostante le diverse provenienze e formazioni, dalla comune aspirazione a formare un'arte italiana capace di superare e riassumere in sé i particolarismi delle vecchie scuole regionali. [34](#)

OMISSIS

121 - Domenico Bruschi, Palazzo Corsini (Roma), Accademia dei Lincei, Sala Regia, volta, Personificazione della Geografia, 1885.

Nel 1877 partecipa al concorso per decorare la sala destinata al Consiglio dei Ministri del Ministero delle Finanze. Vince il concorso Cesare Mariani, ma il Bruschi arriva secondo aggiudicandosi 167 punti, pochissimi al di sotto dei 175 assegnati al Mariani dalla commissione giudicante. [35](#)

Fino alla fine degli anni Settanta, il Bruschi lavora a ritmi incessanti per la committenza ufficiale sia ecclesiastica che governativa, adattando di volta in volta il suo stile, che si riallaccia nel primo caso alla sua formazione purista, nel secondo al neo-cinquecentismo. Questa formula di sapiente eclettismo consolida ulteriormente il successo del nostro pittore, che si vedrà fioccare le commissioni non solo nei suoi due principali centri di attività (Roma e Perugia), ma anche fuori regione (Camerino) e fuori dall'Italia (Malta e Gozo). [36](#) La gamma della sua produzione è vastissima, dai dipinti murali ai quadri da cavalletto, dai sipari per i teatri (Trevi, 1877; Spoleto, 1879) ai disegni per tarsie all'imitazione di miniature antiche.

A Perugia gli ultimi esempi dell'eclettismo del Bruschi sono, alla fine degli anni Settanta, la decorazione della cappella di S. Onofrio nel Duomo di Perugia (1877), commissionata dal vescovo Pecci, che nell'anno successivo diventerà Papa Leone XIII, e quella dell'abside dell'Oratorio della Confraternita della SS. Annunziata, appena restaurata dal Santini su commissione del Nobile Francesco Borgia Mandolini. Per quest'ultima, il Bruschi riceve il 17 settembre 1878 L. 700, a saldo delle pitture *dell'Annunciazione, Visitazione, Annuncio a Zaccaria e Gloria di Dio e l'Agnello* [37](#), tempere nelle quali l'artista riesuma memorie puriste accordandole con citazioni dai pittori del Rinascimento.

Ancora nel 1880 il pittore perugino arriva finalista, insieme a Brugnoli, D'Agostino, Maccari, Mariani, Serra e Sciuti, all'interminabile concorso bandito fin dal 1878 dal Ministero della Pubblica Istruzione per la decorazione della cosiddetta Sala Gialla a Palazzo Madama e finalmente conclusosi nel 1881 con la vittoria del senese Maccari. [38](#)

Già dal 1879, però, Bruschi sembra aprirsi ad altre influenze, quando entra a far parte del "Circolo degli Artisti Italiani" capitanato da Nino Costa con lo scopo di "affratellare i nostri artisti connazionali, dar vita, carattere, dignità all'arte italiana" (Costa).

Diversamente dal Costa, che sdegnava sia i favori del mercato che quelli della committenza ufficiale, Bruschi, che viceversa non li sdegnava affatto, tentò sempre di mantenersi in equilibrio fra l'esigenza contraddittoria di mantenere il suo ruolo di artista ufficiale e l'aspirazione a partecipare al dibattito sul rinnovamento dell'arte italiana, centro delle discussioni nei cenacoli artistici romani.

Sulla scia di Costa e Leighton, che trascorrevano l'estate in Umbria fin dalla fine degli anni Settanta, Bruschi virerà il suo linguaggio in direzione preraffaellita preferendo sempre di più temi allegorici nei quali gli "antichi maestri" venivano non più copiati, ma rievocati in chiave nostalgica.

OMISSIS

122 - Domenico Bruschi, Palazzo Corsini (Roma), Accademia dei Lincei, Sala Regia, volta, Personificazione della Fisica, 1885.

