

MuseiAppPerugia

www.museiapperugia.it

Creative Commons CC BY-NC



Sei libero di:

- *Condividere*: riprodurre, distribuire, comunicare al pubblico, esporre in pubblico, rappresentare, eseguire e recitare questo materiale con qualsiasi mezzo e formato.
- *Modificare*: remixare, trasformare il materiale e basarti su di esso per le tue opere.

Alle seguenti condizioni:

- *Attribuzione*: devi riconoscere una menzione di paternità adeguata, fornire un link alla licenza e indicare se sono state effettuate delle modifiche. Puoi fare ciò in qualsiasi maniera ragionevole possibile, ma non con modalità tali da suggerire che il licenziante avalli te o il tuo utilizzo del materiale.
- *Non-Commerciale*: non puoi utilizzare il materiale per scopi commerciali.
- *Stessa Licenza*: se remixi, trasformi il materiale o ti basi su di esso, devi distribuire i tuoi contributi con la stessa licenza del materiale originario.
- *Divieto di restrizioni aggiuntive*: non puoi applicare termini legali o misure tecnologiche che impongano ad altri soggetti dei vincoli giuridici su quanto la licenza consente loro di fare.
- Se si utilizza il contenuto in un contesto web, è necessario anche linkare il portale MaPp: <https://www.museiapperugia.it/>.

Realizzato con il contributo della Regione Umbria.



MuseiAppPerugia

ARTE ETRUSCA
ARTE MEDIEVALE
ARTE RINASCIMENTALE
ARTE CONTEMPORANEA
ARTI DECORATIVE
ARTI e ANTICHI MESTIERI
CASE-MUSEO
ORTI e GIARDINI
POINT OF VIEW
SCIENZA e TECNOLOGIA

MaPp
MuseiAppPerugia

#CulturalHeritage

MaPp MuseiAppPerugia un progetto innovativo per la città di Perugia: non la solita applicazione descrittiva ma un'applicazione che, oltre a dare informazioni logistiche e sulla sicurezza dei percorsi, fornisce una mappa dei musei della città e di alcune località del territorio limitrofo, attraverso le moderne tecnologie Beacon e GPS, geolocalizzando il visitatore, nel rispetto della privacy, e utilizzando la Realtà Virtuale e la Realtà Aumentata (*AR Augmented Reality*) per raccontare in maniera coinvolgente ed immersiva, all'aperto e al chiuso, le principali raccolte di arte, scienza, arti decorative presenti sul territorio, sempre tuttavia in rapporto al tessuto monumentale della città. Perugia possiede il fascino sottile e intrigante delle città di provincia, mantiene immutato il suo tessuto storico e urbanistico antico e insieme ad esso i ritmi di una vita scandita dalle cose semplici e genuine, un caffè in uno dei tanti splendidi spazi del centro storico, un pranzo dai sapori gustosi che il territorio regala insieme alle bellezze artistiche. Con questo progetto, innovativo e di impatto sul territorio, si invitano scuole, cittadini, turisti italiani e non, a riscoprire i musei della città in un'ottica nuova, che coniuga contenuti scientifici di altissimo livello con una spettacolarizzazione degli stessi e confronti/rimandi continui ad opere delle altre realtà museali, del contesto urbano circostante o di altre città umbre e dell'Italia. Perugia non più meta di visite fugaci, mera appendice alla visita di Assisi, o solo sosta logistica negli spostamenti tra Firenze e Roma, ma sarà vissuta con calma, con ritmi *rilassati*, scoperta nei suoi tesori nascosti, nei luoghi antichi dei suoi musei, dei Collegi delle Arti, delle raccolte, siti e luoghi della cultura e della scienza raccontati in modo nuovo e coinvolgente.

#ArtsandHumanities

Diventerà la città *slow* dei tanti musei e delle tante raccolte narrati con uno *storytelling* immersivo, ludico e spettacolare che coinvolgerà il territorio e l'ambiente circostante, che ne sarà la magnifica cornice. Ovviamente la tecnologia è solo tecnologia: la qualità, il valore, l'importanza delle raccolte, riflesso della storia antica della città, delle sue collezioni, di committenti e collezionisti munifici, faranno la differenza e saranno i contenuti di un racconto, di una narrazione dei musei di Perugia in chiave moderna, che coniugherà, quindi, la tradizione con l'innovazione, la ricchezza della storia antica con il presente, l'antico e il moderno, rivitalizzando l'intero tessuto culturale e produttivo della città. Il progetto è animato dalla convinzione che i contenuti storici e scientifici dei musei e delle raccolte di Perugia possano essere comunicati anche in modo nuovo e ludico e dalla volontà di dare un senso attuale e dinamico al patrimonio, un concetto che oggi tende ad essere sempre più in relazione con le cosiddette "comunità interpretanti".

Il pubblico potrà guardare oltre il visibile, viaggiando nel tempo e iniziando un inaspettato percorso tra arte, storia e scienza. Il progetto si inserisce negli indirizzi regionali e comunali di rivedere le strategie di valorizzazione del patrimonio regionale e di ampliare l'offerta culturale della città di Perugia attraverso l'uso di nuove tecnologie, allargando il bacino di utenza virtuale e reale a seguito dell'epidemia di Covid-19. In particolare un progetto tecnologico che utilizzi le moderne tecnologie, la geolocalizzazione, i Beacon e la Realtà Aumentata, risulta adatto per narrare i musei e le opere di un contesto culturale stratificato come è la città di Perugia, che vanta una storia etrusca antichissima, successivamente una fulgida stagione medievale e rinascimentale, un non meno vivace periodo sei-settecentesco per arrivare, attraverso l'Ottocento, ricco di testimonianze importanti, fino alla contemporaneità, ma anche un non meno variegato e consistente patrimonio scientifico, custodito per la maggior parte nei musei universitari. Il punto di partenza dei vari percorsi del **MaPp** sarà l'antichissima **basilica di San Pietro a Perugia**, di recente aperta al pubblico come luogo museale (2018), custode del *Benedictine Heitage*. Da San Pietro partiranno itinerari verso il centro storico e il territorio

#ParticipatoryApproaches

limitrofo. L'estensione del *Benedictine Heritage* nel territorio antico di pertinenza della Basilica nella media valle del Tevere, consentirà importanti ampliamenti dei percorsi cittadini in direzione di Torgiano e Casalina di Deruta, dove erano localizzati gli antichi possedimenti dei monaci e dove oggi si trovano 5 importanti musei scientifici, i musei universitari del **CAMS**, che saranno messi in collegamento con il più importante museo della Scienza e tecnologia del centro di Perugia, il **POST - Museo della Scienza**, mentre a Torgiano, le sorprendenti collezioni del **MUVIT** Museo del Vino e del **MOO** Museo dell'Olivo e dell'Olio della Fondazione Lungarotti e del **MACC**, Museo Arte Ceramica Contemporanea di Torgiano, completeranno questo percorso formativo e di visita.

Sarà possibile accedere ai vari percorsi del **MaPp** attraverso un'app innovativa, dinamica e interattiva, che consentirà non solo di studiare itinerari *ad hoc* seguendo i propri interessi ma anche di scoprire ogni museo e luogo di interesse museale nel dettaglio, di indagarne la storia e le leggende e di condividerlo con estrema facilità sui social network. E se il GPS ci abbandona, in numerosi punti, corrispondenti alle opere/monumenti/oggetti da segnalare, tra *indoor* e *outdoor* saranno installati minuscoli Beacon, trasmettitori bluetooth in grado di emettere segnali radio per un raggio che arriva fino a 70 metri di distanza, che segnaleranno i musei o le opere oggetto di interesse.

I PRINCIPALI PERCORSI che saranno delineati nel **MaPp** provvederanno a creare dei collegamenti fra le varie raccolte e musei, che potranno essere presenti anche in più di un percorso, in modo da stimolare la curiosità del fruitore, che potrà anche sperimentare itinerari liberi e creativi.

Con questa modalità il visitatore sarà il protagonista dell'itinerario da lui scelto, che andrà in direzione dei suoi personali interessi, ma se vorrà, potrà avere informazioni su tutta la rete dei musei e scoprire quindi i numerosi intrecci/rimandi che legano i luoghi tra di loro. Oltre alla presentazione di ogni singola raccolta o sede museale, che verrà introdotta da una scheda generale, verranno approfonditi i contenuti specifici delle opere/oggetti più rappresentativi delle singole collezioni.

#Storytelling

L'applicazione **MaPp** permetterà al pubblico di scegliere in autonomia i diversi percorsi narrati e di vivere un'**esperienza interattiva, immersiva ed emozionale** di visita alle collezioni. Attraverso la "lente magica" dello schermo dello smartphone o del tablet e mediante la tecnologia della **Realtà Aumentata**, il pubblico potrà ascoltare storie e interpretazioni sugli oggetti dalla viva voce dei narratori, figure emblematiche della storia artistica o scientifica cittadina, e guardare scenari di ricostruzione e/o di evocazione di contesti.

Una sezione di **contenuti di approfondimento** permetterà poi di conoscere più in profondità specifici temi e aspetti collegati alle opere/oggetti presentati e alle narrazioni ascoltate e di creare collegamenti fra i vari percorsi, arrivando anche a collegare tra di loro percorsi in apparenza distanti (a titolo esemplificativo: si potrà rinviare a campioni di rocce della Galleria di Storia Naturale di Casalina di Deruta quando si osserva un manufatto artistico lapideo).

Saranno previsti percorsi di **ARTE, ARTI DECORATIVE, SCIENZA e TECNOLOGIA, ARTI e ANTICHI MESTIERI, CASE MUSEO, ORTI e GIARDINI, POINT OF VIEW**, con all'interno degli ulteriori percorsi e collegamenti per un totale di **150 opere/monumenti**.

Cristina Galassi

Responsabile scientifico del Progetto MaPp
Direttore della Scuola di Specializzazione in Beni Storico Artistici
dell'Università degli Studi di Perugia

complesso museale di san pietro



Borgo XX Giugno 74, 06121 Perugia
+39 075 33753—info@fiapg.it





Complesso museale di San Pietro

L'antica *Basilica di San Pietro*, sorta sul Colle Caprarius (detto anche Calvario) probabilmente in prossimità di un'area cimiteriale, è menzionata da Gregorio Magno nel VI secolo come prima sepoltura di sant'Ercolano, il martire che difese la città di Perugia dall'attacco del re dei Goti Totila. Nell'anno 965 il monaco Pietro Vincioli, nato da una nobile famiglia di Agello, ottenne dal vescovo Onesto l'autorizzazione a creare attorno alla chiesa il primo nucleo di un nuovo monastero benedettino, uno dei più antichi e prestigiosi in Italia centrale. Sin dall'origine, San Pietro godette di autonomia rispetto alle gerarchie religiose locali in quanto dipendente direttamente dalla Chiesa di Roma, come confermò la bolla di Gregorio VI del 1045. Il potere economico e politico della comunità benedettina crebbe nei secoli successivi e raggiunse l'apice tra il XIII e XIV secolo, quando gli abati vennero coinvolti nelle principali vicende cittadine. Nel 1398 l'abate Francesco Guidalotti partecipò alla congiura che portò all'uccisione di Biordo Michelotti: l'evento segnò una prima battuta di arresto per lo sviluppo del monastero che divenne oggetto di saccheggi e incendi da parte della popolazione in sommossa. Nuovo slancio alla comunità benedettina di San Pietro fu offerto dall'unione alla congregazione di Santa Giustina di Padova, avvenuta il 19 maggio 1436 per volere di papa Eugenio IV. Dal 1892, conseguentemente al decreto Pepoli del 1860 (che portò all'espropriazione dei beni dei religiosi a favore del nascente Stato italiano), il complesso monumentale (assieme agli altri beni mobili e immobili dei benedettini) è di proprietà della Fondazione per l'Istruzione Agraria che vi ospita non solo

la comunità monastica ma anche il Dipartimento di Scienze Agrarie, Alimentari e Ambientali, il Centro di Ateneo per i Musei Scientifici e l'Orto Botanico dell'Università degli Studi di Perugia. Tra le antiche pertinenze dell'abbazia benedettina (oggi di proprietà della Fondazione per l'Istruzione Agraria), di particolare importanza storica e culturale sono la Rocca di Casalina nelle vicinanze di Deruta, entrata a far parte del patrimonio del monastero durante il pontificato di Benedetto IX (1033-1045), e la Rocca di Sant'Apollinare nei pressi di Spina, ceduta nel 1060 dal Monastero di Farfa a quello di San Pietro.



↪ san pietro





Campanile e chiostri

Intorno al 1463 venne restaurato e completato l'antico campanile duecentesco che, in occasione delle rivolte cittadine seguite all'uccisione di Biordo Michelotti, perse il secondo ordine di bifore e la parte conclusiva cuspidata. I lavori furono eseguiti dai fiorentini Puccio di Paolo e Giovanni di Betto su disegno di Bernardo Rossellino. Nel corso del Cinquecento vennero realizzati importanti lavori strutturali che coinvolsero sia il monastero che la basilica: intorno agli anni Trenta del Cinquecento venne realizzato il chiostro del Capitolo (il secondo che si incontra) su progetto di Francesco di Guido da Settignano, caratterizzato da un elegante doppio ordine di archi a tutto sesto in cotto e arenaria e dalla presenza di un pozzo centrale del 1530, opera di Galeotto di Paolo di Assisi; un ulteriore chiostro, detto delle Stelle (il terzo), venne realizzato nel 1571 da Galeazzo Alessi; nel 1591, infine, l'abate Giacomo da San Felice da Salò promosse importanti lavori di ammodernamento dell'interno della chiesa che comportarono la demolizione del recinto del coro e lo spostamento di quest'ultimo e dell'altare maggiore verso la zona absidale. Gli interventi furono diretti dall'architetto Valentino Martelli che progettò anche la costruzione di un terzo chiostro (in realtà il primo che si incontra), quello che funge da ingresso all'intero complesso, composto da sedici colonne in travertino e, agli angoli, da quattro colonne di granito. La costruzione del chiostro iniziò nel 1614 e fu condotta a termine solo nel 1705 dall'architetto Lorenzo Petrozzi che realizzò il piano superiore.

Cripta

Preziosa testimonianza delle origini altomedievali della basilica di San Pietro, la cripta è costituita da un ambiente a esedra, ritmato da sette arcate cieche a tutto sesto. Laddove le murature delle nicchie hanno ceduto, si intravede un deambulatorio retrostante sul quale si affacciano altre nicchie: questa struttura, che risale all'epoca ottoniana, richiama le forme dei mausolei cristiani a pianta centrale, in particolare la tipologia costantiniana dei *Martyria*. Gregorio Magno ricorda che la prima sepoltura di sant'Ercolano, dopo il suo martirio avvenuto alla metà del VI secolo, fu proprio in San Pietro. La cripta era strettamente connessa a una funzione sepolcrale ma ricopriva anche un ruolo funzionale e liturgico. Progressivamente privata della sua originaria funzione, la cripta ha subito numerosi rimaneggiamenti fino al XII secolo. L'ambiente è adorno di pitture murali con motivi geometrici, figure animali e immagini mostruose. Di particolare interesse è un leone realizzato con tratti sintetici ma di grande forza espressiva e un *Crocifisso* del XIII secolo che propone l'iconografia del *Christus Patiens* di Giunta Pisano.





PIETRO VANNUCCI, detto il Perugino
Cristo in pietà tra Maria, San Giovanni e Giuseppe d'Arimatea
 1502-1523, tempera su tavola

La tavola, raffigurante il *Cristo morto sorretto da Maria, san Giovanni e Giuseppe d'Arimatea*, faceva parte dello straordinario *Polittico di Sant'Agostino* di Perugia, commissionato a Pietro Perugino nel 1502 e lasciato incompiuto alla morte dell'artista avvenuta nel 1523. La *Pietà* occupava la cimasa del lato posteriore, rivolto verso il coro. Il complesso rimase sull'altare maggiore fino alla metà del Seicento, quando la struttura lignea fu smontata e i pannelli dipinti andarono a decorare le pareti del coro. Molte parti del polittico furono confiscate da Jacques-Pierre Tinet in occasione della prima requisizione napoleonica avvenuta nel 1797. Fortunatamente la *Pietà*, finita in Francia con il resto del bottino, fu recuperata da Antonio Canova nel 1815. Tornata a Perugia, venne acquisita dai monaci di San Pietro. L'opera appartiene alla maturità dell'artista, quando la tecnica esecutiva diventa più rapida e il colore si scompone in mille tratteggi colorati che conferiscono vibrazione alla superficie pittorica.





PIETRO VANNUCCI, detto il Perugino
San Costanzo – Sant’Ercolano – San Mauro
San Pietro Vincioli – Santa Scolastica
 1495-1500, tempera su tavola

Nel 1495 Pietro Vannucci, ormai all’apice della sua carriera artistica, riceve un’importante commissione dai benedettini di Perugia: la grande macchina d’altare dedicata all’*Ascensione di Cristo*. Non conosciamo l’originaria struttura del polittico, anche se gli studiosi ne tentarono ipotetiche ricostruzioni.

La cornice architettonica del polittico era stata predisposta quasi un decennio prima da Giovanni di Domenico da Verona e doveva contenere, oltre alla tavola centrale con l’*Ascensione e i dodici apostoli* e una lunetta con l’*Eterno tra angeli* (Lyon, Musée des Beaux-Arts), due tondi con i profeti *Geremia* e *Isaia* (Nantes, Musée des Beaux-Arts); nella predella dovevano invece trovarsi le scene dell’*Adorazione dei Magi*, il *Battesimo di Cristo*, la *Resurrezione* (Rouen, Musée des Beaux-Arts). Gli episodi della vita di Cristo avrebbero dovuto alternarsi a otto piccole figure di santi raffigurati a mezzo busto. La preziosa opera, del valore di cinquecento ducati d’oro, venne terminata nel 1500 ma subì una prima manomissione già alla fine del secolo con i lavori di ristrutturazione della chiesa che fecero arretrare il coro e l’altare maggiore. Alla fine del Settecento il polittico fu oggetto delle requisizioni francesi. Non tutto, fortunatamente, partì per Parigi. Tra le opere che rimasero in sede (e che ora si conservano nella sagrestia della chiesa) contiamo cinque figure di santi a mezzo busto raffiguranti: *San Costanzo* (patrono della città), *Sant’Ercolano* (*defensor civitatis* che ricevette la prima sepoltura proprio in San Pietro), *San Mauro* (uno dei primi seguaci di

san Benedetto), *San Pietro Vincioli* (primo abate di San Pietro) e *Santa Scolastica* (che diede vita al movimento femminile benedettino, nonché sorella di san Benedetto). A queste cinque dobbiamo aggiungere le tre che ora si trovano nella Pinacoteca Vaticana (*San Benedetto*, *San Placido* e *Santa Giustina*), che finirono in Francia con il resto del polittico. Recuperate da Antonio Canova nel 1815, di ritorno in Italia, furono trattenute dal Papa.





GIOVAN BATTISTA SALVI, detto il Sassoferrato
Trasporto di Cristo al sepolcro, copia della *Deposizione Baglioni* di
 Raffaello
 1639, olio su tela

Grazie a un recente restauro, è stato possibile leggere sul bordo della veste di Nicodemo (il personaggio che sorregge il Cristo dalle spalle) la data MDCXXXIX, che permette di chiarire finalmente la cronologia di una delle opere più importanti realizzate da Sassoferrato a Perugia. La tela costituisce la copia di una famosa pala di Raffaello realizzata su commissione di Atalanta Baglioni per la Chiesa di San Francesco al Prato all'indomani della morte del figlio Grifonetto (1507). L'originale di Raffaello, fortemente desiderato dal cardinale Scipione Borghese, fu trasferito a Roma nel 1608. Questa dolorosa sottrazione venne percepita dalla città come una insanabile perdita, al punto che nel 1609 Paolo V Borghese (zio di Scipione) commissionò una replica al Cavalier d'Arpino da porre in San Francesco al Prato. Il Sassoferrato è ampiamente documentato a Roma già a partire dal 1629, quando abita con Domenichino. Vi si trasferisce definitivamente alla fine degli anni Quaranta e lì rimane fino alla morte. A Roma può studiare le opere di Raffaello e improntare il suo linguaggio verso il recupero delle fonti figurative primo-cinquecentesche. Spettano alla sua mano anche le raffigurazioni su tavola della Fede e della Speranza: conservate nella Galleria Tesori d'Arte della Fondazione per l'Istruzione Agraria, sono riproduzioni fedeli (ma di dimensioni maggiori) di due delle tre virtù teologali inserite da Raffaello nella predella della *Deposizione Baglioni*.