Uno degli esempi più notevoli di questo mutamento è la decorazione del soffitto della Sala Regia in Palazzo Corsini a Roma, dove nel 1885 raffigura *La Storia e l'Archeologia, La Filosofia e la Giurisprudenza, La Geografia, L'Astronomia, La Fisica, La Matematica, La Geologia, La Zoologia*. [39](#) In queste figure siterate, lontane, sedute su troni di marmo e vestite all'antica, con peppli bianchi bordati con greche e palmette, manti in tessuti damascati dai colori cangianti verde menta, malva, arancio, fortissima è l'eco dei pittori del "Victorian Olympus", dal Leighton ad Alma

Tadema a Burne Jones, tutti presenti a Roma alla Mostra Internazionale di Belle Arti, inaugurata nel 1883 nel Palazzo delle Esposizioni costruito per l'occasione.

"La volta di quella sala destinata alle alte discussioni intellettuali e scientifiche è di una sontuosa ricchezza, e l'artista... sullo sfondo dorato delle vele ha dipinto ritte in piedi in nobilissime pose o matronalmente assise su classici troni figure superbe di donne dalle forme pure e solenni simboleggianti le scienze che l'Accademia dei Lincei tiene in onore",

descrive l'Iraci, quasi con commozione . [40](#)

Per quest'opera, giudicata elogiativamente dagli artisti e dalla stampa, il Bruschi venne nominato Commendatore della Corona d'Italia nella stessa sala dei Lincei che aveva decorato, confermandosi definitivamente come uno degli artisti più richiesti su tutto il territorio della Italia post-unitaria, ruolo che riuscirà a mantenere fino agli inizi del nuovo secolo.

OMISSIS

123 - Domenico Bruschi, Palazzo Corsini (Roma), Accademia dei Lincei, Sala Regia, volta, Personificazione della Matematica, 1885.