↳ sassoferrato



GIOVAN BATTISTA SALVI, detto il Sassoferrato
Annunciazione
 quarto decennio del XVII secolo, olio su tela

Questo dipinto, opera di Giovan Battista Salvi detto il Sassoferrato, fa parte di una serie di copie che meglio potremmo definire intelligenti riproposizioni con varianti, eseguite dal pittore marchigiano tenendo a mente opere di Raffaello e di Perugino. In questo caso il modello da cui l'artista prende spunto è l'Annunciazione dello scomparto sinistro della *Pala Oddi* di Raffaello, già in San Francesco a Perugia, asportata dai francesi nel 1797, recuperata da Antonio Canova nel 1815 e subito dopo destinata alla Pinacoteca Vaticana. L'*Annunciazione* fu eseguita verso il 1639, vale a dire nello stesso periodo in cui il Salvi mise mano alla copia del *Trasporto del Cristo morto* di Raffaello, altro bellissimo lavoro realizzato per i monaci di San Pietro. Individuata da Agostino Tofanelli tra le opere da requisire a vantaggio dei Musei Capitolini (1812), l'*Annunciazione* fortunatamente non lasciò la città in quanto si trovava in una chiesa ancora officiata. Con l'*Annunciazione* sarebbero dovuti partire il *Trasporto del Cristo morto* e la *Giuditta con la testa di Oloferne*, quadro originale del Salvi da annoverare tra i vertici della pittura classicista del Seicento. I dipinti di Sassoferrato per San Pietro, compresa l'*Immacolata Concezione* oggi al Museo del Louvre, dovevano far parte di un programma iconografico omogeneo e coerente, pensato per esaltare la figura della Vergine.





GIOVAN BATTISTA SALVI, detto il Sassoferrato
Giuditta con la testa di Oloferne
 1639 circa, olio su tela

La tela, raffigurante *Giuditta con la testa di Oloferne*, fu inserita nell'elenco di opere destinate ai Musei Capitolini, stilato da Agostino Tofanelli nel 1812. Portata a Roma, fortunatamente venne restituita alla chiesa di San Pietro nel 1815. Il dipinto, contrariamente ad altre opere di Sassoferrato presenti in San Pietro, non è tratto da opere di Perugino o di Raffaello, ma è invenzione originale. Il tema trattato, caro ai pittori del realismo secentesco, è qui calato in un'atmosfera rarefatta e sospesa. Nulla è conservato delle cruente e drammatiche rappresentazioni di Caravaggio e dei suoi più diretti seguaci. La composizione è riportata a una dimensione di classica compostezza, quasi purista. La *Giuditta* rientra nel programma iconografico svolto dal Salvi per la basilica di San Pietro, poiché rappresenta la prefigurazione della vittoria della Vergine sul Demonio.





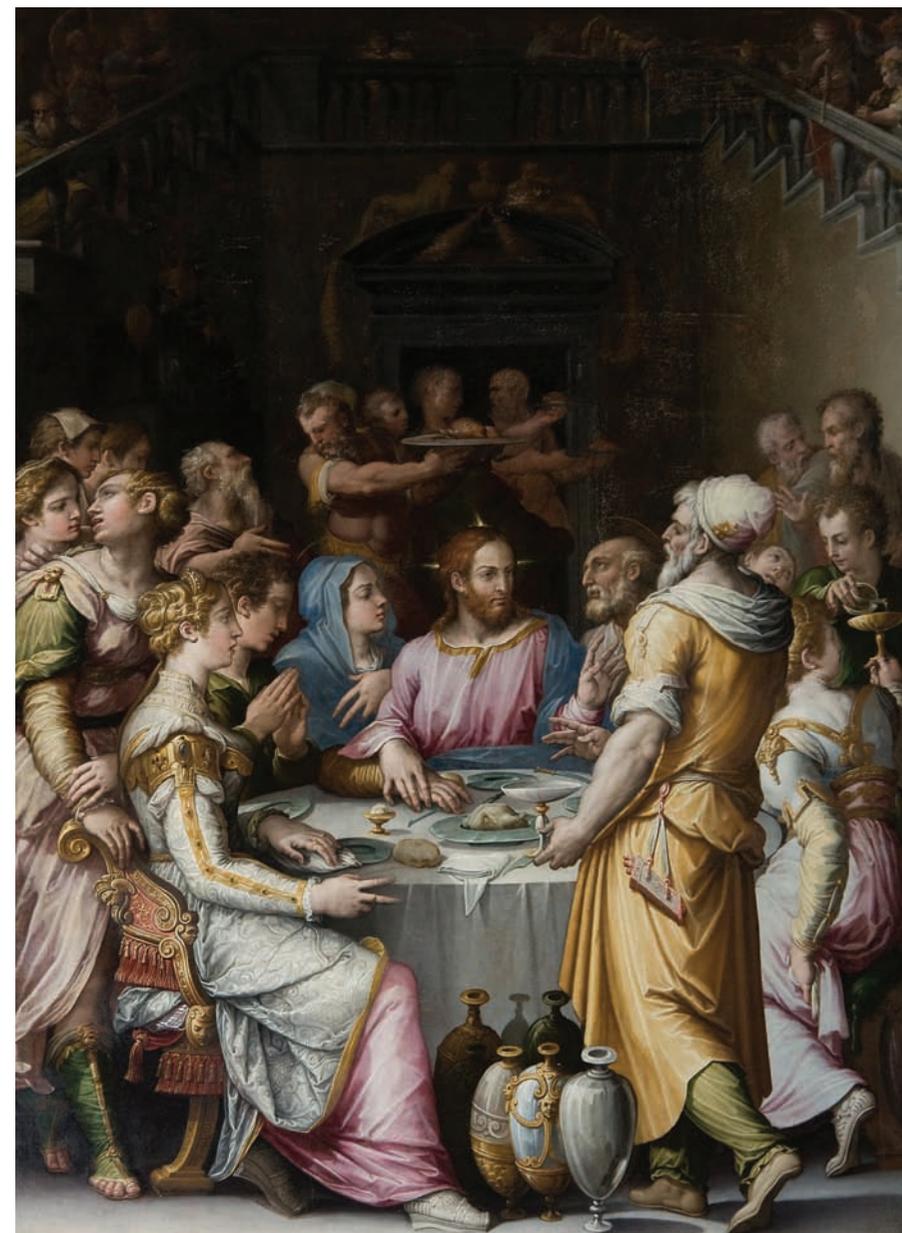
GIORGIO VASARI

Nozze di Cana – Il profeta Eliseo monda i cibi infetti

Miracolo della mensa di san Benedetto

1566, olio su tela

Nella Cappella del Sacramento si possono ammirare tre dipinti del pittore, architetto e storiografo aretino Giorgio Vasari. Preziose espressioni del manierismo cinquecentesco, le tele testimoniano il magistero di Vasari nella pittura, arte nella quale si era già cimentato nel Palazzo della Cancelleria a Roma, nel refettorio della chiesa di Sant'Anna dei Lombardi a Napoli, nella Sala dei Cinquecento a Palazzo Vecchio in Firenze. Vasari è ricordato soprattutto per la sua grande opera storiografica, le *Vite*, una storia dell'arte narrata attraverso le biografie dei singoli artisti. La prima edizione (1550) venne ampliata nel 1568 grazie anche ad alcuni viaggi compiuti in varie parti d'Italia. Tra questi quello in Umbria, effettuato intorno al 1566, lo stesso anno della messa in opera delle tele in San Pietro. Nell'archivio di San Pietro si conserva la documentazione riguardante i contratti, i pagamenti, l'esecuzione delle tre tele commissionate dall'abate di San Pietro Giacomo Dei e poste *in loco* dallo stesso maestro nella Pasqua del 1566. Le tele erano destinate al refettorio del monastero: soggetti richiamano i temi della tavola e del cibo, come il celebre episodio evangelico delle *Nozze di Cana*. La scena del miracolo si svolge all'interno di un ambiente delimitato da due rampe di scale che si congiungono in una balconata. Attorno alla tavola circolare, al centro, si dispongono i protagonisti dell'evento. L'attenzione e la cura per i dettagli si esprime nella ricercatezza delle vesti delle donne in primo piano e delle suppellettili. Nel 1763 le tele vennero spostate dal refettorio alla Cappella del Sacramento.





ANTONIO VASSILACCHI detto l'Aliense
Albero dell'Ordine benedettino
 1592-1593, olio su tela

Questa imponente tela rappresenta una grandiosa celebrazione dell'Ordine benedettino. L'opera venne commissionata da Giacomo di San Felice da Salò, abate di San Pietro dal 1590, al pittore di origini greche Antonio Vassilacchi, detto l'Aliense. Nel contratto, stipulato a Venezia il 5 maggio 1592, si stabilì la consegna entro la Pasqua del 1593 e un compenso di 700 ducati. L'Aliense, formatosi nella bottega di Paolo Veronese, svolse la sua attività in Laguna al seguito di Jacopo Tintoretto con cui collaborò al cantiere di San Giorgio Maggiore. È qui, del resto, che l'abate Giacomo trascorse gran parte della sua vita monastica. Il tema iconografico si deve all'erudito fiammingo Arnold Wion che negli stessi anni stava elaborando uno schema ragionato della genealogia della famiglia benedettina. Lo schema fu dato alle stampe nel 1595 con il titolo *Lignum vitae*. Benedetto, posto al centro nella fascia inferiore del telerò, è considerato come la radice di un grande cedro del Libano ai cui lati si sviluppano dodici frutti. Alla destra del santo, sono rappresentate le sei congregazioni spirituali (Camaldolesi, Vallombrosiani, Cistercensi, Olivetani, Celestiniani, Umiliati) che ricevono la Regola; alla sinistra, le sei congregazioni temporali (Cavalieri di Ave, di Calatrava, di Alcantara, di Santa Maria della Mercede, di Montesia e di Santo Stefano) che ricevono la spada. Le congregazioni sono richiamate dai loro fondatori ma anche dai vari uomini di Chiesa che ne favorirono lo sviluppo, disposti su sei livelli gerarchici concentrici. Sul grande tronco si collocano i due abati Mauro e Placido, promotori della Regola in Francia e in Sicilia, fiancheggiati dai profeti Isaia e Geremia

che rappresentano il collegamento tra la nascita dell'Ordine e le profezie del Vecchio Testamento. Sullo sfondo si intravedono infatti la stella mattutina, la luna piena, il sole, l'arcobaleno tra le nuvole e il fuoco: elementi simbolici che richiamano il salmo tratto dal Libro del Siracide (50,6-12). La chioma dell'albero si sviluppa in dodici rami in cui trovano posto, partendo dal basso: i pontefici, i cardinali, i martiri, i predicatori, i confessori e i monaci. La particolare iconografia venne esaltata dalla monumentalità della tela ma anche dalla portata innovativa di uno stile pittorico estremamente teatrale che rappresentò una novità assoluta nel panorama perugino.





ANTONIO VASSILACCHI detto l'Aliense
Teleri con scene cristologiche
 1593-1594, olio su tela

Terminata la grande impresa del telerò della controfacciata (raffigurante l'*Albero dell'Ordine benedettino*), Antonio Vassilacchi si impegnò con i monaci di San Pietro per la realizzazione di altri dieci grandi tele da porre lungo la navata centrale. Il pittore promise di consegnare cinque quadri perfettamente compiuti entro la Pasqua del 1594; al tempo stesso si impegnò a portare a Perugia i rimanenti cinque solo abbozzati. I primi cinque vennero collocati il 15 aprile 1594; gli altri invece furono terminati in loco con l'aiuto di un collaboratore, da identificare forse con il bellunese Tomaso Dolobella. L'Aliense rappresentò in ogni tela un episodio della vita di Cristo in primo piano e, sullo sfondo, una scena tratta dall'Antico Testamento, secondo un modello iconografico assai diffuso e utilizzato (ad esempio da Tintoretto nella Scuola di San Rocco a Venezia). Tale impostazione sottolinea in modo efficace come la vicenda terrena di Cristo sia il compimento delle profezie e della Parola contenuta nell'Antico Testamento. A partire dalla parete destra dell'ingresso, si succedono: *La nascita di Gesù e Isacco che benedice Giacobbe*, *La disputa con i dottori e la regina di Saba ammiratrice della sapienza di Salomone*, *Il Battesimo di Cristo e Naamann guarito dalla lebbra*, *Le nozze di Cana e il convito di Abramo ai tre angeli*, *Gesù in casa del fariseo e il profeta Nataan che rimprovera il re Davide per il suo peccato*, *La resurrezione di Lazzaro ed Elia che resuscita il figlio della vedova Serepta*, *La cacciata dei mercanti dal tempio e Mosè che spezza le tavole della legge*, *L'entrata a Gerusalemme e David che vince su Golia*, *La crocifissione e il sacrificio di Isacco*, *La resurrezione e Giona*

salvato dalla balena. Sull'onda delle prescrizioni tridentine, nella seconda metà del Cinquecento si diffusero grandi cicli pittorici incentrati sulle Storie di Cristo (basti pensare a quello di Orvieto realizzato da Cesare Nebbia e Girolamo Muziano). L'impresa dell'Aliense importa a Perugia un linguaggio artistico aggiornato sui capolavori del tardo Manierismo veneto: nella scena della *Disputa*, l'influsso di Veronese e di Tintoretto trapela tanto nelle scelte cromatiche, quanto nelle ambientazioni e nella caratterizzazione dei personaggi in primo piano.





MINO DA FIESOLE

*Bambino Gesù benedicente tra angeli, san Girolamo
e san Giovanni Battista*

1473, marmo

Posto nella cappella della famiglia Vibi, il dossale marmoreo reca un'iscrizione che ne ricorda il committente (il noto giurista Baglione dei Montevibiani) e la data di esecuzione (1473). Già il Vasari ricordava l'opera riconducendola a Mino da Fiesole, uno dei protagonisti della stagione scultorea fiorentina del Rinascimento. Sensibile all'influsso di Bernardo Rossellino, ma anche di Luca della Robbia e di Desiderio da Settignano, Mino lavorò molto anche fuori Firenze e in particolare a Napoli e a Roma, dove entrò in contatto con Paolo Romano e Giovanni Dalmata. Lo scomparto centrale è occupato da Gesù bambino benedicente affiancato da quattro angeli, ispirato al celebre modello fiorentino del *Tabernacolo di San Lorenzo* di Desiderio da Settignano (1461). I due santi laterali, San Girolamo che si batte il petto e San Giovanni Battista, sono posti entro finte nicchie a forma di valva. Le paraste e le cornici sono ornate, così come l'architrave, con un ricco repertorio di ghirlande, festoni e putti, secondo il gusto rinascimentale fiorentino di cui il *Dossale di San Pietro* (assieme al *Tabernacolo di Monteluce* del 1483, attribuito a Francesco di Simone Ferrucci) rappresenta uno dei rari esempi a Perugia.





GIOVANNI TEUTONICO

Crocifisso

1478, legno intagliato e dipinto

Come ricordano alcuni pagamenti, nel 1478 lo scultore Giovanni Teutonico venne retribuito per l'esecuzione del «crocifisso bello», posizionato originariamente «nel mezzo della chiesa». La sua commissione si deve all'interessamento dell'abate Gaspare Giordani da Pavia. Questo scultore, di origini transalpine, era specializzato nell'esecuzione di crocifissi lignei particolarmente espressivi e spesso dotati di espedienti drammaturgici quali la fuoriuscita del sangue dal costato e la movimentazione delle braccia e della lingua. Giovanni Teutonico fu a lungo attivo in Umbria, dove impiantò un'ampia e organizzata bottega: la sua presenza è attestata a Terni a partire dal 1482 e a Norcia nel 1494. Sue opere sono reperibili anche in altri centri come Assisi, Foligno, Spello, Bevagna, Trevi e Narni, ma anche nelle Marche, nel Lazio e in alcune zone dell'entroterra abruzzese.





ORAZIO ALFANI e LEONARDO CUNGI

San Pietro guarisce uno storpio – Liberazione di san Pietro
Il miracolo di san Paolo a Malta – Naufragio di san Paolo
 1547-1548, affresco

I documenti di archivio ricordano che Orazio Alfani venne pagato tra il 1547 e il 1548 «per li quadri del coro» raffiguranti le *Storie dei santi Pietro e Paolo*. Il pittore si avvale probabilmente dell'aiuto di Leonardo "dal Borgo" (ovvero Leonardo Cungi originario di Sansepolcro), menzionato in un pagamento del 1556. Il coro della basilica, situato in origine al centro della chiesa, venne smontato alla fine del XVI secolo per i lavori di ristrutturazione guidati da Valentino Martelli; in questa occasione gli affreschi di Alfani furono spostati in controfacciata. Il ciclo presenta un forte e unitario richiamo alla pittura post-raffaellesca, ampiamente espressa a Perugia nel cantiere della Rocca Paolina dove, a partire dal 1543, lavorarono (guidati probabilmente da Giorgio Vasari): Raffaellino del Colle, Lattanzio Pagani, Dono Doni e Cristofano Gherardi detto il Doceno. La guarigione dello storpio mostra infatti richiami, nell'impostazione della scena, al cartone di analogo soggetto ideato da Raffaello per gli arazzi della Cappella Sistina. Ispirati al tardo linguaggio di Raffaello sono anche i colori, di smaltata purezza, e le forme rifinite con notevole accuratezza.





GIOVANNI ANTONIO GALLI, detto lo Spadarino
Santa Francesca Romana e l'angelo
1632-1637 circa, olio su tela

Questa piccola tela, raffigurante Santa Francesca Romana e l'angelo, è tra le opere più preziose e intriganti dell'intera collezione d'arte della Basilica benedettina di San Pietro. A lungo attribuita al Caravaggio, è stata riferita da Roberto Longhi a Giovanni Antonio Galli (detto lo Spadarino), un raffinato interprete del linguaggio del Merisi. Dello Spadarino si conserva in Umbria anche un'altra opera, una *Cena in Emmaus* nella chiesa di Santa Maria Assunta ad Arrone. Spadarino replicò il tema della *Santa Francesca Romana* in almeno tre occasioni: conosciamo la versione conservata presso la Banca Nazionale del Lavoro di Roma (già in Collezione Barberini, quindi in Collezione Almagià), la versione visibile presso Palazzo Rosso a Genova e la versione in collezione privata londinese.





EUSEBIO DI IACOPO CRISTOFORO, detto Eusebio da San Giorgio
Adorazione dei Magi
 1509, tempera su tavola

Eusebio da San Giorgio è ricordato da Giorgio Vasari tra i principali allievi di Perugino. L'unica opera che gli viene riferita è una *Adorazione dei Magi* nella chiesa di Sant'Agostino a Perugia, oggi nella Galleria Nazionale dell'Umbria. È lo stesso soggetto trattato dal pittore nella tavola di San Pietro, per la quale riceve dei pagamenti nel 1509 da Leonarda Olivieri Baglioni. L'opera doveva essere collocata in origine nella Cappella dei Re (l'attuale Cappella Ranieri), posta nella navata sinistra tra la Cappella Vibi e quella del Sacramento. La forte dipendenza dal lessico peruginesco è evidente tanto in questa *Adorazione* quanto in quella per gli agostiniani. Le due opere traggono ispirazione dalla baglionesca *Adorazione dei Magi* del Vannucci (1475 circa), oggi nella Galleria Nazionale dell'Umbria e in origine nella chiesa di Santa Maria dei Servi a Perugia. Dal citato modello dipendono: l'impostazione generale della scena; la capanna raffigurata in forte sorcio; i Magi affastellati in primo piano; le pose quasi danzanti degli astanti; l'apertura del paesaggio sullo sfondo; l'analisi minutamente descrittiva di alcuni dettagli esornativi, quali le vesti e i gioielli dei Magi.





EUSEBIO DI IACOPO CRISTOFORO, detto Eusebio da San Giorgio
San Benedetto consegna il libro della Regola
 ante 1492, olio su tela

Eusebio da San Giorgio fu uno dei discepoli più fedeli di Perugino: collaborò con il maestro ai due grandi polittici di San Pietro (1495-1500) e di Sant'Agostino (1502-1523). Svolsse per l'abbazia anche un'attività indipendente di cui sarebbe testimonianza la tavola raffigurante *San Benedetto che consegna la Regola*. Si tratta forse del dipinto, menzionato in alcuni documenti d'archivio, finito e saldato nel 1492. San Benedetto è posto al centro della composizione ed è abbigliato con un sontuoso piviale; ai lati sono presenti san Mauro e san Placido che sembrano intercedere per i monaci posti in ginocchio su dei gradini, desiderosi di ricevere la Regola. La scena si sviluppa all'interno di un'aula rettangolare, coperta da una volta a botte, dalle semplici linee rinascimentali. L'attuale sistemazione, nel terzo altare della navata destra, risale alla prima metà del XIX secolo; è in questa occasione che alla tavola viene abbinata una predella con *Storie di santa Caterina*: a parte il soggetto, che non ha attinenza con quello sviluppato nella tavola, anche lo stile rivela sensibili differenze. Se ne deduce che la predella, comunque di ottima qualità, appartenesse ad altro complesso.





BERNARDINO ANTONIBI;
STEFANO DA BERGAMO e frate DAMIANO DA BERGAMO

Coro

1526; 1533-1535, legno intagliato e intarsiato

Il coro rappresenta il fulcro della vita spirituale della comunità monastica e occupa interamente la zona absidale. In origine tuttavia doveva trovarsi lungo la navata centrale ed essere circondato da una struttura muraria adorna di pitture, che nel 1591 venne demolita facendo retrocedere il coro nella sua attuale collocazione. La grandiosa opera lignea venne commissionata nel 1526 a Bernardino Antonibi che morì dopo pochi mesi, motivo per il quale il lavoro venne ripreso solo nel 1533 da Stefano da Bergamo che concluse l'opera nel 1535 con l'aiuto di alcuni intagliatori toscani. Si deve invece al frate Damiano da Bergamo la porta intarsiata in fondo al coro (1536) con gli episodi dell'*Annunciazione*, dell'*Infanzia di Mosè*, del *Martirio di Pietro e Paolo* e della *Navicella*. Dalla porta del coro si accede al balconcino dietro l'altare, che offre una magnifica vista sulla vallata umbra in direzione del Subasio; sul lato sinistro spiccano la firma e la data apposte dal poeta Giosuè Carducci, che fu a Perugia nel 1871. Il coro, organizzato in un doppio ordine di stalli, presenta un complesso programma iconografico basato su episodi del Vecchio e del Nuovo Testamento.

La ricchezza dei motivi ornamentali all'antica (festoni, maschere, aquile, cornucopie e grottesche), finemente intagliati, ha fatto ipotizzare una forte ispirazione raffaellesca: il cantiere romano della Farnesina costituì infatti una fonte inesauribile di modelli decorativi, conati in gran parte da Giovanni da Udine e diffusi tramite disegni e incisioni. Al centro del coro è posto il leggio sul quale venivano adagiati i magnifici corali miniati, molti dei quali conservati presso l'Archivio Storico di San Pietro.



museo civico di palazzo della penna



via Prospero Podiani 11, 06121 Perugia
+39 075 9477727—palazzodellapenna@munus.com



Museo Civico di Palazzo della Penna

Il Museo Civico di Palazzo della Penna sorge ai piedi della Rocca Paolina e ospita al suo interno due collezioni permanenti e periodiche mostre temporanee. Le attuali forme architettoniche esterne del palazzo, appartenute alla nobile famiglia perugina degli Arcipreti della Penna, risalgono principalmente al Cinquecento. Al suo interno è ancora visibile un vasto ciclo di affreschi neoclassici, eseguiti da Antonio Castelletti nel 1812, e altre decorazioni tardo barocche e ottocentesche. La struttura dell'edificio ingloba e armonizza diversi elementi antichi e moderni, dall'epoca romana ai giorni nostri. Ai resti dell'Anfiteatro Marzio (risalente al I secolo d.C.), parte di un tracciato viario voltato medievale, si sono sovrapposti nel corso del tempo accorpamenti quattrocenteschi e tardo-rinascimentali. Agli inizi dell'Ottocento il palazzo è stato oggetto di lavori di ristrutturazione e decorativi in chiave estetica neoclassica. L'ultimo grande intervento architettonico è stato realizzato tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli anni Ottanta del Novecento ed è culminato nella realizzazione della spettacolare scala elicoidale esterna, progettata dall'architetto Franco Minissi, la quale conduce alle due collezioni permanenti: *Dottori e i Futuristi umbri* e *Opera Unica* di Joseph Beuys.





GERARDO DOTTORI

Incendio Città

1926, olio su tela

Gerardo Dottori fu un protagonista di primo piano nell'ambito del Futurismo italiano. La sua attività si concentra soprattutto, sia dal punto di vista teorico che pittorico, sui temi dell'aeropittura e della pittura sacra futurista. All'interno della collezione *Dottori e i Futuristi Umbri* sono conservate numerose opere che testimoniano i momenti più importanti della carriera del pittore perugino, dagli esordi accademici alle ultime opere degli anni Sessanta del Novecento, con una sezione dedicata agli allievi di Dottori (come Alessandro Bruschetti) e ad altri artisti umbri che si sono cimentati con i modi e i temi del Futurismo. *Incendio città* è considerato uno dei massimi capolavori di Gerardo Dottori. Secondo una tradizione orale raffigurerebbe un incendio scoppiato nel centro storico di Perugia, visto da Dottori di ritorno da una battuta di caccia. Le fiamme, geometrizzate in forme triangolari ispirate a Balla, divampano al centro della composizione e interessano un borgo medievale nel quale è riconoscibile un'idea stilizzata di Perugia. La città è resa attraverso la rappresentazione di quello che sembra essere il campanile appuntito della basilica di San Pietro e, subito dietro (quasi sullo sfondo, confuso con i tondeggianti sbuffi di fumo dell'incendio), del campanile mozzo della basilica di San Domenico.



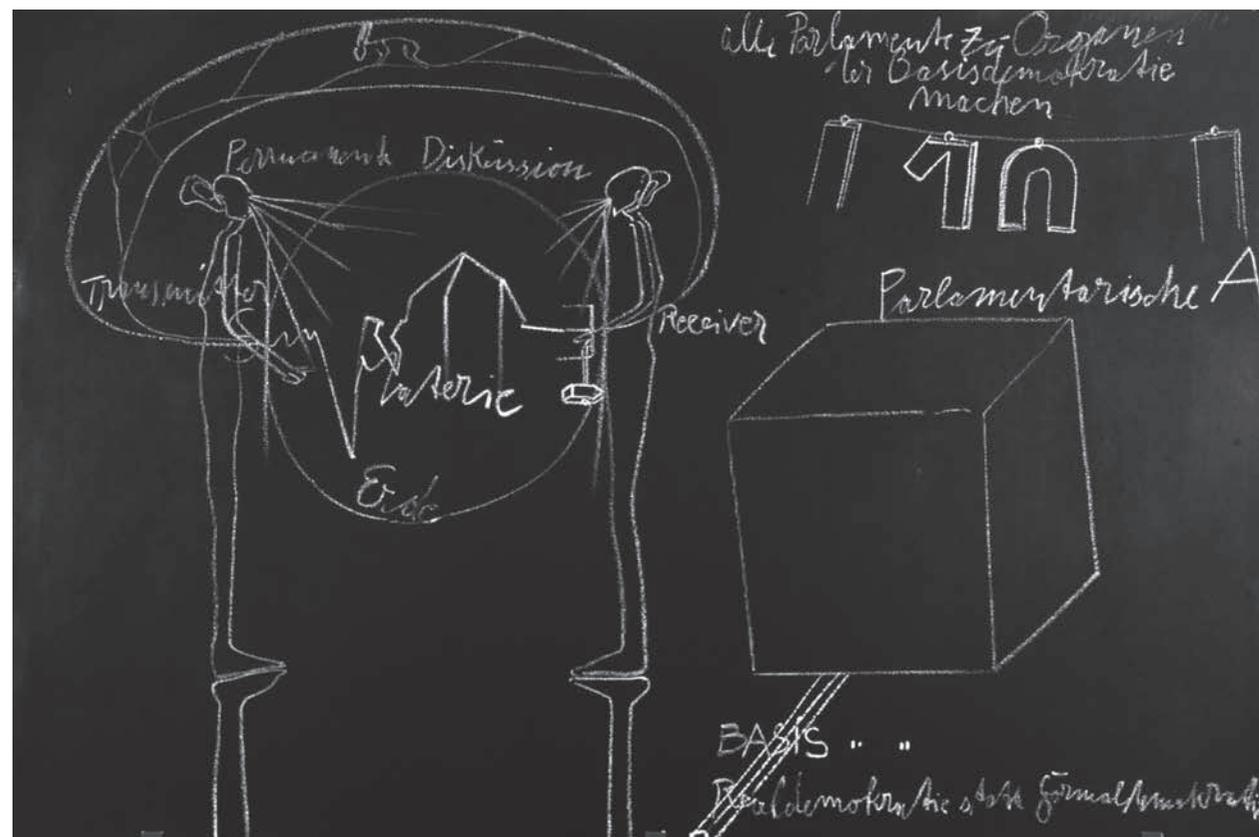
↪ gerardo dottori



JOSEPH BEUYS

Opera Unica, ciclo di sei lavagne
1980, gesso su legno verniciato

Il 3 aprile 1980, all'interno della Sala Cannoniera della Rocca Paolina, ebbe luogo un evento epocale per l'arte internazionale: l'incontro tra Joseph Beuys e Alberto Burri. In quell'anno si stava procedendo sia alla risistemazione della Rocca, dove è tuttora visibile il *Grande Nero* di Burri, che al restauro del vicino Palazzo della Penna, dove è conservata *Opera Unica* di Beuys. Lo storico incontro tra i due artisti, fatto di grande apertura internazionale della città, fu voluto e sostenuto dall'amministrazione comunale, dal critico d'arte Italo Tomassoni e dal gallerista Lucio Amelio. Burri espose in quell'occasione il *Grande Ferro RP 80* (oggi conservato alla Fondazione Palazzo Albizzini Collezione Burri di Città di Castello), scultura poi sostituita dal *Grande Nero*; Beuys invece presentò le sei lavagne (successivamente riunite sotto il titolo *Opera Unica*) acquistate dal Comune di Perugia, che prima le espose nella Sala del Grifo e del Leone di Palazzo dei Priori e poi le depositò a Palazzo della Penna, dove furono musealizzate nel 2003. Sulle sei lavagne l'artista ha realizzato, inframezzati da parole e frasi in lingua tedesca, disegni a gesso che si rifanno alla tradizione grafica tedesca e alludono anche a motivi autobiografici o tratti dalla tradizione figurativa italiana ed europea. Durante la *performance* del 3 aprile 1980, riprodotta da un video che è possibile apprezzare in forma integrale all'interno dell'esposizione permanente, Beuys illustrò i complessi contenuti teorici rappresentati sinteticamente sulle lavagne; queste ultime racchiudono tutto il suo pensiero artistico, sociologico e politico, toccando tematiche legate all'organizzazione della società umana, allo sfruttamento delle risorse, alla comunicazione e all'ambiente.



↪ joseph beuys



ANTONIO CASTELLETTI
Storie di Elena e Paride
1812, pittura murale

Il piano terra del Museo Civico di Palazzo della Penna è caratterizzato dalla presenza di un vasto ciclo pittorico che fu commissionato, in occasione del proprio matrimonio con Terdelinda Cesarei, dal barone Fabrizio Crispolti della Penna al pittore neoclassico di origini umbre Antonio Castelletti. Il ciclo, eseguito nel 1812 in stile neoclassico, è dedicato alla celebrazione dell'amore e della bellezza attraverso la rappresentazione delle *Storie di Elena e Paride* a decorazione del piano nobile del palazzo, insolitamente posto al pian terreno dell'edificio. Nella prima stanza è raffigurato *Apollo che suona la lira*: un devoto è inginocchiato ai piedi del dio, attorniato da figure danzanti dipinte a imitazione della pittura vascolare greca a figure rosse su fondo nero. Nella seconda sala è rappresentato il *Giudizio di Paride*, quest'ultimo con ancora in mano il pomo della discordia conteso tra Era, Atena e Afrodite, alla presenza del messaggero degli dei Mercurio. Nella terza, detta Salone di Apollo, è raffigurata l'*Apoteosi di Paride*: il protagonista è accolto da Apollo nell'Olimpo, abitato da divinità che fanno riferimento all'avvicinarsi delle stagioni, delle età dell'uomo e quindi allo scorrere del tempo; al centro della terza sala ancora Paride a cavallo in vesti militari. Nella quarta, in un affascinante notturno, è dipinto il *Ratto di Elena* e nell'ultima sala, la quinta, sono raffigurate delle donne danzanti, forse muse o Menadi a giudicare dai pampini di vite, allusione a Dioniso.



BRAJO FUSO
Elleni
1965, assemblage

Nel cortile del Museo Civico di Palazzo della Penna sono allestite tre sculture appartenenti alla serie degli *Elleni* di Brajo Fusco, importante artista perugino vissuto tra il 1899 e il 1980. Le tre statue hanno forme antropomorfe e sono ricavate dall'assemblaggio di diversi materiali metallici di scarto, quali ingranaggi di vecchi elettrodomestici, lamiere e dettagli decorativi di auto demolite. Molte opere di Brajo Fusco sono caratterizzate dal reimpiego creativo dei rottami della società industriale e di massa, costituendo un'originale e importante interpretazione di alcuni motivi teorici e stilistici legati all'arte pop.



L'adattamento a museo di Palazzo della Penna

Il progetto di adattamento a museo dell'antico Palazzo della Penna è opera di un importante architetto italiano, Franco Minissi, esperto di museografia. L'architetto, nei primi anni Ottanta, improntò il suo progetto al principio di conservazione integrata, privilegiando interventi che sottolineassero le specificità architettoniche e storiche dell'edificio preesistente. L'intervento di adattamento museografico tenne conto anzitutto dell'originaria configurazione degli spazi architettonici del palazzo e, conseguentemente, della volontà di non alterarne la natura e l'aspetto. In mancanza di un unico collegamento verticale tra il piano terra e i due livelli inferiori dell'edificio, fu quindi elaborata da Minissi la soluzione della scala elicoidale che attraversa verticalmente il cortile. La scala è volutamente esterna al fabbricato e totalmente interrata, concepita per unire tra loro gli spazi e favorire una perfetta fluidità di percorso, creando un nuovo ambiente funzionale dall'alto valore architettonico. L'intervento è, inoltre, chiaramente riconoscibile come moderno rispetto alla *facies* generale del palazzo, senza cedere ad alcun tipo di ambiguità stilistica o mimetica rispetto all'antico. Nella concezione dell'architetto, i criteri di distribuzione delle opere musealizzate (e di quelle appartenenti alle esposizioni temporanee) dovevano seguire i principi di flessibilità e reversibilità rispetto ai caratteri architettonici del palazzo, al fine di sottolineare i valori di ospitalità e di rispetto delle specificità dell'edificio.





Cenni architettonici e urbanistici

L'originale struttura di Palazzo della Penna è il risultato di una grande varietà architettonica e decorativa, chiaramente individuabile tra le stratificazioni storiche che convivono armonicamente al suo interno. La prima configurazione del palazzo poggia su una spina strutturale costituita dalla muratura, presumibilmente intermedia o perimetrale, della cavea di un antico anfiteatro romano, impiegata in epoca medievale come piano di sedime di nuove costruzioni. Al medioevo, infatti, risale l'edificazione delle prime case a schiera che insistevano sui resti ancora in parte visibili sulla strada interna e sul fronte est del palazzo. Nel XVI secolo queste case, la strada e i resti dell'Anfiteatro Marzio furono inglobati e fusi in un unico palazzo, rappresentativo prima della famiglia dei Vibi e poi degli Arcipreti della Penna. Fu allora che l'edificio acquisì la *facies* architettonica ancora prevalente creando, grazie alla voltatura della strada urbana ancora percorribile, un affascinante percorso coperto che preserva quasi intatto un frammento di Medioevo. Altra caratteristica inconfondibile del palazzo è la torre della facciata su via Marconi, originariamente riferibile a una serie di fortificazioni quattro-cinquecentesche delle mura medievali e, assieme a queste, assorbita e riadattata nel palazzo gentilizio con l'apertura di nuove finestrate e la creazione di una sopraelevazione sempre finestrata e circolare. La torre fu definitivamente inglobata all'interno del palazzo a seguito di un ampliamento settecentesco che ne ridefinì ulteriormente gli spazi, a favore di una trasformazione in senso sempre più marcatamente residenziale di un'area che nasceva, per la presenza delle mura medievali, a connotazione prevalentemente militare.

Anfiteatro Marzio

I lavori di ristrutturazione e di trasformazione di Palazzo della Penna, iniziati nel corso del 1980, hanno segnalato resti murari romani inglobati nelle sostruzioni del palazzo. La trattatistica erudita perugina si riferisce spesso all'esistenza di un anfiteatro o teatro, detto Marzio, nella zona dove sorge il palazzo di proprietà dei Vibi (poi della Penna). Le stesse fonti imputano spesso la distruzione dell'anfiteatro all'assedio dei Goti di Totila nel VI secolo d.C. (i quali lo avrebbero utilizzato per ospitare una loro fortezza), riferendo così una tradizione probabilmente di origine orale anche legata alle vicende del martirio di sant'Ercolano (avvenuto nella stessa zona). L'anfiteatro fu costruito in area suburbana, nel settore meridionale che si estendeva subito fuori dalla cinta muraria etrusca, in parte ancora visibile all'interno della Rocca Paolina e dalla Porta Marzia. Palazzo della Penna stesso fu edificato riproducendo in parte l'andamento della struttura preesistente. Significativo, infatti, è il riutilizzo del tratto di muro antico come parete interna della galleria anulare del palazzo, su cui si aprono gli accessi alla cavea, corrispondenti alle attuali aperture di Palazzo della Penna. Tale tratto, conservato per una lunghezza di circa 35 metri e un'altezza massima di oltre 3 metri, potrebbe costituire il muro perimetrale di una delle gallerie periferiche dell'anfiteatro, la cui curvatura ha un raggio di circa 54 metri. Del muro si conserva soltanto il nucleo in opera cementizia, in origine dotato di differente finitura esterna ormai perduta. L'esatta localizzazione del podio e quindi le dimensioni approssimative dell'arena (circa 45 per 26 metri), sono ricostruibili grazie al tratto di cortina in opera vittata posto in fondo al sotterraneo più settentrionale del palazzo e pertinente





a uno dei settori radiali di sostegno della cavea. La ricostruzione della curvatura dei resti esistenti restituisce un'ellisse con i diametri di circa 80 per 60 metri, dove l'asse maggiore del monumento risulta parallelo al tratto delle antiche mura urbiche, posto a sinistra di Porta Marzia. Non è possibile stabilire se l'anfiteatro fosse un edificio interamente costruito o se fosse appoggiato (come spesso accade) a un terrapieno, dal momento che la parte a monte (verso le mura urbiche) è completamente obliterata dai fabbricati più recenti. La datazione dell'anfiteatro, situato come la maggior parte degli edifici di spettacolo subito al di fuori della cinta muraria, è inquadrata genericamente nell'ambito del I secolo dopo la nascita di Cristo.



nobile collegio del cambio





Nobile Collegio del Cambio

Al culmine della sua fama e popolarità, Pietro Vannucci detto il Perugino realizza, tra il 1496 e il 1500, la decorazione della Sala dell'Udienza del Nobile Collegio del Cambio. Il complesso programma iconografico, dettato dall'umanista perugino Francesco Maturanzio, prende spunto, in linea con le alte idealità ispirate al mondo classico, dai testi di Cicerone (*De officiis*) e Valerio Massimo (*Factorum et dictorum memorabilium libri*). A queste fonti si aggiungono, per quanto riguarda la volta, il testo di Johannes Angelus, che alla fine del Quattrocento pubblica un trattato, corredato da immagini xilografiche, intitolato *Astrolabium*, e per ciò che riguarda la lunetta con *I Profeti e le Sibille*, la nota opera dello scrittore cristiano Lattanzio, intitolata *De divinis institutionibus*. I nuclei narrativi affrontati sulle pareti sono sostanzialmente tre. Il primo, illustrato nella lunetta con *I Profeti e le Sibille*, intende rendere noti i personaggi dell'Antico Testamento, sia maschili che femminili, che, attraverso le loro profezie, prefigurarono l'avvento del Redentore. Il secondo, che interessa la parete di fondo della Sala, sviluppa e completa i concetti enunciati nel primo e tratta, facendo ricorso all'autorità dei Vangeli, della *Nascita* e della *Trasfigurazione di Cristo*. L'ultimo nucleo narrativo, che riguarda la parete lunga della Sala, affronta, attraverso una selezione di figure esemplari del mondo antico, la tematica dei comportamenti virtuosi in cui si distinsero otto personaggi del mondo latino e quattro personaggi del mondo greco.





Arredi lignei della Sala dell'Udienza

Uno straordinario rivestimento ligneo, realizzato sul finire del Quattrocento dall'intagliatore fiorentino Domenico del Tasso, interessa le pareti sottostanti gli affreschi. Ma capolavori dell'arte lignaria sono pure il bancone (o tribunale) e il pulpito; stessa cosa si può dire per la porta, i cui battenti, intagliati all'esterno e intarsiati all'interno, sono capolavori del marchigiano Antonio Bencivenni che li firma e li data 1501. La parte più pregiata del rivestimento è rappresentata dal doppio ordine di specchiature che si trovano dietro il bancone. Qui, nella parte alta, si apre una nicchia ai lati della quale si trovano due Grifi passanti sopra un forziere, emblema dell'arte dei cambiavalute che qui esercitavano la loro attività. All'interno della nicchia è collocata una statua in terracotta dorata rappresentante la *Giustizia*. È attribuita al plastificatore fiorentino Benedetto da Maiano, in documentato rapporto di lavoro con Domenico del Tasso. Capolavoro dello stesso Domenico è il bancone, opera di rara bellezza per la virtuosa conduzione dell'intaglio e la finezza degli intarsi ad andamento geometrico. Il lato interno della porta, che va visto a battenti serrati, mostra fino a che punto il Bencivenni sia debitore nei confronti della cultura urbinata: lo si vede chiaramente nelle prospettive architettoniche incorniciate da motivi spiraliformi e a losanga.