Note

- 1 Si veda, a proposito del ruolo del Minardi come Direttore dell'Accademia di Belle Arti a Perugia e come maestro a Roma del Valeri, il recente catalogo a cura di C. Zappia, *Museo dell'Accademia di Belle Arti di Perugia*, Perugia, 1995, pp. 30-36; 43-44.
- 2 Perugia, Archivio Privato di San Pietro, *Memorie e Ricordi di San Pietro di Perugia dal 5 marzo 1847 al 30 luglio 1866*, carte 167-168. Il documento sulla commissione al Bruschi è trascritto integralmente in appendice al presente saggio.
- 3 Su Carlo Fantacchiotti si veda la scheda di F. Boco nel già citato catalogo a cura di C. Zappia, pp. 136-137.
- 4 G.B. Rossi Scotti, *Guida illustrata di Perugia*, (1878), rist. anas. Perugia, 1988, pp. 110-111. Il Rossi Scotti afferma di aver ricevuto in dono il disegno dell'Overbeck da Fortunato Chialli (p. 111, nota 1); A. Lupattelli, *Storia della pittura in Perugia e delle arti ad essa affini dal Risorgimento sino ai giorni nostri*, Foligno, 1895, p. 95 e 97.
- 5 C. Zappia, a cura di, *Museo dell'Accademia....*, p. 154.
- 6 A. Iraci, *Domenico Bruschi e l'Arte Sua. Discorso commemorativo del pittore Alberto Iraci, accademico di merito pronunciato il 20 novembre 1910*, Perugia, 1911, p. 6.
- 7 E. Spalletti, *La pittura dell'Ottocento in Toscana*, Milano, 1991, Tomo primo, pp. 321-327.
- 8 A. Iraci, *op. cit.*, pp. 6-7.
- 9 A. Lupattelli, *op. cit.*, pp. 97-98. Il L. cita anche altri committenti inglesi del Bruschi: Sir Holford, Lord Lindjay e M. Basset.
- 10 A. Iraci, *op. cit.*, p. 7.
- 11 G.B. Rossi Scotti, *op. cit.*, p. 107.
- 12 A. Lupattelli, *op. cit.*, p. 97.
- 13 L. Celentano, *Esiste un'arte Moderna in Italia? Conferenza letta nel ridotto del Carlo Felice festeggiandosi la chiusura della LV Esposizione della "Società Promotrice di Belle Arti" di Genova*, Milano, 1912, p. 55.
- 14 Catalogo della mostra *Romanticismo Storico*, a cura di S. Pinto, Firenze, La Meridiana di Palazzo Pitti, dicembre 1973- febbraio 1974, p. 369.
- 15 B. Magni, *Storia dell'Arte Italiana*, Roma, 1902, p.907.
- 16 C. Zappia, *La pittura dell'Ottocento in Umbria*, in A.A.V.V., *La pittura in Italia. L'Ottocento*, Milano, 1991, Tomo primo pp. 375-376; C. Zappia, *La pittura in Umbria dalla campagne napoleoniche alla prima guerra mondiale*, in A.A.V.V., *La pittura nell'Umbria meridionale dal Trecento al Novecento*, Terni, 1994, p. 155-157, in particolare p. 157.
- 17 C. Bon Valsassina, *La pittura a Roma nella seconda metà dell'Ottocento*, in A.A.V.V., *La pittura in Italia. L'Ottocento*, Milano, 1990, p. 405.
- 18 "L'Esposizione Romana delle opere d'ogni Arte eseguite pel culto cattolico", 4 giugno 1870, n. 14, p. 112, p. 115 (inc.); *Catalogo degli oggetti ammessi alla Esposizione Romana del 1870 relativa all'arte cristiana e al culto cattolico nel chiostro di Santa Maria degli Angeli alle Terme di Diocleziano ordinata dalla Santità di Nostro Signore Papa Pio IX*, Roma, 1870, p. 63, n.28.
- 19 Il dipinto non è stato a tutt'oggi rintracciato.
- 20 E. Zocca, *La Basilica dei SS. Apostoli in Roma*, Roma, 1959, pp. 114-115.
- 21 G.A. Bonelli, *Memorie storiche della Basilica Costantiniana dei SS.XII Apostoli di Roma e dei nuovi suoi restauri*, Roma, 1879, pp. 60-61.
- 22 G.A. Bonelli, *op. cit.*, p. 62.
- 23 G.A. Bonelli, *op. cit.*, p. 63.
- 24 Per i citati documenti di pagamento si veda: Roma, Archivio della Chiesa dei SS. Apostoli, *Libro dei Consigli (1816-1872)*.
- 25 I bozzetti per le vetrate, datati 1872, sono conservati nel Museo dell'Accademia di Belle Arti di Perugia (catalogo della mostra *Annibale Brugnoli e Domenico Bruschi. Due pittori umbri dell'Italia fin de siècle*, a cura di G.A. Ponti, F. Boco, M. Duranti, C. Zappia, Corciano, chiesa di S. Francesco, agosto 1991- Perugia, Palazzo della Penna, settembre/ottobre 1991, p. 64 (ill.), p. 117.
- 26 La notizia è riportata dal Bonelli (*op. cit.*, p. 61), mentre la Zocca sostiene che le vetrate furono realizzate quasi un secolo più tardi, nel 1956, dall'Antica bottega artigiana di Giulio Cesare Giuliani (*op. cit.*, p. 115, nota 50).
- 27 Per uno *screening* esatto di questo specifico soggetto in tutta la pittura dell'Ottocento, si veda il fondamentale e tuttora insuperato catalogo della mostra a cura di S. Pinto, *Romanticismo storico*, *op. cit.*, passim.
- 28 C. Bon Valsassina, *op. cit.*, 1990, pp. 404 -405, figg. 579,580.
- 29 G.A. Bonelli, *op. cit.*, p.63.
- 30 E. Zocca, *op. cit.*, p.135.
- 31 Si veda il saggio di M. Terzetti nel presente volume.
- 32 C. Bon Valsassina, *La decorazione pittorica*, in A.A.V.V., *Il restauro del teatro Mancinelli di Orvieto*, Rimini,

1995, pp. 69-89.

- 33 A. Iraci, *op. cit.*, pp. 7-8.
- 34 U. Pesci, *I primi anni di Roma Capitale (1870-1878)*, Firenze, 1907, p. 448.
- 35 Roma, Archivio Centrale dello Stato, *Ministero Lavori Pubblici. Roma Capitale, 1877-1879*, busta 85.
- 36 F. Boco, in catalogo della mostra *Brugnoli..... op. cit.*, p. 117-118.
- 37 Debbo la segnalazione di questi documenti di pagamento al Bruschi a Caterina Zappia, che qui ringrazio come collega e amica.
- 38 C. Bon Valsassina, *op. cit.*, 1990, pp. 412-413.
- 39 Per una delle figure per l'Accademia dei Lincei, forse *La Storia*, esiste un bello studio preparatorio al Museo dell'Accademia di Belle Arti di Perugia, pubblicato nel catalogo della mostra *Brugnoli e Bruschi..., op. cit.*, p. 93..
- 40 A. Iraci, *op. cit.*, p. 13.