↪ nobile collegio del cambio





Catone l'Uticense

Catone l'Uticense è il soggetto di questo affresco che si trova sulla parete d'ingresso della Sala dell'Udienza. Un'iscrizione che corre al di sotto dell'immagine recita in lingua latina (se ne dà la traduzione italiana nella versione di Roberto Guerrini): «Chiunque tu sia che ti alzi per parlare circondato da un pubblico numeroso o ti appresti a rendere giustizia al popolo, deponi gli affetti privati: chi si lascia turbare l'animo da amore o odio non può tenere la via giusta». L'esortazione a tenere la retta via viene rivolta da Catone a coloro che svolgono la propria attività all'interno della Sala dell'Udienza. Dietro il bancone (o tribunale) del Collegio del Cambio sedevano infatti non solo coloro che si occupavano della conversione dei valori monetali, ma anche coloro che esercitavano il ruolo di tutori del diritto amministrativo. Le parole messe in bocca all'Uticense sono quelle di un uomo d'onore che al tempo della Roma repubblicana preferì, parteggiando per Pompeo, darsi la morte piuttosto che umiliarsi nel chiedere la grazia a Cesare, vincitore della guerra civile. Secondo alcune fonti, per quanto lo stesso Cesare avesse accusato Catone di essere un *ebrius* (vale a dire un ubriacone), il celebre oratore, seguace della filosofia stoica ed esponente politico di rilievo, fu grandemente ammirato dai suoi contemporanei per la rettitudine, l'imparzialità e l'incorruttibilità.



·CA·TO·
 QVISQVIS VEL CELEBRI FACTVRVS VERBA CORONA
 SVRGIS·VEL POPVLO REDDERE IVRA PARAS·
 PRIVATOS PONE AFFECTVS·CVI PECTORA VERSAT
 AVT AMOR AVT ODIVM·RECTA TENERE NEQVIT



Prudenza e Giustizia con Fabio Massimo, Socrate, Numa Pompilio, Furio Camillo, Pittaco e Traiano

La lunetta dipinta che occupa la parete antistante il bancone (o tribunale) del Cambio raffigura, in due gruppi triadici, sei figure esemplari del mondo antico: quattro latine (Fabio Massimo, Numa Pompilio, Furio Camillo e Traiano) e due greche (Socrate e Pittaco). Al di sopra di esse corrono le immagini allegoriche della Prudenza e della Giustizia. Chiaro è il riferimento, introdotto dall'esortazione di Catone Uticense, a tenere comportamenti che siano in linea con le funzioni esercitate nella Sala. La targa retta dall'angelo che affianca l'immagine della Giustizia recita testualmente: «Se gli dèi pii generassero tutti simili a questi tre, non vi sarebbe alcun reato, alcun male in tutto il mondo. Quando io vengo onorata, si accrescono i popoli in pace e in guerra e senza di me rovinano le cose che poco prima furono grandi». Tra i giusti per antonomasia spicca la figura dell'imperatore Traiano, noto nel mondo antico per l'episodio della madre di un uomo assassinato. Costei, sapendo che il caso sarebbe finito di fronte all'imperatore, chiese con insistenza di essere ricevuta dallo stesso Traiano. Sentendosi rispondere che la sua cosa sarebbe stata esaminata al ritorno dalla guerra dacica, fece nuovamente pressione per avere giustizia in tempi rapidi. A questo punto Traiano, preso da forte senso del dovere, preferì ritardare la partenza pur di assolvere ai propri doveri di giudice supremo. La leggenda, seppur indirettamente, venne resa ampiamente popolare dalla *Divina Commedia* di Dante Alighieri, il quale vi alluse nel Paradiso e poi ancora nel Purgatorio.





Autoritratto di Pietro Perugino

L'autore della decorazione pittorica della Sala dell'Udienza, vale a dire Pietro Perugino, si autorappresenta sulla parasta che divide le due grandi lunette della parete lunga. La sua posizione, baricentrica rispetto alle figure esemplari del mondo classico, rivela la consapevolezza del ruolo raggiunto dal pittore che non è più considerato un semplice, ancorché bravissimo, tecnico del pennello ma anche, e si direbbe soprattutto, un protagonista della storia sociale e culturale del suo tempo. Sotto il ritratto che, in virtuosistico inganno ottico presenta il protagonista della strabiliante impresa decorativa, corre un epigramma in lingua latina che recita testualmente così (se ne offre la traduzione in italiano): «Pietro Perugino, pittore egregio. Se l'arte del dipingere fosse andata perduta, questi l'ha ritrovata; se da nessuna parte fu inventata, fino a questo punto lui stesso l'ha prodotta». È interessante osservare che la definizione di *egregius* conferita al pittore non è casuale; *egregius* significa letteralmente “fuori dal gregge” (*ex grege*) nel senso che l'artista si porta fuori dalla massa in virtù dei suoi meriti assolutamente eccezionali.





Pericle ateniese

Pericle ateniese, introdotto nella figurazione del Cambio come esempio della Temperanza, è «lo statista ateniese – sono parole di Roberto Guerrini – che viene ricordato per un celebre detto, rivolto a Sofocle, suo collega quale arconte. Il grande tragediografo loda con parole troppo appassionate la bellezza di un nobile giovinetto: Pericle lo biasima dichiarando che un pubblico ufficiale deve tenere le mani lontane dal pubblico denaro, ma anche gli occhi puri da sguardi libidinosi». La continenza è, in sostanza, una delle virtù che il buon governante deve possedere per poter esercitare con onore la propria funzione pubblica. La delicatezza, unita alla perfezione tecnico-disegnativa con cui viene presentato questo eroe del mondo greco, fa del Perugino il più grande artista del momento. Quando nel 1500 il senese Mariano Chigi, padre di Agostino, chiede al figlio, residente a Roma, chi sia in quel momento il migliore artista sulla piazza, si sente rispondere che il Perugino «è il meglio mastro d'Italia»: una fama certamente ben meritata, soprattutto dopo la grande impresa decorativa della Cappella Sistina che, all'inizio degli anni Ottanta del Quattrocento, lo aveva visto mettere insieme una prestigiosa squadra di pittori comprendente, oltre a lui, artisti del calibro di Botticelli, Ghirlandaio, Cosimo Rosselli, Pinturicchio, Signorelli e Piermatteo d'Amelia.



PIONE · PERICLES · ATHENIESE · QUINTO



Venere, la mano dell'esordiente Raffaello?

I documenti relativi all'*équipe* che partecipò con Perugino all'impresa decorativa del Cambio sono avari di notizie. Eppure è impensabile che l'artista non sia stato supportato da una consistente schiera di collaboratori. E qui nasce il problema circa il ruolo avuto da Raffaello, presumibilmente attivo come seguace del Perugino almeno a partire dal 1495-1496. La critica è divisa tra chi nega un discepolato dell'Urbinate presso il Vannucci e chi lo ammette, sia pure limitandone la durata. Il primo a parlare della partecipazione del giovane urbinato all'impresa decorativa del Cambio è Ottavio Lancellotti, che ne individua la mano in alcune parti della volta e nella testa del Cristo della *Trasfigurazione*. Nel 1913 Adolfo Venturi sposta il riconoscimento verso la figura della *Fortezza* e, più tardi, in direzione della lunetta con *I Profeti e le Sibille*. La questione è ancora aperta ma, soprattutto in alcuni dettagli della volta (si veda ad esempio la figura di Venere), sembra plausibile riconoscerli, come già aveva visto l'infalibile occhio di Giovanni Battista Cavalcaselle, la mano dell'esordiente Raffaello.





Cappella di San Giovanni Battista

Una porticina situata al di sotto della lunetta con *I Profeti e le Sibille* immette nella cappella di San Giovanni Battista, ambiente che mantiene nel titolo la denominazione della preesistente (e demolita) chiesa di San Giovanni de foro. Interamente rivestita di pitture murali (laddove si escludano le parti basse occupate dai sedili e dalle relative spalliere), la cappella assume il sontuoso aspetto, che tuttora la caratterizza, tra il 1509 e il 1529. Autore della decorazione è Giannicola di Paolo, tra i migliori allievi del Perugino. Se nella volta l'artista mostra ancora aderenza ai moduli formali del Vannucci, sulle pareti, che appartengono a un momento successivo, si nota una flessione verso modi figurativi che lo avvicinano a pittori di area senese come Peruzzi, Sodoma e Pacchia. Tra gli episodi dedicati a San Giovanni Battista, il più interessante, per eccentrica capacità inventiva, è quello che tanto colpì il romanziere americano Nathaniel Hawthorne, il quale, in visita a Perugia nel 1858, fu particolarmente colpito dalla scena della *Decollazione*: «il santo – scrisse nel 1879 ricordando gli affreschi della cappella – era rappresentato in ginocchio, a mani giunte, sebbene il boia avesse già depositato la sua testa in un piatto da portata e il sangue stesse zampillando dal tronco decapitato, direttamente in faccia allo spettatore».



nobile collegio della mercanzia



Nobile Collegio della Mercanzia

Almeno dal secolo XIII anche a Perugia, come nelle risorte *civitates* centro-settentrionali, i mercanti (*mercatores*) si associarono in una potente corporazione o “arte”, a tutela dei loro diritti, a garanzia del corretto svolgimento dell’attività e per concorrere al commune governo cittadino con le altre arti: nacque così il libero Comune. A Perugia la Mercanzia aveva un indiscusso primato e restò preminente per secoli su ogni altra corporazione. Dei dieci Priori (l’organo di governo del Comune) i primi due dovevano appartenere alla Mercanzia, il che le assegnava ogni egemonia nella città. Il suo potere economico era tale da risultare creditrice del Comune per opere, guerre, pestilenze e carestie. E ai debiti del Comune verso la Mercanzia si deve la cessione dei locali al piano terreno del Palazzo Comunale: il Collegio vi si insediò alla fine del secolo XIV, li arredò come sono oggi e tuttora li possiede.

Rivestimento ligneo della Sala dell’Udienza

In Italia la Sala dell’Udienza della Mercanzia è un *unicum*. La copertura delle pareti con strutture lignee, usuale in cori e sagrestie, è rara in ambienti laici. A convincere i maggiorenti dell’Arte a evitare gli affreschi possono aver concorso vari fattori: la necessità di fare di due vani un ambiente unico; la volontà di una sede confortevole dato che, considerati gli inverni perugini e l’incipiente “piccola glaciazione”, una fasciatura lignea a copertura di volte e pareti sarebbe risultata molto più vivibile (diffusa, non a caso, nei paesi nordici); non esclusa, poi, l’ostentazione della ricchezza. La decorazione complessa e raffinata costò al Collegio molto più di una frescatura, sia per l’impiego di legni pregiati, sia per i lunghi tempi d’esecuzione. Purtroppo nessuna carta d’archivio indica autori e date, anche se è probabile che il rivestimento ligneo delle volte e delle pareti sia stato realizzato tra il 1390 e il 1403. Certo è che questo intervento, decorativo e insieme funzionale, deve essere collocato anteriormente al 1440, supposta datazione del dipinto di Mariano d’Antonio (oggi attribuito al Maestro dell’Annunciazione Campana e conservato nel Museo Jacquemart-André di Parigi) che raffigura l’interno del Collegio nel suo definitivo assetto ornamentale. Sulla parete destra spicca il grande Grifo passante sulla balla di lana, simbolo dell’arte, al centro di motivi ornamentali gotici. Le uniformi formelle ripetono *ad infinitum* un segno (glifo, o ottonario: poligono a otto punte, di due quadrati sovrapposti semi-ruotati) inscritto in un quadrilobo: richiama l’Oriente e in modo particolare l’arte persiana o indiana; assimilati dalla cultura islamica, tali motivi si diffondono poi in tutto il Mediterraneo.



Giustizia, Fortezza, Prudenza e Temperanza

Nel rigoroso geometrismo della copertura lignea di volte e pareti, alla Mercanzia non manca un momento pittorico-plastico, situato al di sopra del pergamo (pulpito) da cui veniva resa giustizia nelle controversie mercantili. Si introduce così il colore in un ambiente caratterizzato dalle tonalità brune delle essenze lignee. Dal tema emerge la concezione, di incipiente matrice umanistica, propria del trasversale *ius mercatorium* applicato da chi ne ha la riserva nel libero Comune: laica, distinta dallo *ius particolare* locale ma legittimata dall'*auctoritas* da cui promana quest'ultimo, basata non su simboli del trascendente ma sulle immanenti virtù del buon giudice. Il giudice infatti dice il diritto sotto le insegne, su fondo rosso cinabro, della *Civitas* (il Grifo rampante, stemma di Perugia) e dell'Arte (il duplice Grifo passante sulla balla di tessuti, stemma della corporazione), mosso dalle quattro Virtù cardinali: nell'ordine Giustizia, Fortezza, Prudenza e Temperanza. I bassorilievi delle *Virtù* sono coperti di foglia d'oro su fondo azzurro. La *Temperanza* e la *Prudenza* si allineano all'iconografia tradizionale, le altre Virtù invece presentano soluzioni rare. La *Fortezza*, oltre a reggere una colonna, tiene in mano anche un'incudine. La *Giustizia* è raffigurata in modo pre-rinascimentale, ancora senza la spada greca: regge la spada, ma non verso l'alto bensì nell'atto di trafiggere un animale sottostante, che simboleggia il torto, mentre sullo scudo corre in gotico la scritta *SUUM IUSTITIA*.





DOMENICO BRUSCHI
1899, pittura murale

Nell'Ottocento i consoli della Mercanzia vollero emulare la committenza artistica dei propri predecessori. La Sala dell'Udienza era completamente arredata e nel 1865 vi fu introdotto il bancone quattrocentesco già nel Collegio dei Notai. Esistendo però un'altra stanza accanto alla principale, si affidò la decorazione al perugino Domenico Bruschi, vissuto tra il 1840 e il 1910. L'artista eseguì sulla volta pitture murali inneggianti all'opulenza della Mercanzia, ritratta in abiti classicheggianti, alla quale due figure maschili presentano merci; all'intorno bambini e giovani sorreggono festoni di frutta e due donne, nelle lunette, impersonano la Giustizia e il Consiglio. Due iscrizioni, «MEUM EST CONSILIUM ET AEQUITAS» e «QUIS CUSTODIT OS SUUM CUSTODIT ANIMAM SUAM», invitano a un comportamento saggio e riservato. La data 1899 indica la fine dei suoi lavori. Se le figure allegoriche femminili ricordano stilisticamente statue michelangelolesche, la personificazione della Mercanzia ricca e potente richiama tematicamente soluzioni del Veronese con gli dèi che spargono doni su Venezia e Venezia che riceve tributi dai suoi domini. Lunetta e sottarco, che si trovano in fondo alla stanza, sono opera di un pittore barocco che data l'intervento al 1640. Una scritta corre a demarcare l'intervento del Bruschi dalla decorazione precedente che evidentemente viene risparmiata per esplicita volontà del Collegio e dello stesso Bruschi: vi si legge «CON QUESTA FASCIA TERMINA LA PITTURA DELL'ANTICO MAESTRO».



FEDERICO BAROCCI
Deposizione dalla Croce
1567-1569, olio su tela

Uno dei momenti più alti della committenza del Nobile Collegio della Mercanzia è l'affidamento della pala d'altare per la propria cappella in duomo a Federico Barocci, fra gli artisti più validi dell'intera pittura italiana. La vicenda della *Deposizione dalla Croce* può essere seguita dall'inizio fino alla messa in opera, grazie a carte d'archivio e fonti storiche. Il Collegio teneva molto all'artista e lo mandò a prendere a Urbino da uno dei suoi membri più illustri, l'ospitò a Perugia e, oltre al pagamento consistente, gli concesse casa e generi di prima necessità. L'artista si impegnò al massimo delle forze e produsse un autentico capolavoro, consegnato nel Natale del 1569. Già ammirata dai contemporanei, l'apprezzamento per l'opera non è venuto mai meno, come dimostrano le vicende conservative e le recenti mostre in occasione delle quali è stata protagonista. Il dipinto segna uno spartiacque nella cultura figurativa del secondo Cinquecento e le recenti analisi diagnostiche hanno svelato raro impegno e capacità pittoriche eccezionali.

Sala dell'Archivio

La storia plurisecolare e il peso politico del Nobile Collegio della Mercanzia hanno prodotto un'imponente mole di documenti. Di fondamentale importanza non solo per la storia del Collegio, ma di tutta Perugia, sono stati ordinati da archivisti specializzati e depositati all'Archivio di Stato, pur restando proprietà della Mercanzia. Al valore testimoniale delle principali vicende perugine e dei loro protagonisti, queste carte d'archivio aggiungono il valore artistico, considerando che codici e manoscritti contengono spesso miniature a firma dei migliori maestri del settore. La corporazione dei miniatori a Perugia era particolarmente fiorente e godeva di piena autonomia rispetto a quella dei pittori, anche se sconfinamenti tra le due attività erano continui. È noto infatti che alla miniatura si sono dedicati anche grandi pittori, come Perugino e Pinturicchio, ma la prassi di attendere alle due arti continuò almeno fino al Seicento, come attestano miniature a firma di Matteo Salvucci, Vincenzo Pellegrini e altri. Nell'Archivio di Stato sono conservate le tre *Matricole* dell'Arte del 1329, del 1356 (miniature delle porte cittadine a opera dell'orafo perugino Matteo di Ser Cambio) e del 1599.



casa museo di palazzo sorbello



piazza Piccinino 9, 06122 Perugia
+39 075 5732775—promoter@fondazioneranieri.org





Casa museo di Palazzo Sorbello

Palazzo Bourbon di Sorbello si trova in Piazza Piccinino, nel pieno centro storico di Perugia. Risalente al XVI secolo, è appartenuto nel tempo a varie famiglie nobili perugine finché venne acquisito nel 1780 dai Marchesi Bourbon di Sorbello. Nell'androne del palazzo, degno di nota, è un rarissimo esempio di pavimentazione esterna lignea, unico in Umbria e rarissimo in Italia. Questo tipo di pavimento, composto da piccoli blocchi in legno di cerro smussati agli angoli, veniva utilizzato per attutire il rumore delle carrozze che facevano il loro ingresso nel palazzo. In cima al grande scalone si apre il piano nobile della residenza dei Marchesi dove sale con volte affrescate, impreziosite da arredi e lampadari settecenteschi, accolgono una ricca raccolta di opere d'arte e di tesori librari. Fanno parte di questa interessante collezione dipinti di paesaggi, ritratti di famiglia e quadri d'autore tra i quali opere di grandi artisti italiani e stranieri come Carlo Labruzzi, Francesco Appiani, Pietro Benvenuti e François-Xavier Fabre. Sono esposte anche antiche stampe di vari soggetti ed epoche, tra le quali si annoverano rare acqueforti di proverbi figurati toscani dell'incisore settecentesco Carlo Lasinio. Della biblioteca, che attualmente consta di più di venticinquemila volumi, vengono esposte rare edizioni, quali lo *Spera Mundi*, trattato di astronomia del 1478, e l'edizione del 1770 dell'*Encyclopédie française* di Diderot e d'Alembert. Della ricca collezione di porcellane spiccano un servizio da tavola Ginori del XIX secolo e un originale servizio di porcellana cinese del periodo Qianlong (1775 circa) che riporta lo stemma di famiglia. Possono inoltre essere ammirati i tessuti ricamati

dalla Scuola fondata dalla Marchesa Romeyne Robert Ranieri di Sorbello nel 1904 presso la Villa del Pischiello, sulle rive del Lago Trasimeno. La visita delle sale e delle collezioni permette di cogliere un'importante testimonianza della vita intellettuale e del gusto artistico dell'aristocrazia del XVIII e XIX secolo in Umbria. I visitatori sono accolti in un elegante salone con la volta affrescata, da cui si accede a un terrazzo che offre una suggestiva vista panoramica sulla città di Perugia e le colline circostanti.





Porcellana Ginori

Servizio da tavola decorato con paesaggi color porpora

I documenti di archivio identificano come committente di questo imponente servizio da tavola il Marchese Ugolino Bourbon di Sorbello, il principale collezionista ed estimatore di porcellana in seno alla famiglia, vissuto tra il 1745 e il 1809. Una serie di pagamenti registrati dal 1793 al 1796, infatti, dimostrano che questi si dedicò per diversi anni all'acquisto di stoviglie decorate con paesaggi color porpora per un numero complessivo di oltre quattrocento unità, ancora oggi conservatesi nella quasi totalità. Per quantità e varietà dei pezzi, questo servizio da tavola Ginori era considerato il più pregiato tra quelli posseduti a palazzo ancora nel XIX secolo, quando nel 1882 fu prestato ai conti Orfini di Foligno in occasione della visita del Re Umberto di Savoia. Dalla copiosa corrispondenza che Ugolino tenne con Jacopo Fanciullacci, noto amministratore della fabbrica Ginori dell'epoca, si evince che il Marchese forniva personalmente i disegni delle porcellane che desiderava fossero realizzate e anche i soggetti che voleva fossero rappresentati nelle varie parti decorative.





FRANÇOIS-XAVIER FABRE
Diogene getta la scodella
 fine XVIII secolo, olio su tela

Il dipinto raffigura un episodio tratto dalla vita del filosofo cinico Diogene di Sinope, personaggio molto apprezzato in età neoclassica per la radicale austerità della sua condotta di vita. Secondo la biografia di Diogene Laerzio, un giorno l'omonimo di Sinope vide un fanciullo che beveva l'acqua nel cavo della mano e, colpito dalla semplicità di quel gesto, gettò via dalla bisaccia la sua ciotola convinto della necessità di ridurre al minimo indispensabile i bisogni umani. Sulla tela uno splendido paesaggio incornicia la scena principale, ridotta ai due protagonisti posti in primo piano. Il filosofo, sulla destra, indica con la mano e lo sguardo serio il giovane accanto a sé in atto di bere dal ruscello a mani nude, come se quest'ultimo fosse un eroe e un modello di vita. Ricordato in alcuni inventari di Palazzo Sorbello del XIX e XX secolo, il dipinto fu commissionato da Diomede Bourbon di Sorbello, vissuto tra il 1743 e il 1811, residente a Firenze dal 1792 e assiduo frequentatore del salotto della Contessa d'Albany, dove con grande probabilità conobbe il Fabre.





Scuola di Ricami Ranieri di Sorbello

Grazie alla volontà di recuperare le tradizioni locali, nacque nel 1904 la Scuola di Ricami Ranieri di Sorbello nella Villa del Pischiello (residenza estiva della famiglia nei pressi del Lago Trasimeno), per merito dell'ingegno e dell'intraprendenza della Marchesa Romeyne Robert Ranieri di Sorbello. La Scuola Ranieri di Sorbello seguiva questi precetti: le operaie dovevano eseguire una lavorazione interamente manuale, essere specializzate in una sola tecnica di ricamo e ispirarsi ai disegni forniti loro da Carolina Amari (importante disegnatrice e animatrice di molte scuole di ricamo italiane) e dalla marchesa Romeyne. Il ricamo veniva eseguito su una tela di lino, cotone o canapa, tessuta a mano e proveniente prevalentemente dal laboratorio Tela Umbra. La vera innovazione fu che Romeyne recuperò un punto di ricamo chiamato "punto umbro" o "portoghese", di origine araba. Il "punto umbro", detto anche Sorbello, fu studiato, applicato su disegni italiani del Rinascimento, riproposto in maniera nuova e originale e anche protetto da brevetto. L'attività della Scuola cessò nel 1934, in concomitanza con l'imposizione di una tassa sui prodotti di importazione in America.





DENIS DIDEROT e JEAN BAPTISTE D'ALEMBERT

Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers

La Biblioteca, in custodia della Fondazione Ranieri di Sorbello dal 1995 e aperta al pubblico dal 1998, trae origine dalle collezioni settecentesche appartenute a esponenti dell'antico casato marchionale dei Bourbon del Monte di Sorbello. Custodisce, tra le svariate opere librarie, rare edizioni tra cui spicca quella originale della cosiddetta *Encyclopédie française* (*Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*) di Denis Diderot e Jean Baptiste d'Alembert, terza edizione dell'opera, stampata a Livorno tra il 1770 e il 1775 in sedici tomi più undici volumi di tavole e supplementi. Approvata dall'autorità cattolica e considerata la prima vera enciclopedia, fu ostacolata dalla censura, dai ripetuti attacchi della Chiesa e da certi ambienti culturali. L'opera trovò compimento nel 1766; denominata *Dizionario ragionato delle scienze, delle arti e dei mestieri*, è la più grande realizzazione culturale dell'Illuminismo e, in ottemperanza alla filosofia deterministica, si pone lo scopo di realizzare un inventario generale e sistematico di tutto lo scibile umano. Questa edizione contiene la dedica sul frontespizio a Pietro Leopoldo di Lorena, granduca di Toscana dal 1765 al 1790.



pozzo etrusco



Pozzo Etrusco

Il Pozzo Etrusco è uno dei monumenti simbolo del capoluogo umbro, ubicato nelle immediate vicinanze del cosiddetto Colle del Sole in corrispondenza dell'antica acropoli della città, allora una delle più importanti della dodecapoli etrusca. L'omogeneità di materiale e tecniche costruttive riscontrata tra il pozzo e le mura etrusche di Perugia ha consentito di formulare, soprattutto grazie agli studi dell'etruscologa Simonetta Stopponi, la teoria di una contemporaneità costruttiva con le mura urbane della città, nonché di ipotizzare che il pozzo sia stato realizzato fin dal principio come opera pubblica. Tuttora attivo, è alimentato da tre polle sorgive perenni. I vari rilievi speleologici svolti nel corso degli anni hanno permesso di appurare le effettive dimensioni del pozzo stimate a 424 metri cubi: questo permetterebbe alla struttura di contenere (ma solo a massimo regime) fino a 424.000 litri di acqua. Il pozzo è costituito da una struttura a canna cilindrica, profonda circa 37 metri e scavata in un terreno composto prevalentemente da argilla e ciottoli arrotondati (detto "tassello mandorlato").



Un pozzo, un palazzo, una famiglia

La storia del Pozzo Etrusco di Perugia è legata indissolubilmente a quella di Palazzo Sorbello e dei suoi proprietari che si susseguirono nel corso del tempo, i quali ebbero anche il possesso del pozzo, il cui accesso è dato da alcuni ambienti sotterranei dello stesso palazzo. Palazzo Sorbello, originariamente fatto costruire da Niccolò Montemelini nel XVI secolo ed eretto parzialmente su murature di origine etrusca, prese il posto di una torre e di tre abitazioni di epoca medievale. Nel 1629 il palazzo fu acquistato da Diomede degli Oddi, per passare poi tra le proprietà dei Conti Eugeni di Perugia. Nel 1780, il Marchese Uguccione III Bourbon di Sorbello acquisì il palazzo dal Conte Antonio Eugeni, facendone la propria residenza principale e di conseguenza legandovi la proprietà del Pozzo Etrusco alla sua famiglia. Malgrado il possesso effettivo del bene, Uguccione III stabilì che tutti i residenti nella piazza avessero la possibilità di disporre liberamente dell'acqua del pozzo, senza doversi recare alle fontane pubbliche presenti nel centro storico.



Apertura al pubblico

Fu per mano della famiglia proprietaria, a tre secoli dall'acquisizione, che la struttura venne aperta al pubblico per la prima volta nel 1980, iniziando così un processo di riscoperta della memoria di un'opera tanto importante quanto negletta. Recentemente, dopo l'acquisizione del pozzo da parte della Fondazione Ranieri di Sorbello che lo ha ricevuto in donazione dalla famiglia proprietaria, il Pozzo Etrusco è stato oggetto di un progetto volto a incrementare la qualità dell'offerta turistica nonché l'interesse nei confronti delle radici storiche della città. Il restauro ha reso il pozzo ancora più fruibile, rendendone migliore la visibilità, a cui è seguito un ampliamento degli spazi di accoglienza, realizzati in alcuni ambienti sotterranei (un tempo adibiti a cantine dei Marchesi di Sorbello) dalle cui pareti emergono i resti visibili del perimetro murario dell'antica casa-torre di epoca medievale distrutta per consentire l'edificazione di Palazzo Sorbello. Immergersi nelle profondità del Pozzo Etrusco è immergersi nella storia della città di Perugia, del popolo che la fondò e dei suoi misteri, molti dei quali ancora ben lungi dall'essere svelati.



Itinerario etrusco lungo le mura di Perugia

Quando si voglia percorrere la città di Perugia seguendo le tracce del suo passato etrusco, è utile affidarsi ai segmenti murari che, quali sentinelle, custodiscono il ricordo della città come fu edificata dagli Etruschi tra il IV e il III secolo a.C.: occorre certo prolungare i pochi lacerti ancora visibili e ri-tracciare quelli che non lo sono più, sottraendo sia gli innesti sia i prolungamenti medievali, per ottenere una forma che, includendo colli e avvallamenti, somigliava a un trifoglio di circa tre chilometri. Partendo dal punto più conservativo, si apprezzano i filari di blocchi in travertino messi in opera a secco e più finemente lavorati sulla facciata esterna dell'Arco Etrusco e, proseguendo verso destra, si può osservare il tratto nord delle mura etrusche (quello meglio conservatosi) fino a Porta Trasimena o di San Luca: passeggiando lungo il suggestivo Viale Cesare Battisti, affacciato sulla valle, si costeggia un tratto murario ancora recante la cornice marcapiano, ove camminava la ronda. Un'altra porta doveva trovarsi dove oggi è l'Arco medievale di via Appia. Sotto via del Verzaro, le mura riaffiorano possenti ma irregolari, poiché di fondazione e addossate al terrapieno; questo è l'unico tratto interno preservatosi. Dell'antica Porta Trasimena si conservano solo i piedritti etruschi, ma già in via della Cupa le mura tornano a farsi imponenti e seguono la ripidità del declivio creato dal Fosso della Cupa, dove una modesta apertura permetteva l'accesso al centro. Presso l'attuale Arco della Mandorla, solo dei conci rimangono a testimoniare il punto in cui sorgeva un'altra delle porte etrusche



di Perugia e, proseguendo a sinistra, si osserva un tratto molto rimaneggiato che reca ancora preziose iscrizioni afferenti la colonia romana Perugia. Porta Marzia è la porta monumentale opposta e speculare all'Arco Augusto: integrata nel bastione della Rocca Paolina e avanzata di pochi metri rispetto all'originaria collocazione, conserva alcuni conci etruschi all'interno dell'arco d'ingresso. Le mura proseguivano poi lungo via Sant'Ercolano, nei pressi della cui chiesa si conserva un tratto ampiamente rimaneggiato. La piazza del Sopramuro (oggi piazza Matteotti) conserva nel nome l'addossamento delle mura medievali a quelle etrusche; di lì, la cinta proseguiva per le attuali via Cartolari e via della Viola, riaffiora ancora in via Alessi e, in via Sdrucchiola, si apre ad angolo verso Porta Sole, per poi ridirigersi verso l'Arco Etrusco in un ideale percorso circolare.



museo del capitolo della cattedrale di san lorenzo



Museo del Capitolo della Cattedrale di San Lorenzo

La nascita del Museo del Capitolo della Cattedrale è strettamente collegata alle celebrazioni del quarto centenario della morte del pittore Pietro Vannucci, detto il Perugino. Nel 1923 apre difatti al pubblico la raccolta di opere pittoriche, scultoree, manoscritte e di suppellettile ecclesiastica, ordinata all'interno dei locali di proprietà del Capitolo della Cattedrale. A partire dagli anni Ottanta del Novecento, tutto il complesso di edifici storici contiguo al Duomo è interessato da importanti lavori di restauro, che comportano l'inevitabile chiusura al pubblico del museo, riaperto nel 2000 in occasione del Giubileo. Il percorso si snoda all'interno degli spazi che furono le dimore dei canonici della Cattedrale, cioè dei sacerdoti che svolsero il loro servizio esclusivamente in San Lorenzo. Le opere esposte provengono non solo dalla Cattedrale, ma anche da chiese della Diocesi perugina chiuse al culto o in precarie condizioni strutturali e non in grado quindi di assicurare un'adeguata conservazione e tutela. I beni di interesse restituiscono la complessità e la ricchezza della committenza perugina nel corso di diversi secoli.





Faldistorio

inizi del XIII secolo, ebano

L'oggetto è estremamente raro, come in generale gli arredi di alta epoca. In questo caso specifico, la sua presenza nelle collezioni museali va posta in relazione con la ripetuta presenza in città dei papi e del loro seguito. Com'è noto, a Perugia si svolsero cinque conclavi nel periodo compreso tra il 1216 e il 1305 e il faldistorio è testimonianza concreta di queste illustri presenze. La forma di questo manufatto deriva da quella della sella curule, cioè dal sedile usato dai generali e dalle alte magistrature della Roma antica: era infatti una sedia pieghevole priva di schienale e braccioli. Il nome faldistorio deriva da una parola di origine tedesca medievale, poi latinizzata, il cui significato è quello di "sedia piegata", tipologia spesso utilizzata come seggio vescovile. Il faldistorio di Perugia è completamente decorato: le quattro estremità superiori recano ciascuna coppie di leonesse affrontate, quelle inferiori piccoli animali addormentati e le traverse incernierate a forbice sono completamente decorate con motivi a rombi e a cornice. L'uso di un legno di provenienza extraeuropea, di grande pregio anche perché molto resistente all'attacco degli insetti xilofagi, è un importante indicatore del valore che a questo arredo era attribuito, degno persino dell'autorità papale.





Bottega di **ARNOLFO DI CAMBIO**
Testa di chierico
 XIII secolo, pietra calcarea bianca

Ignorando quale sia la provenienza di questa scultura, varie ipotesi sono state formulate a tale proposito. Una delle supposizioni più accreditate riguardo all'originaria collocazione vorrebbe che questo pezzo provenisse dalla tomba di Papa Urbano IV, morto a Deruta nel 1264 e sepolto a Perugia nella Cattedrale di San Lorenzo (i cui resti sono stati traslati a Troyes nel 1935). Dall'edizione Giuntina de *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* del 1568, opera del pittore e architetto aretino Giorgio Vasari, si evince che nella Cattedrale di Perugia si sarebbero trovati i sepolcri di due papi, il già citato Urbano IV e Martino IV. Il problema del contesto originario di questo pezzo non è ancora risolto in via definitiva, così come la originaria attribuzione a Arnolfo di Cambio è stata ridimensionata e spostata all'interno della bottega dell'insigne scultore.



Manoscritto di San Giovanni d'Acri
 XIII secolo, pergamena

Il manoscritto, realizzato in pergamena, è un messale e contiene tutte le formule e le norme rituali da impiegarsi durante la celebrazione della messa nel corso dell'anno liturgico. Datato al XIII secolo sulla base dell'analisi stilistica della grafia, un'elegante gotica libreria francese, il manoscritto contiene le parti musicali da cantarsi durante le cerimonie ed è corredato da splendide miniature. Si ritiene che il codice possa provenire da San Giovanni d'Acri, l'odierna città israeliana di Accra, poiché in una pagina è ricordata la dedicazione di una chiesa di quella città. San Giovanni d'Acri fu sino al 1291, anno della riconquista da parte dei musulmani, città crociata e la sua caduta segnò la cacciata dei franchi dal Medio Oriente. Se l'amanuense usa una scrittura di "stile" francese, il miniatore mostra invece di essersi formato in ambito veneziano, consentendo di immaginare che nell'atelier di produzione collaborassero artisti di diversa provenienza e formazione.



AGOSTINO DI DUCCIO
Altare della Pietà
1473-1474, marmo carrarese

Le lastre marmoree scolpite a bassorilievo costituiscono la parte figurata dell'*Altare della Pietà* che si trovava nella navata sinistra della Cattedrale di San Lorenzo. Sono opera dello scultore fiorentino Agostino d'Antonio, noto come Agostino di Duccio. Il contratto per la realizzazione dell'altare risale al 1473, da cui risulta che il manufatto fosse terminato l'anno successivo. Le tre lastre mostrano al centro Gesù in pietà, affiancato a sinistra da Maria e a destra da San Giovanni. In alto si collocava la lunetta con Gesù benedicente. La decorazione dell'altare era completata da cimase, festoni e pilastrini realizzati in pietra. Il committente dell'opera fu Niccolò Ranieri, che destinò nel suo testamento una parte del proprio denaro all'esecuzione dell'altare e che intese in questo modo onorare l'opera svolta dall'Ospedale cittadino, già attivo nell'assistenza di malati, pellegrini e indigenti. Lo scultore ha lasciato in città molte opere, dalla facciata dell'Oratorio di San Bernardino alla porta urbana in Corso Cavour e alle sculture che ornano la facciata della Chiesa della Maestà delle Volte (oggi alla Galleria Nazionale dell'Umbria).



Benedetto Bonfigli
Gonfalone di San Fiorenzo
1476, tempera su tela

Il dipinto proveniente dalla chiesa di San Fortunato di Perugia (ora affidata alla comunità ortodossa rumena) va messo in relazione con una terribile recrudescenza di peste che colpì la città. Il gonfalone è diviso in due parti ben distinte: quella inferiore in cui sono rappresentati *Santi e Beati dell'Ordine dei Servi di Maria* (che officiava la chiesa di provenienza dell'opera) assieme a San Sebastiano, il santo invocato contro la peste; quella superiore in cui è raffigurata *Maria nell'atto di pregare con il Bambino*, che mostra già i segni della Crocifissione, in piedi su di un cesto colmo di rose sostenuto da angeli. Al centro della zona inferiore si trova un angelo che sostiene un cartiglio recante un testo in italiano volgare, in cui si pone in relazione l'avvento della peste con il comportamento riprovevole tenuto dai perugini. Il gonfalone è una tipologia di dipinto che veniva portato in processione al fine di chiedere l'aiuto divino o per ringraziare di aver ottenuto una grazia. Gli ordini religiosi e le confraternite organizzavano spesso questo tipo di processioni, che costituivano anche un importante momento di socialità tra i cittadini. Bonfigli eseguì molti di questi dipinti restituendo un saggio rilevante della propria capacità di interpretare le esigenze devozionali utilizzando un linguaggio immediatamente comprensibile ai fedeli e, contemporaneamente, ricco di riferimenti colti nonché pienamente rinascimentale.



LUCA SIGNORELLI
Pala di Sant'Onofrio
 1484, olio su tela

Il dipinto proviene dalla cappella intitolata a sant'Onofrio nella Cattedrale di Perugia, sulla quale aveva il patronato la famiglia cortonese dei Vagnucci. Uno dei membri più insigni della famiglia, Iacopo, fu vescovo della città umbra dal 1449 e fu l'artefice del cambiamento in chiave rinascimentale del Duomo. Nel transetto destro trovò posto la cappella in cui Iacopo Vagnucci venne sepolto e che recava sull'altare la pala di Luca Signorelli. Il dipinto, corredato di una cornice ora perduta, è molto importante perché costituisce un punto fermo nel percorso artistico di Signorelli, poiché il periodo di formazione e quello iniziale della carriera del pittore comportano notevoli problemi critici. Signorelli mostra di aver acquisito con sicurezza i temi centrali della pittura del suo tempo e restituisce un'opera di grande compiutezza stilistica. La composizione e la disposizione delle figure, immerse in un paesaggio aperto, sono costruite con grande equilibrio e la luce, assieme al colore, definisce con nitidezza corpi e volumi. Degna di nota è la figura dell'angelo che accorda un liuto, omaggio alle composizioni in voga in area veneta. La natura morta del vaso di vetro in primo piano, semplice e allo stesso tempo mirabile, rimanda all'arte fiamminga e in particolare al *Trittico Portinari* di Hugo van der Goes.



↪ pala di sant'onofrio



ALESSIO DE MARCHIS

Incendio di un borgo turrato

secondo quarto del XVIII secolo, olio su tela

La tela appartiene a una serie di ventinove paesaggi di Alessio De Marchis conservati presso il Museo Capitolare. Non è stato ancora possibile identificare la provenienza originaria di questi dipinti, certamente riferibili a un utilizzo domestico. De Marchis è stato un famoso pittore specializzato in paesaggi; si forma a Roma frequentando lo studio del più affermato paesaggista del momento, Philipp Peter Roos (detto Rosa da Tivoli), e molto importante per la sua crescita artistica è stata anche la conoscenza delle opere di un altro pittore, Gaspard Dughet, maestro di questo genere. Secondo alcune fonti, durante il periodo romano De Marchis venne arrestato per piromania: benché la critica ritenga che la colpa addebitata al pittore dovesse essere ben più seria, questa attenzione agli effetti di luce sprigionati dalle fiamme e alle infinite possibilità di rendere i movimenti irregolari del fuoco, inseriscono il pittore in una corrente di gusto più ampia e ben rappresentata tra Settecento e Ottocento.





IGNOTO PITTORE LOCALE
Veduta della piazza
XVIII secolo, olio su tela

Di questo dipinto non conosciamo l'autore né la provenienza. L'opera, di qualità abbastanza mediocre, costituisce però un'importante testimonianza per ciò che riguarda l'assetto della piazza principale della città, quella in cui si trova la Fontana Maggiore. In primo piano si riconosce un palco sul quale un sacerdote, raffigurato di spalle, sta effettuando una predicazione; sulla sinistra e sulla destra sono due gruppi di spettatori; altri personaggi vestiti di bianco, probabilmente membri di una confraternita, assistono davanti al palco. Sul fondo del dipinto si riconosce la cattedrale di San Lorenzo e, in alto a sinistra, un altro gruppo di persone partecipa alla scena da una terrazza. L'interesse per questo dipinto è costituito dalla possibilità sia di "assistere" a una manifestazione molto comune del passato, che di osservare l'assetto della piazza. Si possono segnalare alcuni dettagli che riguardano la Fontana Maggiore, tra cui va notata la presenza di un pozzo vicino al monumento. Era difatti proibito attingere acqua dalla fontana monumentale, che celebrava il "buon governo" del Comune medievale, e per questo si rese da sempre necessario un pozzo attiguo, la cui posizione è segnalata ancora oggi da un tombino.