Appendice

Perugia, Archivio Privato di San Pietro, *Memorie e Ricordi di San Pietro di Perugia dal 15 maggio 1847 al 30 luglio 1866*, carte 167-168

"Oggi si è dato termine alla Cappella detta di S. Giuseppe che forma una delle crociere del Chiostro. Questa Cappella ora un oggetto di ammirazione per le pitture a tempera fatte dall'ottimo giovane sig. Domenico Bruschi di anni 18 della Scuola del Sig. Professore Silvestro Valeri romano, oggi Professore dell'Accademia Perugina, più del giovane Sig. Giovanni Panti di anni 21 ornalista, scolaro del Professore Vincenzo Baldini, perugino, pur Professore della stessa Accademia, così conviene mostrare come questa Cappella è nata e di chi fu (idea.

Venuto il P Abbate Acquacotta a governare codesto monastero sempre intento al bene dei suoi Monaci, credette bene formare un coretto per officarsi in Chiesa e meglio non trovare per l'esposizione che codesto luogo con prendere pure parte del Chiostro, ed infatti tutto si fece e per qualche tempo ci si officiò.

Ma, o fosse volere del Cielo o il caso il portasse, i Monaci non si trovarono del tutto contenti per la ristrettezza del luogo. Allora l'Abbate pensò subito di ricavare partito da tal cosa e così riaprì il Chiostro ed annunciò che ci avrebbe fatto una Cappella che avrebbe intitolato di San Giuseppe. Detto fatto. La Cappella già era in piedi, (altare formato, ma per disgrazia non con disegno ma con mira si dovea stare in mezzo a pitture che lo avrebbe fatto sfigurare, perché questa idea di pitturarla in tal modo venisse.

Il Sig. Domenico Bruschi aveva ricevuto commissione dal Delegato della Città Sig. Belli di venire a fare un disegno della porta del coro. Allora si vide l'abilità del Sig. Bruschi, e l'Abbate il pregava se voleva venire a dipingere la Cappella. E Bruschi l'ebbe per onore ed al momento si poneva all'opera, portando seco l'amico Panti che non faceva che quello che il Bruschi desiderava. Ed in capo a quasi cinque mesi il lavoro si è trovato compito con soddisfazione generale, che poi i fogli ancora ne hanno parlato con lode dei stessi giovani. Più si vedono in essa Cappella due porte con tarsi dipinti dai stessi giovani ma l'inverniciatura delle porte, che non sono di noce, vennero fatte dal Sig. Gianbattista Agretti, perugino di anni 24, giovane pure di molte speranze. Più si trovano nella stessa Cappella due quadri uno dell'altare copia di un quadro di Raffaello di Urbino fatta dal celebre Prof. Fantacchiotti resta a credere rappresentante S. Giuseppe, più altro quadro che trovasi a nuovo che rappresenta la Sacra Famiglia di Andrea del Sarto (di Pontomo scuola), ripulito dallo stesso Sig. Carlo Fantacchiotti. Il Monumento è del Sog. Overback.

Oggi pure si è posto in Chiesa il Quadro del Naufragio di San Paolo, tolto dal nuovo restaurato dal Sig. Fantacchiotti di qual valore sia come si può vedere mentre è alla vista di tutti quei che in Chiesa entrano.

Il lavoro della Cappella venne compensato ai Sigg. Pittori con un regalo di scudi 50 pagandogli tutte le spese vive.

La principal ragione che avesse l'attuale Abbate a erigere una Cappella al Patriarca S. Giuseppe, si fu la tradizione che egli ebbe dai suoi maggiori del debito contratto dal monastero come legatario di Angelo Virili di tenere in perpetuo in venerazione sopra un altare la immagine di questo Santo".

Desidero ringraziare per consigli e aiuti Fedora Boco, Serena Innamorati, Rosaria Mencarelli, Stefano Susinno, Padre Costanzo Tabarelli. Un ringraziamento particolare va a Gabriella Bon Valsassina, che ha trascritto i documenti su Bruschi nella china di S. Pietro a Perugia, e a Caterina Zappia per il suo indispensabile e generoso contributo.

(c.b.v.)