CARLO LABRUZZI
Sposalizio della Vergine
1814, olio su tela

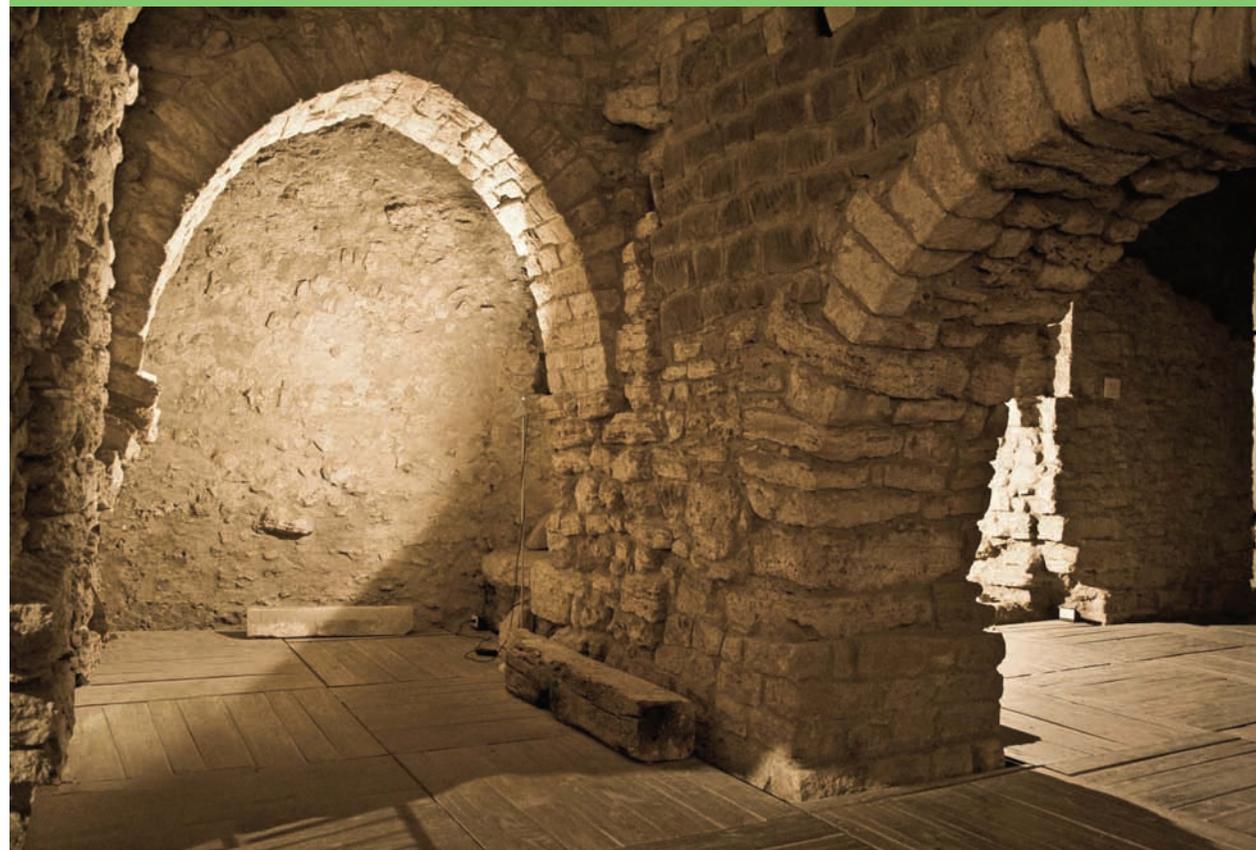
All'interno della cattedrale di San Lorenzo si trova una cappella dedicata al Santo Anello, ossia l'anello nuziale che, secondo una devota tradizione, Giuseppe avrebbe regalato a Maria per il loro sposalizio. Nella cappella si trovava una tavola che Pietro Vannucci eseguì nei primi anni del Cinquecento e che venne requisita durante le spoliazioni napoleoniche. La confraternita intitolata al Santo Anello commissionò a Carlo Labruzzi un dipinto che raffigurasse lo *Sposalizio della Vergine* e che sostituisse la tavola peruginesca. Nel 1813 Labruzzi era stato nominato direttore della prestigiosa Accademia di Belle Arti di Perugia, incarico che ricoprì fino al 1817, anno della morte. Il dipinto è ambientato all'interno di un edificio templare caratterizzato da possenti colonne tortili. Il sacerdote, assieme a un nutrito gruppo di testimoni, assiste alla scena in cui Giuseppe infila l'anello al dito di Maria; all'estrema destra del dipinto, il contendente deluso spezza la verga. La tela venne collocata sull'altare nel 1815, ma fu accolta da scarsi consensi, a tal punto che venne sostituita nel 1825 da un dipinto ancora *in loco* di eguale soggetto, opera di Jean-Baptiste Wicar.





Zona archeologica

Al di sotto dell'attuale chiostro della cattedrale di San Lorenzo si nasconde un'estesa zona archeologica sotterranea. Si tratta di un'area interamente visitabile, il cui percorso si sviluppa per circa un chilometro, che racconta di un lungo e fondamentale periodo della storia di Perugia. L'area oggi occupata dal chiostro è difatti l'acropoli della città etrusca, lo spazio sacro sul quale si edifica il tempio più importante della città antica. Si scende per una quota di circa 14,5 metri e ci si trova all'interno della collina dell'acropoli, svuotata e consolidata in seguito al terremoto del 1997. Sono visibili pilastri e muri di costruzione pertinenti all'acropoli etrusca e un impressionante muro di contenimento della collina, alto circa 15 metri e lungo 40 metri circa. Tutte le strutture etrusche sono costruite in travertino posato a secco, i cui conci recano i segni di cava. Dalla città sotterranea si accede anche al salone che ospitò i cinque conclavi celebrati a Perugia tra il 1216 e il 1305. Si giunge infine a un lungo tratto del decumano, la direttrice est-ovest nell'ambito della città antica, recante gli evidenti segni derivanti dal passaggio dei carri.



cappella di san severo





Cappella di San Severo

Sulla sommità di Perugia, nel quartiere di Porta Sole, si apre piazza Raffaello incorniciata dalla settecentesca chiesa di San Severo e dal monastero camaldolese all'interno del quale è conservato l'affresco raffigurante la *Trinità e Santi*, unica opera di Raffaello rimasta in città. Il pittore urbinato arrivò a Perugia giovanissimo per entrare a far parte della bottega di Pietro Vannucci e l'affresco di San Severo è un'occasione unica per poter ammirare (in un confronto diretto e ravvicinato) non solo l'opera di allievo e maestro, ma quella di due pittori che hanno inciso profondamente sulle successive vicende storico-artistiche. L'affresco è stato realizzato in due distinti momenti: Raffaello iniziò a dipingere la parte superiore attorno al 1505 quando, ormai pittore maturo, aveva lasciato Perugia per stabilirsi prevalentemente a Firenze, ma non lo terminò, essendo stato chiamato a Roma per decorare gli appartamenti papali. L'opera segna per Raffaello il superamento dello stile di Perugino in favore di nuove suggestioni ispirate dai dipinti e dalle sculture di Leonardo e Michelangelo. Dopo la prematura morte dell'Urbinate, avvenuta all'apice della propria fama nel 1520, i monaci affidarono al suo ormai anziano maestro Perugino il completamento della parte inferiore del dipinto portata a termine nel 1521 e, pertanto, sua ultima opera a Perugia. Perugino rimase attivo fino agli ultimi giorni di vita: morì nel 1523 mentre dipingeva nella chiesa di Fontignano, dove oggi riposa, nei pressi di quel lago Trasimeno che fu protagonista degli sfondi di tanti suoi capolavori. Il monastero camaldolese e la chiesa di San Severo hanno subito diverse modifiche nel corso dei secoli. L'ultima e più importante risale

alla metà del Settecento quando i monaci abbattono la chiesa quattrocentesca, che ospitava l'opera di Raffaello e Perugino, e con il materiale di risulta ampliarono il monastero ed edificarono l'attuale chiesa, significativamente più piccola della preesistente. L'unica parte dell'antica chiesa che venne preservata fu la parete dell'affresco con la *Trinità e Santi* che venne inglobato in un vano appositamente ricavato, l'attuale cappella di San Severo, munito di un ingresso separato da quello del monastero e già allora pensato oltretutto per la preghiera, anche per la pubblica fruizione dell'opera.





RAFFAELLO SANZIO

Trinità e santi benedettini e camaldolesi

1505-1508 circa, affresco

La parte superiore dell'affresco della cappella di San Severo è stata portata a compimento da Raffaello tra il 1505 e il 1508. L'opera fu commissionata al giovane urbinato dai due commendatari del monastero di San Severo: Troilo Baglioni, già vescovo di Perugia, e il cardinale Gabriele de' Gabrielli, vescovo di Urbino. La particolare composizione dell'opera, con le sedute di nuvole su cui si collocano i santi, anticipa un'analogia soluzione che Raffaello adotterà nell'affresco raffigurante la *Disputa del Sacramento* realizzato tra il 1509 e il 1510 all'interno delle Stanze Vaticane. Al centro della scena troneggia Gesù benedice vestito di porpora; sopra, la Colomba dello Spirito Santo, simbolo anche dell'Ordine camaldolese e, ancora più in alto, completa la *Trinità Dio Padre*, ormai riconoscibile dal solo libro che tiene in mano aperto sulle lettere che simboleggiano il principio e la fine (l'Alfa e l'Omega). Intorno ai tre protagonisti si scorgono due angeli, che ricordano molto da vicino lo stile di Perugino e Pinturicchio, e due cherubini molto rovinati, l'uno girato verso lo spettatore e l'altro che invece presenta la schiena. Sotto la *Trinità* sono disposti a destra i *Santi benedettini*: *San Benedetto* fondatore dell'Ordine, il giovane *San Mauro* e *San Placido*; a sinistra invece sono raffigurati tre santi camaldolesi: il fondatore *San Romualdo*, come Benedetto anziano e barbuto, *San Benedetto da Benevento* che impugna la palma riservata ai santi martiri e *San Giovanni di Genova*, abate camaldolese. La scelta di rappresentare santi appartenenti a questi due ordini è motivata dal fatto che i

camaldolesi, proprietari della chiesa e del monastero, adottavano la Regola benedettina: il nome per esteso dell'Ordine è, difatti, Congregazione camaldolese dell'Ordine di san Benedetto. Sul finire del 1508, Raffaello fu chiamato a Roma da papa Giulio II e, vista la grande fortuna che riscosse nella capitale e la grande quantità di commissioni, nonostante le diverse richieste dei monaci, l'artista non fece più ritorno al monastero di San Severo per portare a termine il suo affresco.



↳ perugino e raffaello





PIETRO VANNUCCI, detto il Perugino

Santi

1521, affresco

Raffaello morì improvvisamente a Roma a seguito di una breve malattia nel 1520, senza portare a termine l'affresco di San Severo; così i monaci camaldolesi chiesero e ottennero che fosse Pietro Perugino a completarlo. L'anziano maestro lavorò alla parte inferiore dell'affresco nel 1521, realizzando sei santi a tutta figura: *Santa Scolastica*, *San Girolamo*, *San Giovanni Evangelista*, *San Gregorio Magno*, *San Bonifacio* e *Santa Marta*. Per la raffigurazione dei suoi Santi, Perugino impiegò alcuni dei suoi vecchi cartoni, vale a dire disegni preparatori tracciati su carta, le cui linee di contorno essendo perforate con punta di spillo consentono il trasferimento dello stesso disegno su intonaco per mezzo dello "spolvero" (tecnica che prevede l'uso di un tampone intriso di finissima polvere, ad esempio di carbone, passante attraverso i fori del disegno sulla superficie sottostante), il cui risultato è la sagoma da seguire per la stesura a pennello. Tracce di questo procedimento di trasposizione sono ancora visibili in alcune parti dell'affresco di Perugino. Il pittore umbro era un vero maestro nell'utilizzo di queste tecniche di bottega; tra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento era difatti titolare di due importanti botteghe, una a Firenze e una a Perugia, al tempo frequentate anche dal giovane Raffaello. Il *San Girolamo* di San Severo, ad esempio, ricalca le forme dello stesso santo che Perugino, con aiuti di bottega, dipinse nel 1507 nella *Madonna di Loreto*, realizzata per la Chiesa di Santa Maria dei Servi di Perugia e oggi conservata al Victoria and Albert Museum di Londra.





LEONARDO DEL TASSO e bottega (attribuita a)
Madonna con il Bambino
 fine XV-inizio XVI secolo, terracotta policroma

L'affresco di San Severo, soprattutto nel suo registro inferiore, ricalca l'iconografia della Sacra Conversazione in cui la Madonna con il Bambino in trono è circondata da santi, con però la peculiarità di (nel caso perugino) non essere dipinta, ma scolpita. L'autore della scultura in terracotta policroma è probabilmente Leonardo del Tasso, appartenente a una famiglia di scultori, intagliatori e architetti toscani molto attivi nel Centro Italia tra XV e XVI secolo. Leonardo del Tasso, in particolare, fu anche collaboratore dello scultore Benedetto da Maiano, di cui ereditò la bottega nel 1497. La *Madonna con il Bambino* si colloca proprio all'interno della tradizione di queste dolci madri scolpite, tradizione iniziata da Donatello, il cui stile pieno di delicatezza e sensibilità passò a Desiderio da Settignano, da questi ai fratelli Rossellino, poi a Benedetto da Maiano e infine proprio a Leonardo del Tasso. Anche Domenico del Tasso, parente di Leonardo, fu molto attivo a Perugia come intagliatore di legno per almeno sette anni, a partire dal 1490-1491, e realizzò opere importanti quali il coro ligneo della Cattedrale di San Lorenzo e gli arredi lignei della Sala delle Udienze del Nobile Collegio del Cambio.





Restauri dell'affresco di San Severo

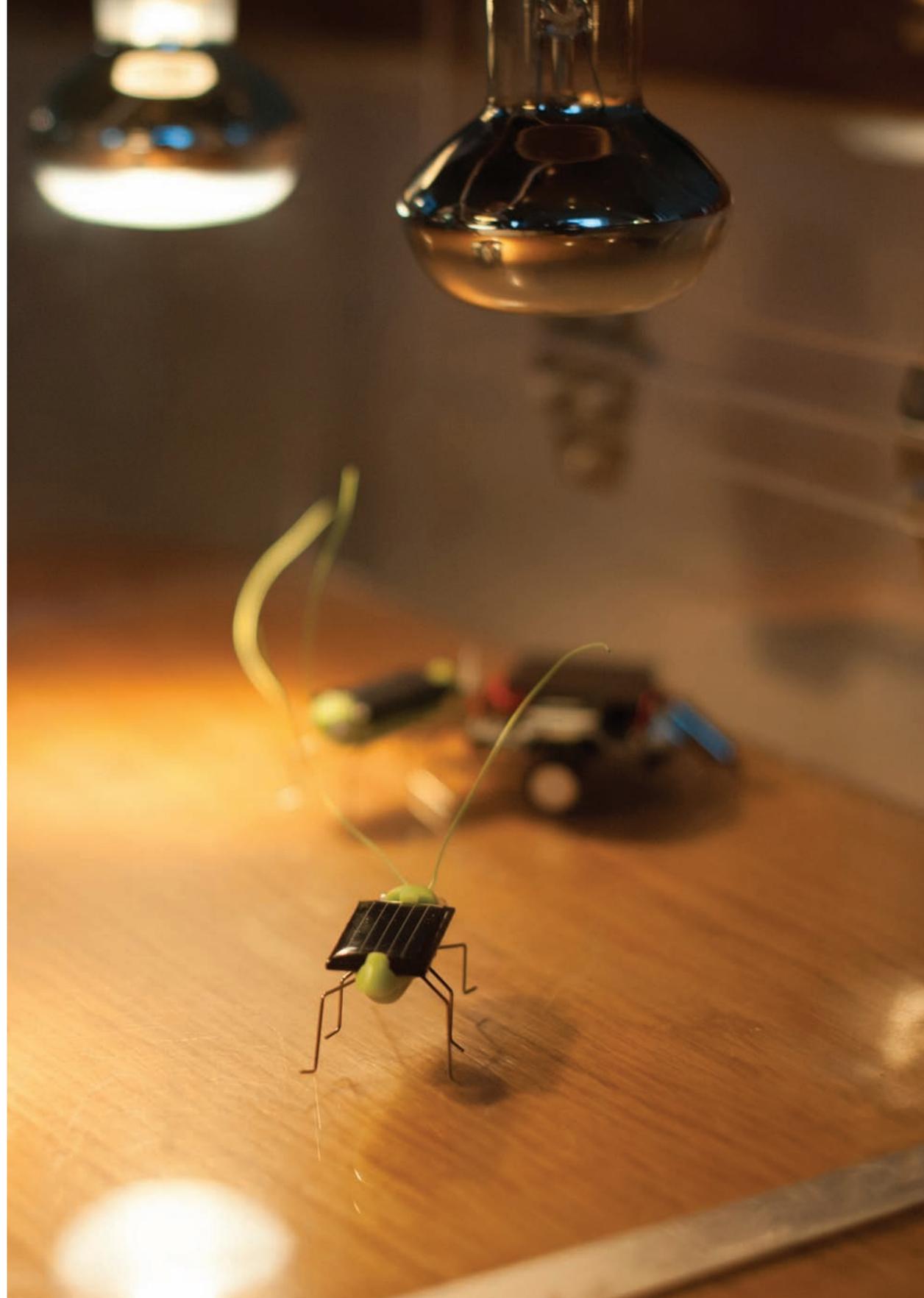
L'affresco di San Severo subì nel tempo numerosi danni, tra cui i più rilevanti risalgono al periodo della demolizione dell'antica chiesa quattrocentesca (1748-1751) per la quale era stato dipinto originariamente. Il monastero divenne proprietà del Comune di Perugia a seguito delle demaniazioni del 1860 e nel 1872 venne deliberato di commissionare al romano Nicola Consoni il restauro generale dell'affresco. Tale intervento consistette in un'estesa ridipintura fortemente criticata da Giovanni Battista Cavalcaselle, uno dei massimi esperti d'arte dell'epoca. Il pittore romano ricostruì difatti gran parte delle figure sia nella parte dipinta da Raffaello che in quella dipinta da Perugino; inoltre realizzò ampie stuccature in gesso sulla parete, provocando così ulteriori danni all'intero affresco, vittima di importanti infiltrazioni di umidità. L'opera continuò quindi a deteriorarsi tanto che nel 1930 ne fu proposto anche il completo distacco, poi impedito dal Soprintendente dell'epoca Achille Bertini Calosso, che commissionò un ulteriore restauro generale e di consolidamento a Gualtiero De Bacci nel 1932. Anche questo intervento però, per l'uso di fissativi non idonei che impermeabilizzarono la superficie pittorica, aggravò le condizioni di umidità del muro. Si arrivò così al 1974, anno del primo importante intervento di restauro risolutivo, condotto secondo le teorie e le tecniche più aggiornate e dovuto alla direzione di Francesco Santi nonché alla perizia del restauratore Carlo Giantomassi. In quell'occasione furono in primo luogo individuate e rimosse le cause delle pesanti infiltrazioni di umidità che caratterizzavano la parete e, nel luglio del 1976, cominciò il restauro della superficie pittorica.

I lavori si concentrarono su un'attenta ed estesa pulitura dell'affresco che ha consentito il recupero del superstito pittorico originale. In seguito, dal dipinto di Raffaello furono rimosse tutte le aggiunte arbitrarie e le stuccature in gesso di Consoni, riportando così alla luce la raffinata tecnica esecutiva dell'Urbinate. Per quanto riguarda le ridipinture di Consoni presenti nelle figure di San Gregorio e di San Bonifacio di Perugino, Francesco Santi, in ottemperanza al principio teorico del restauro di conservare le testimonianze del passaggio dell'opera attraverso il tempo, decise di mantenerle, segnalandone però la presenza attraverso una sottilissima incisione perimetrale. Grazie al restauro degli anni Settanta si poterono inoltre studiare e individuare dettagliatamente le giornate di lavoro, circa trenta, che impiegarono nel complesso Perugino e Raffaello per la realizzazione dell'opera.





post— museo della scienza



POST – Museo della Scienza

Il POST (Perugia Officina della Scienza e della Tecnologia) è il Museo della Scienza interattivo nel cuore di Perugia: un suggestivo e vivace spazio espositivo nato nel dicembre del 2003, all'interno di un ex monastero domenicano. Attraverso innumerevoli modalità di coinvolgimento, esperti divulgatori del settore offrono al pubblico approfondimenti scientifici e tecnologici organizzando mostre tematiche, eventi culturali, laboratori per scuole e format di intrattenimento per famiglie. Come unico Centro della Scienza presente nel territorio regionale, propone interessanti momenti divulgativi al fine di alimentare quotidianamente l'interesse e la passione per le tematiche scientifiche, grazie a un equilibrato mix di attività organizzate all'interno e fuori dagli spazi museali. Come sede del *DigiPASS* Perugia, è anche un luogo pubblico ad accesso libero, in cui poter trovare esperti in grado di affiancare cittadini e imprese nell'utilizzo di servizi digitali. Tra i servizi per il pubblico, uno spazio *FabLab* attrezzato con strumentazioni tecnologicamente avanzate finalizzate a promuovere l'artigianato digitale a favore di imprese, scuole e giovani.

Didattica innovativa

Il POST, grazie a un dialogo continuativo con le scuole del territorio, è un ambiente educativo stimolante che alimenta nei bambini e nei ragazzi la passione per la scoperta, propria del pensiero scientifico: idee in movimento tra gli esperti divulgatori e i docenti, che si concretizzano in percorsi interpretativi dove le intuizioni si sposano con l'innovazione. Dalla riflessione attiva, forte di esperienze di formazione sul piano nazionale e internazionale, il Museo co-progetta con le scuole protocolli inediti ed esperienze significative, che completano e vanno oltre i confini del curriculare. La rete educativa, grazie anche al confronto con i Centri della Scienza italiani e con l'Università degli Studi di Perugia, cresce ogni giorno e si ramifica per comunicare, nel tessuto scolastico e sociale, le più attuali soluzioni metodologiche per l'apprendimento di una scienza attiva. Costruire conoscenza a partire dalle sollecitazioni dei giovani, insieme a chi crede nell'innovazione della formazione attraverso formule comunicative originali e significative, è il contributo del POST a una crescita più consapevole delle nuove generazioni.





Giardino delle Farfalle

Il POST si affaccia su una terrazza naturale di eccezionale bellezza e si completa, anche all'esterno dei suoi spazi, in un angolo dedicato alla salvaguardia della biodiversità e all'esplorazione della natura, attraverso un percorso conoscitivo accessibile a tutti. Per sottolineare l'attenzione alla sostenibilità ambientale che orienta le scelte museali, il POST, in collaborazione con il Comune di Perugia e con il Vivaio "La Rosa del Borghetto", ha dato vita in Piazza del Melo al Giardino delle Farfalle con lo scopo di avvicinare il pubblico, in un ambiente urbano, al mondo della natura e in particolare agli insetti che sempre meno abitano le nostre città. Il visitatore è invitato a scoprire il giardino come il luogo della vita degli insetti, un angolo verde dove le farfalle scelgono di deporre le uova, i bruchi possono procurarsi il nutrimento, le crisalidi trovano la giusta protezione per compiere la metamorfosi e, gli esemplari adulti, per vivere le fasi del corteggiamento e della riproduzione. Il Giardino delle Farfalle è ad accesso libero e, grazie alla pannelistica divulgativa corredata di approfondimenti, può essere fruito da qualsivoglia visitatore nei panni di un vero naturalista.



Scienza immersiva

Il museo propone esperienze interattive *hands-on* per sensibilizzare la società su temi scientifici e tecnologici, attraverso percorsi espositivi di approfondimento adatti ai visitatori di tutte le età. Le mostre ideate dallo staff del POST si rinnovano annualmente e sono sempre ricche di suggestioni che scaturiscono da immagini, video ed esperienze interattive, affinché la conoscenza si attivi per mezzo della meraviglia che la scoperta scientifica sa suscitare. Il percorso che il visitatore compie attraversando le sale del museo si arricchisce di uno spazio sensoriale immersivo che, grazie alla spiccata attrattività e innovatività, offre un nuovo approccio di approfondimento ai contenuti scientifici. La spettacolarizzazione amplifica la percezione dei temi proposti, rendendo possibile una fruizione di carattere suggestivo: l'ambiente è "capsula multisensoriale" che ne valorizza gli elementi architettonici, risalenti all'epoca tardomedievale, al fine di donare centralità all'esperienza in un viaggio emozionale tra bellezza storica e visioni digitali.



Officina creativa digitale

Il POST è anche *DigiPASS*, un luogo pubblico ad accesso aperto, individuato dalla Regione Umbria, in cui poter trovare, a disposizione del fruitore, esperti in grado di affiancare cittadini e imprese nell'utilizzo di servizi digitali: l'emergente figura professionale del facilitatore digitale funge da mediatore tra gli utenti che ne hanno necessità e i servizi innovativi dedicati alla collettività, negli spazi adibiti all'interno e all'esterno del museo. Nella sala del chiostro, il POST mette a disposizione uno spazio *FabLab*, finalizzato a promuovere attività di artigianato digitale a favore di imprese, scuole e singoli cittadini: un'officina attiva, dalla forte connotazione formativa, che attraverso *workshop* didattici, attività con bambini e famiglie ed eventi creativi offre spunti di connessione tra il mondo analogico e quello digitale. Grazie agli apparati tecnologici presenti, i fruitori, guidati da sapienti giovani *makers*, percorrono la via della fabbricazione digitale imparando a gestire e condividere strumenti, tecnologie e processi creativi attraverso un apprendimento collaborativo.



complesso templare di san bevignate



via Enrico dal Pozzo 145, 06126 Perugia
+39 075 9477727—palazzodellapenna@munus.com





Complesso templare di San Bevignate

La maestosa Chiesa di San Bevignate sorge in Via Enrico dal Pozzo, nei pressi dell'attuale Cimitero monumentale di Perugia ed è una delle più importanti testimonianze templari in Europa. La *Militia Templi* si radicò nella zona del perugino a partire dal 1238, quando Papa Gregorio IX assegnò all'Ordine l'Abbazia benedettina di San Giustino d'Arna. Il Complesso templare di San Bevignate fu edificato su iniziativa dell'Ordine del Tempio per tramite di un suo importante membro originario di Assisi, il cubiculario Bonvicino, a partire dal 1256 in un luogo prossimo alla città, ma ricco di acque e da tempo frequentato da numerosi eremiti tra i quali proprio Bevignate. La chiesa, che porta il suo nome, fino al 1609 ospitava anche la sua sepoltura; la cella in cui erano deposte le spoglie del santo, canonizzato nel 1453 a furor di popolo dalle autorità cittadine, è ancora oggi visibile sotto l'altare. L'edificio è al suo interno interamente decorato da diversi cicli pittorici realizzati in due distinte fasi: la prima, databile tra il 1260 e il 1270, è opera di una bottega di pittori locali e la seconda, risalente al 1280 circa, è riferibile invece ad artisti maggiormente raffinati. Tra le decorazioni pittoriche, colpiscono per unicità e fascino gli affreschi della controfacciata, realizzati durante la prima fase dei lavori, dove sono rappresentate vicende templari dall'alto significato storico e iconografico; nell'abside sono presenti diversi affreschi con temi tratti dal Nuovo Testamento, allegorie cristologiche, episodi della vita di santi (tra i quali lo stesso Bevignate), motivi simbolici legati ai templari come la croce e le nove stelle (probabile allusione ai fondatori dell'Ordine: i nove cavalieri guidati in Terrasanta dal nobile Hugues de Payns)

e un monumentale *Giudizio Universale* caratterizzato dalla raffigurazione di una processione di flagellanti. Alla seconda fase decorativa appartengono invece i *Dodici Apostoli* con croci di consacrazione, sovrapposti ad alcuni affreschi precedenti e al motivo dipinto di finti conci che ricorre su tutte le pareti della chiesa, tipico motivo decorativo delle cappelle appartenenti agli ordini militari medievali. Con ogni probabilità, la decorazione interna della Chiesa di San Bevignate era completata dal cosiddetto *Trittico Marzolini*, un tabernacolo a sportelli databile tra il 1275 e il 1285 circa e raffigurante la Madonna con il Bambino e storie di Cristo, che in origine doveva essere collocato sull'altare della chiesa. La committenza templare del trittico, oggi conservato presso la Galleria Nazionale dell'Umbria, è infatti suggerita dalla presenza di una croce templare nella scena della *Presentazione di Gesù al Tempio* (dipinta sull'anta sinistra). All'esterno, il portale principale della chiesa presenta alcuni rilievi scultorei, tra i quali il cosiddetto Fiore della vita, foglie d'acanto, rappresentazioni di animali esotici o mostruosi e rilievi antropomorfi che sono presenti anche sui capitelli delle arcature interne. Nei sotterranei della chiesa è inoltre possibile percorrere i resti di un laboratorio artigianale dedicato al trattamento dei tessuti di epoca romana (fullonica), risalente probabilmente al III-II secolo a.C., che insiste su tracce preesistenti di un'antica villa suburbana. Nel 2017 Perugia è stata la prima città italiana a entrare, con il Complesso templare di San Bevignate, nella Templars Route European Federation (TREF) che riunisce i territori degli stati membri del Consiglio d'Europa in cui sono presenti monumenti e testimonianze templari.





Bottega perugina
Giudizio Universale
 1260-1270, affresco

La parete destra dell'abside della Chiesa di San Bevignate è caratterizzata dalla presenza di un monumentale Giudizio Universale attribuito (come gli altri affreschi della zona absidale, dell'arco, della parte superiore delle pareti e della controfacciata) a una bottega locale attiva tra il 1260 e il 1270. Tradizionalmente, la parte delle chiese dedicata alla raffigurazione del Giudizio Universale era la controfacciata, area che a San Bevignate è occupata invece dagli affreschi di tema templare. Questa non è l'unica particolarità dell'affresco che, sia dal punto di vista compositivo che stilistico, si ispira alle miniature della *Bibbia di Todi*. Nel fascione inferiore della composizione è difatti rappresentata una processione di flagellanti, condotta da quello che si ritiene con probabilità essere Raniero Fasani, promotore (durante la Settimana Santa del 1260) del moto penitenziale dei Disciplinati perugini che, di lì a poco, si diffusero nel resto della Penisola. Nella *Lezenda de fra Rainero Faxano*, testo agiografico del Trecento, è tramandato un particolare legato agli esordi dei Disciplinati: San Bevignate sarebbe apparso in sogno al Fasani, esortandolo a condividere pubblicamente le sue pratiche penitenziali, fino a quel momento condotte in maniera privata. Altro aspetto interessante è la presenza, nel fascione subito superiore a quello dei flagellanti, dei dannati e dei beati che risorgono dai sepolcri: le figure dei beati escono agevolmente e già vestiti di tuniche per sottoporsi al giudizio del Cristo in trono che domina la composizione, mentre i dannati, nudi, si contorcono incapaci di affrontare il suo sguardo.





Bottega perugina
Storie templari
 1260-1270, affresco

La controfacciata della Chiesa di San Bevignate è completamente dedicata agli affreschi a tema templare che si sviluppano su fascioni sovrapposti e spartiti fino a raggiungere e circondare il rosone. Le scene ancora leggibili sono caratterizzate dalla presenza dei Cavalieri templari rappresentati sia in veste da guerra che in abito monastico; gli appartenenti all'Ordine infatti erano insieme *bellatores*, cioè combattenti, e *oratores*, cioè religiosi consacrati. Nella scena del fascione inferiore si affrontano musulmani e crociati in quella che gli storici hanno voluto identificare come la Battaglia di Nablus (1242): guerrieri templari barbuti indossano i vessilli dell'Ordine e condividono la cavalcatura al fine di proteggere il templare che porta il famoso Beauceant, lo stendardo dell'Ordine. Nella scena del fascione intermedio è rappresentato invece un gruppo di templari in abito monastico bianco, affacciati al chiostro di un edificio fortificato della Terrasanta e intenti a togliere una spina dalla zampa di un leone, a significare sia la perpetua battaglia interiore con il male dei «Poveri compagni d'armi di Cristo e del Tempio di Salomone», cioè i Cavalieri templari, sia la presenza nella stessa zona della Chiesa di San Bevignate di un precedente edificio ecclesiastico intitolato a San Girolamo, la cui iconografia lo vede spesso intento a compiere il medesimo gesto. L'ambientazione orientale delle vicende narrate è suggerita negli affreschi da una rigogliosa vegetazione fantasiosa ed esotica e, nell'ultimo ordine della composizione (quello più in alto), dalla presenza di una nave che solca un mare pullulante di enormi pesci, metafora dei pericoli che i templari, difensori degli Stati crociati in Terrasanta e dei pellegrini cristiani, affrontavano nel lontano Oriente.





Anonimo
Dodici apostoli con croci di consacrazione
 1280-1283 circa, affresco

Lungo tutte le pareti della chiesa, sovrapposti anche alle precedenti decorazioni pittoriche dell'abside, sono presenti i Dodici apostoli che sorreggono grandi croci gemmate inscritte in tondi, le cosiddette croci di consacrazione. Secondo l'antica ritualità cristiana, le croci di consacrazione vengono dipinte nel punto esatto in cui il vescovo ha tracciato una croce con l'olio santo per consacrare la chiesa. Questa particolare iconografia non solo richiama il ruolo degli apostoli come simboliche "colonne" della Chiesa, ma fa riferimento anche ad analoghe e coeve realizzazioni sia scultoree che pittoriche di provenienza francese. Sono noti infatti i dodici apostoli della Sainte-Chapelle di Parigi, sculture policrome realizzate tra il 1240 e il 1260 circa; analoghe iconografie sono presenti in diversi insediamenti degli Ordini militari come negli affreschi della Chapelle de la Croix-au-Bost a Saint-Domet, fondata nel XII secolo dall'Ordine ospedaliero (il cosiddetto Ordine di Malta). Gli apostoli di San Bevignate, databili agli anni Ottanta del XIII secolo, sono opera di un maestro o di una bottega di pittori molto più raffinata di quella che realizzò gli affreschi della prima fase decorativa. La realizzazione è forse legata all'arrivo a Perugia nel 1283 di Guillaume Charnier, un importante templare francese, già ostiario di Papa Niccolò III.



Fullonica
 III-II secolo a.C.

I lavori di restauro che hanno interessato il Complesso templare di San Bevignate hanno riportato alla luce, tra il 2008 e il 2009, i resti di una *fullonica* (laboratorio artigianale per il trattamento di tessuti nonché rara tipologia edilizia di età romana) risalente al III-II secolo a.C. e conservata nel sottosuolo della chiesa. L'antico laboratorio fu eretto sopra i resti di una *domus* o villa suburbana risalente alla metà del I secolo a.C., di cui si conserva ed è ancora visibile in loco un lacerto di mosaico geometrico con motivo a clessidre alternate a quadrati. La *fullonica* è caratterizzata da cinque vasche affiancate (con i muri perimetrali rasati quasi al livello dei piani pavimentali), diverse per forma e tipologia, all'interno delle quali si osservano tuttora resti della pigmentazione usata per tingere i tessuti. Due vasche sono collegate tra loro e presentano una pavimentazione a mattoncini disposti a spina di pesce (*opus spicatum*), le altre sono invece interamente pavimentate in cocciopesto. In particolare, sul fondo di una di esse è presente una concavità circolare, che doveva fungere da bacino di raccolta o, più probabilmente, da pigiatoio. Nel percorso è visibile anche una complessa rete di canalizzazioni in muratura che garantiva il deflusso delle acque reflue. Nella *fullonica* si svolgevano difatti diverse attività che richiedevano l'impiego di una grande quantità d'acqua: il lavaggio e la tintura dei tessuti, a cui seguiva la follatura, ovvero sia l'ispessimento e l'impermeabilizzazione degli stessi.

studio moretti caselli

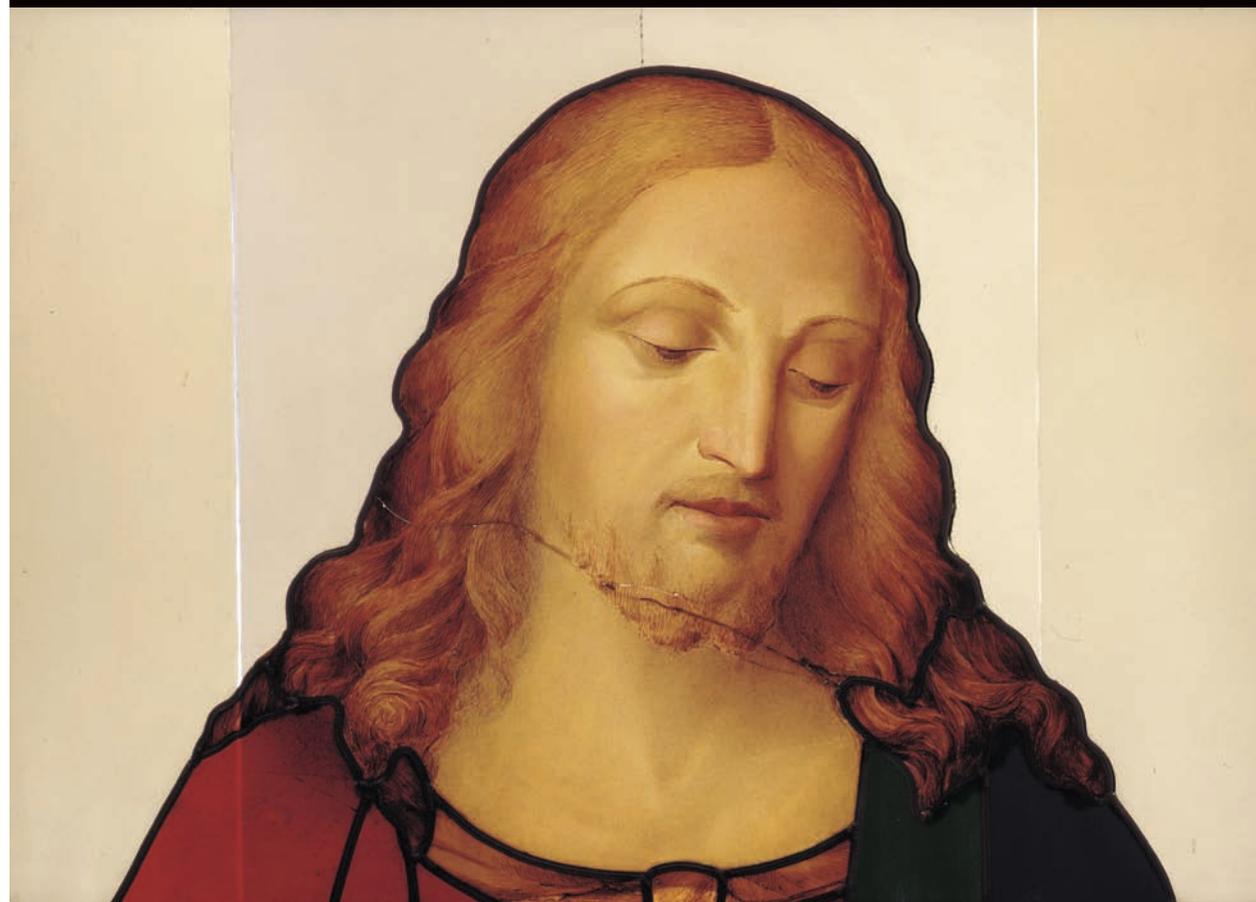


via Fatebenefratelli 2, 06121 Perugia
+39 340 7765594—info@studiomoretticaselli.it



Studio Moretti Caselli

Un secolo e mezzo di storia della vetrata racchiuso in uno scrigno storico di grande valore, l'unica casa Baglioni sopravvissuta alla costruzione della Rocca Paolina. Francesco Moretti acquistò dalla Libera Università di Perugia la casa di Guido Baglioni nel 1894. Da allora l'edificio è residenza della famiglia e ospita lo Studio e il Laboratorio ove cinque generazioni di mastri vetrai si sono succedute, eseguendo con abilità e passione le vetrate che ornano oggi molte celebri chiese e abitazioni private. I saloni conservano intatto l'impianto quattrocentesco e gli affreschi d'epoca restaurati dallo stesso Moretti. All'interno si possono ammirare fotografie, bozzetti e disegni (anche di grande formato) delle vetrate eseguite, accanto a oggetti d'arte che testimoniano l'amore dei proprietari per l'antico e i loro molteplici interessi culturali, quali la musica e la fotografia. Nei locali che ospitano il laboratorio vero e proprio si possono osservare gli strumenti, le fornaci e i colori grazie ai quali, oggi come allora, prendono vita le splendide vetrate dipinte.





Stanza dei colori

La Stanza dei colori sembra quasi l'antro di un mago, il "mago del vetro", come Uguccione Ranieri di Sorbello definisce Francesco Moretti nel suo *Perugia della Bell'Epoca*. Ci sono oltre 750 bottigliette di vetro di tutte le dimensioni, colme dei più svariati pigmenti, una vera tavolozza per un pittore esigente che voleva ottenere sul vetro mille sfumature e chiaroscuri come su di una tela. E poi la fornace per il fondente, che, mescolato ai pigmenti, gli avrebbe permesso di realizzare pennellate indelebili sulle tessere di vetro cotte a 600 °C. Difatti, facendo tesoro delle esperienze di altri mastri vetrai e dopo vari esperimenti e tentativi (sostenuti da uno studio approfondito dell'alchimia e della chimica) per raggiungere la giusta composizione di un fondente vetroso, Moretti perfezionò una tecnica per la preparazione dei colori affinché questi fondessero sul vetro diventando così indelebili. Tali pigmenti sono stati catalogati e, in parte, analizzati da due studenti universitari per le proprie tesi di laurea.





FRANCESCO MORETTI
Incoronazione della Vergine
 1867, pittura su vetro

La vetrata circolare con l'*Incoronazione della Vergine*, ispirata alla *Pala di Monteripido* del Perugino (oggi custodita nella Galleria Nazionale dell'Umbria), fu presentata all'Esposizione Universale di Parigi del 1867. Moretti fu inviato a Parigi a spese del Comune (600 lire) per perfezionarsi nell'arte vetraria. Nella sua relazione sulla sezione della pittura su vetro dell'Esposizione di Parigi, Eduard Didron, famoso in Francia per le sue vetrate, scrisse che Moretti, unico artista italiano presente nonché «uomo di grande talento [...] che dispone di smalti meravigliosi e che li utilizza con arte consumata, è riuscito a raggiungere la perfezione nella sua copia di un dipinto del maestro di Raffaello [...]. Malgrado le dimensioni abbastanza grandi di questo medaglione e la notevole superficie di alcune tessere di vetro [...], l'effetto generale non è chiaro e freddo come si sarebbe facilmente portati a credere [...]. Infine le teste sono disegnate con mano magistrale e modellate in modo da superare forse l'opera originale, ammettendo che la vetrata sia una copia, cosa di cui non sono certo. Tutto sommato, Moretti ha creato un capolavoro» (E. DIDRON, *Les vitraux à l'Exposition Universelle de 1867*, Paris 1868).





FRANCESCO MORETTI
Ritratto di Margherita di Savoia
 1881, pittura su vetro

Francesco Moretti fu un sostenitore della vetrata dipinta: l'opera in cui concentrò tutta la sua arte e tutte le sue convinzioni fu il *Ritratto di Margherita di Savoia*, realizzato nel 1881 senza alcuna committenza, a partire da un ritratto ufficiale della sovrana, scelta come soggetto per il suo ruolo e per la sua popolarità. Dal punto di vista stilistico, Moretti volle dipingere sul vetro come se fosse una tela, utilizzando la tecnica appresa in Accademia per dipingere ad olio: piccoli tratti paralleli di colore e pittura in punta di pennello per dar rilievo e tridimensionalità all'immagine. Dal punto di vista tecnico fu ancora più innovativo, osando dei tagli estremamente difficili, per forma e dimensioni, mai realizzati prima. Il piombo da lui scelto era inoltre sottilissimo e si integrava e confondeva perfettamente nel disegno. Da ultimo, volle affermare l'idea che la vetrata non è soltanto opera d'artigianato, ma può essere, a ragione, considerata vera opera d'arte: non sempre conosciamo i nomi degli artefici delle vetrate medievali, mentre l'autore di vetrate dipinte è fiero di firmarle come un pittore firmerebbe un quadro su tela.





LODOVICO CASELLI

Cartone per la vetrata del Martirio di san Lorenzo

1919

Il magnifico cartone di 438 centimetri di diametro per la vetrata circolare soprastante la porta principale della cattedrale di San Lorenzo a Perugia, commissionata a Lodovico Caselli dal Capitolo della Cattedrale e da lui interamente ideata e realizzata, si compone di dieci riquadri, che corrispondono ai dieci pannelli della vetrata. Il lavoro fu lungo, complesso e faticoso, tra solleciti e scadenze non rispettate, soprattutto a causa della lunga malattia che porterà Caselli alla morte il 4 gennaio 1922, e delle difficili condizioni economiche e finanziarie del periodo. La vetrata fu posta in opera nel gennaio 1921 e la descrizione che ne fece il cronista de *L'Unione Liberale* è un poetico inno all'arte del maestro e un commosso riconoscimento della sua forza d'animo nell'affrontare lutti familiari e precarie condizioni di salute.



museo
laboratorio
di tessitura a mano
“giuditta brozzetti”





Museo Laboratorio di tessitura a mano "Giuditta Brozzetti"

Il Laboratorio di tessitura a mano fu fondato nel 1921 da Giuditta Brozzetti che, assieme ad altre donne di spicco dell'epoca, rappresentava un caso di imprenditoria femminile emblematico. Sfruttando la tradizionale consuetudine di produrre in casa i tessuti necessari alla vita domestica e il corredo nuziale, Giuditta recuperò motivi e disegni legati al territorio umbro, in particolare alla città di Perugia, aprendo così un laboratorio-scuola per la produzione di tessuti di alta qualità. La passione per l'arte della tessitura a mano si è tramandata di madre in figlia per quattro generazioni e tuttora, a un secolo dalla fondazione, vengono realizzati a mano (su antichi e originali telai lignei del XVIII e XIX secolo) tessuti artistici ispirati alla gloriosa tradizione tessile umbra, medievale e rinascimentale. Situato oggi nella suggestiva chiesa di San Francesco delle Donne (1212), il Laboratorio è stato inserito dal 2004 nel Sistema Museale della Regione Umbria.



Tovaglie Perugine

L'arte tessile a Perugia ha radici antiche: già nel XIII secolo la città era famosa in tutta Europa per la produzione delle *Tovaglie Perugine*, considerate all'epoca arredo sacro per eccellenza. A testimonianza della popolarità raggiunta, la frequenza con cui appaiono nei dipinti dei più grandi pittori dal XIII al XV secolo: da Simone Martini a Pietro Lorenzetti, da Giotto al Ghirlandaio, fino a Leonardo da Vinci. Nel corso dei secoli, le tovaglie d'altare di fattura perugina si trovano elencate in molti inventari di importanti chiese e conventi italiani ed europei, inserite per di più in atti notarili che trattano di "beni dotali", a riprova dell'uso domestico assunto da questi tessuti. Risulta pertanto emblematica la citazione di «tovaglie e pannili perugini» nell'inventario della dote di Caterina de' Medici, regina consorte di Enrico II di Francia. Dal XVI secolo comincia il lento declino della diffusione di questa tipologia tessile; alla fine dell'Ottocento, solo nelle case e nei conventi delle campagne umbro-marchigiane sopravviveva ancora una produzione locale per uso domestico.





Telaio a pedali

Nel Museo Laboratorio sono tutt'oggi utilizzati telai originali del Settecento e dell'Ottocento. Il telaio a pedali più antico ancora in funzione è del XVIII secolo, con l'impiego del quale si producono le stoffe rustiche tipiche del contado umbro e alcune fedeli copie di tessuti raffigurati, tra i tanti, dal Pinturicchio, dal Signorelli e dal Sodoma. Questa antichissima tecnica è sopravvissuta nelle campagne umbre, povere da sempre, dove si cercava di confezionare in proprio quanto fosse necessario alla vita quotidiana: non facevano eccezione le stoffe per la biancheria della casa e i vestiti. I disegni di questi tessuti si ritrovano simili in tutta la produzione tessile tradizionale, antica e moderna, delle campagne italiane ed europee. La tradizione locale vuole che i decori risalgano alle stoffe etrusche (indizi a favore di questa tesi si trovano nei dipinti delle tombe e nelle decorazioni delle ceramiche etrusche) e alle *Tovaglie Perugine*, manufatti tipici della medievale arte tessile perugina.





Telaio Jacquard e Fiamma di Perugia

Nel Museo Laboratorio sono ancora in uso per la produzione tessile sette telai Jacquard originali ottocenteschi (brevetto Vincenzi, 1836), attraverso il cui utilizzo si realizzano fedeli copie delle Tovaglie Perugine e riproduzioni di damaschi medievali e rinascimentali. Il telaio Jacquard fu inventato nel 1801 da Joseph-Marie Jacquard, che con questa macchina rivoluzionò la produzione tessile. Dall'*Enciclopedia Grolier* si apprende che il telaio Jacquard «costituisce la prima applicazione delle schede perforate» con il sistema binario; non è errato quindi definirlo il primo computer al mondo. L'atelier ospita anche un bellissimo telaio ottocentesco “a liccetti” (tecnica complicatissima precedente allo Jacquard), donazione della famiglia Millucci; trova inoltre spazio un interessantissimo telaio seicentesco a doppio ordito con cui si realizzava il famoso tessuto “fiammato” perugino.



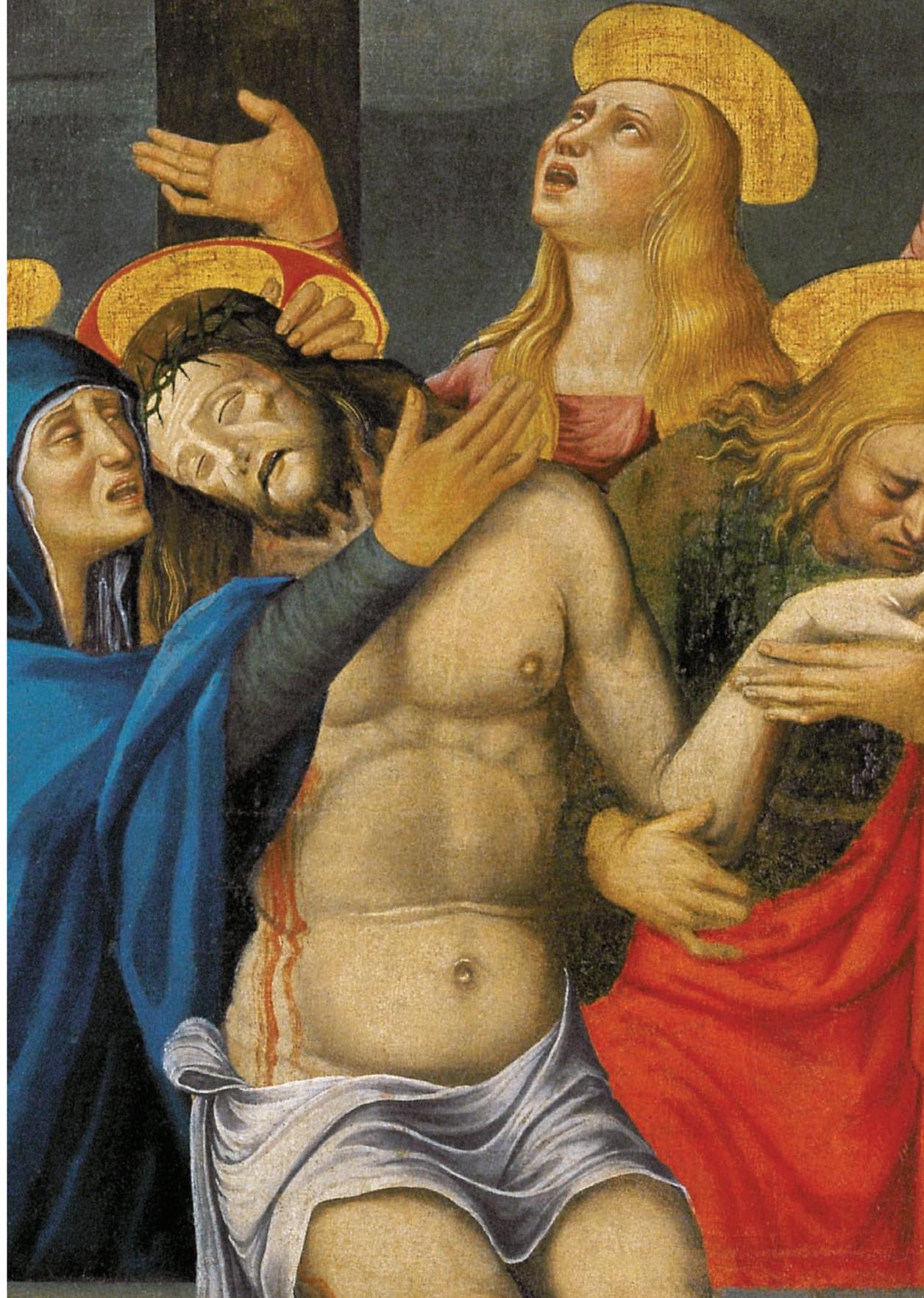


Chiesa di San Francesco delle Donne

Nei primi anni del XIII secolo la zona della cosiddetta Conca non era ancora circondata dalle mura e si presentava come un terreno roccioso parzialmente adibito alla coltura della vite e dell'olivo. Si trattava, dunque, di una zona riservata agli usi agricoli, con scarsa presenza umana, collocata appena fuori dalla cerchia muraria cittadina. È proprio qui che san Francesco, durante le sue predicazioni a Perugia, eresse un piccolo romitorio dove dimorarono sia lui che i suoi discepoli. Possiamo datare la fondazione di questo piccolo convento intorno all'anno 1212: ci troviamo quindi di fronte a uno dei primi e più antichi insediamenti francescani in Italia. L'attuale intitolazione a san Francesco delle Donne deriva dal fatto che sin dal 1252 il convento fu ceduto dai francescani alle monache benedettine. Nel 1810 lo stesso convento venne, come altri, soppresso e la chiesa utilizzata come edificio industriale: ospitò la filanda del Conte Faina e la fabbrica di ceramiche artistiche "La Salamandra", fino alla realizzazione del Laboratorio "Giuditta Brozzetti" nel 1996.



museo di palazzo baldeschi





Museo di Palazzo Baldeschi

Palazzo Baldeschi, a Perugia, è un'antica residenza nobiliare di proprietà della Fondazione Cassa di Risparmio di Perugia le cui origini risalgono alla fine del Trecento. Tracce del nucleo medievale sono ancora visibili in Via Baldo. Qui, nel 1361, abitava Baldo degli Ubaldi (o Baldeschi) celebre giureconsulto, professore di diritto in molti atenei italiani tra cui Perugia, Bologna, Pisa, Firenze, Padova e Pavia. Gli eredi continuarono a incrementare il nucleo abitativo trecentesco aggiungendo altri corpi di fabbrica. Il palazzo si caratterizza per un magnifico piano nobile, affrescato da una ricca decorazione ottocentesca, e ospita prestigiose collezioni d'arte che la Fondazione ha voluto condividere con la città di Perugia e con i suoi visitatori, creando uno spazio multidisciplinare e un polo di attrazione in cui l'arte, nelle sue varie forme, è protagonista assoluta. Nelle sale al terzo e al quarto piano del palazzo, sottoposte ad accurati interventi di restauro, è ospitata la storica Raccolta di opere d'arte della Fondazione che spazia dal Quattrocento al Novecento e che, compresi i vari lasciti che l'hanno impreziosita negli anni, è costituita da oltre duecento pezzi tra dipinti, sculture e disegni di prestigiosi artisti. Tra i tanti spiccano maestri come Perugino, Pinturicchio, Signorelli, Matteo da Gualdo e Niccolò di Liberatore, detto l'Alunno. Una sezione monografica è riservata a Gian Domenico Cerrini, pittore a cavallo tra classicismo e barocco, mentre per l'arte contemporanea, tra gli altri, è presente Gerardo Dottori, tra i massimi interpreti del Futurismo e maestro dell'aeropittura. Si compone invece di oltre settecento opere, comprese tra il XVI e il XX secolo, la preziosa e senz'altro

originale Collezione Alessandro Marabottini, allestita con le opere raccolte nell'arco di una vita e donate alla Fondazione dal collezionista fiorentino, a lungo docente di Storia dell'Arte presso l'Università di Perugia. La peculiarità del percorso espositivo sta nel fatto che, a partire dal grande atrio d'accesso al secondo piano del palazzo, il visitatore è accolto dalla ricostruzione della dimora nobiliare abitata dai Marabottini in Firenze, le cui stanze sono state riprodotte quasi fedelmente. Il museo ospita la prestigiosa Raccolta di Maioliche Rinascimentali della Fondazione Cassa di Risparmio di Perugia. Composta da circa centocinquanta pezzi, questa collezione permanente è unica al mondo per qualità e rarità delle opere che la compongono. Il primo nucleo della raccolta è rappresentato da alcune acquisizioni mirate, effettuate dalla Fondazione nel corso degli anni, tra le quali meritano di essere segnalate sei splendide coppe in maiolica a lustro realizzate a Gubbio dalla bottega di Mastro Giorgio. Il vero punto di svolta nella realizzazione del progetto è determinato dall'acquisto, nel 2005, di ben settantasei maioliche d'età rinascimentale provenienti dal Fondo d'arte Paolo Sprovieri che, tra i tanti pezzi di grandissimo pregio storico, vanta alcuni esemplari della scuola umbra, come il piatto raffigurante *Venere e Cupido* dell'eugubino Mastro Giorgio. Nel 2006 si è proceduto all'acquisizione di altre sessantacinque maioliche provenienti dalla prestigiosa Collezione Frizzi Baccioni.



↪ i tesori della fondazione



PIETRO VANNUCCI, detto il Perugino
Madonna con il Bambino e due cherubini
 ultimo decennio del XV secolo, tempera su tavola

Il dipinto rivela la perfezione disegnativa del maestro e la sua rara capacità di mettere a punto l'iconografia del sacro, anticipando Raffaello, anche in un dipinto di piccolo formato. Non si conosce la storia di questa tavola anteriormente al 1847, anno del suo ingresso nella collezione londinese di Sir Holford. Fu esposta con l'attribuzione a Perugino nella Mostra d'Antica Arte Italiana nella New Gallery di Londra (1893) e, pochi anni dopo (1910), nella Mostra di Pittura Umbra al Burlington Fine Art Club sempre di Londra, quando fu avanzata l'ipotesi che fosse parte di un trittico le cui ali comprendevano le immagini di *San Sebastiano* e *San Girolamo*. Le teste dei cherubini, prima coperte da una vernice scura, tornarono alla luce dopo un restauro effettuato nel 1927. Messo in vendita nello stesso anno, il quadro approdò nella collezione Robiolio di Biella, dove rimase fino al 1987, anno in cui fu acquistato dalla Cassa di Risparmio di Perugia. Appartenente alla piena maturità del Perugino, stilisticamente vicino alla *Pala dei Decemviri*, già nella Cappella dei Priori di Perugia ora nella Pinacoteca Vaticana, il dipinto può essere datato all'ultimo decennio del Quattrocento.





BERNARDINO DI BETTO, detto il Pinturicchio
Madonna con il Bambino e San Giovannino
 1490-1495, tempera su tavola

Alla fine dell'Ottocento l'opera si trovava nelle mani della nobile famiglia Theodoli, che abitava a Roma, in piazza del Parlamento. Alienata nel 1898, fu acquistata dal pittore e collezionista viennese Lukas Schumacher. A Vienna rimase fino al momento in cui, messa in vendita dalla casa d'aste Dorotheum (24 aprile 2007), è stata acquistata dalla Fondazione Cassa di Risparmio di Perugia. Simile nell'impianto compositivo alla *Madonna che insegna a leggere al Bambino* del Museum of Art di Philadelphia, la tavola può essere datata tra il 1490 e il 1495. Come in quella di Philadelphia, il gruppo della Vergine con il Bambino è inquadrato da due alberi che hanno la funzione di scandire ritmicamente lo spazio. La linea d'orizzonte, portata molto in alto, concede ampio spazio al paesaggio. Maestro di «minuta artigianeria», per usare la felice definizione coniata da Federico Zeri, il pittore rivela qui grande attenzione per il dettaglio e per la descrizione analitica. Un aspetto, questo, ricorrente nella produzione dell'artista e sicuramente derivante dalla sua accertata formazione miniaturistica, formazione che dovette influire anche negli accesi timbri cromatici della sua caleidoscopica tavolozza. La riflettografia a infrarossi, realizzata in occasione dell'ultimo restauro, ha rivelato che l'opera è stata eseguita di getto, senza l'uso di un cartone o di un disegno preparatorio.





LUCA SIGNORELLI

Santo Stefano lapidato

primo decennio del XVI secolo, olio su tavola

La tavola, proveniente da una collezione privata di Verona, è stata acquistata nel 2008 dalla Fondazione Cassa di Risparmio di Perugia. Originariamente si trovava nella confraternita di Santo Stefano a Cortona, fatto che spiega il soggetto prescelto. Per descrivere l'iconografia del dipinto si può fare ricorso alle parole del cortonese Girolamo Mancini, che nel 1903 dedica una monografia al suo illustre conterraneo: «Il santo colpito sulla fronte da un sasso solleva la destra e, rassegnato, stringe al seno la mano sinistra. Nella dalmatica indossata vedesi ritratta la lapidazione di lui come fosse intessuta o ricamata nella stoffa». Dal punto di vista dello stile, l'opera appare in linea con la produzione signorelliana del primo decennio del Cinquecento. In particolare è vicina alla *Pala di Matelica* (1504-1505), al *Polittico di Arcevia* (1507), ma soprattutto alla bellissima *Madonna con il Bambino* del Metropolitan Museum di New York (1507). Di grande efficacia è l'idea di portare in primo piano la figura del protagonista, uno dei sette diaconi scelti dalla comunità cristiana delle origini per aiutare gli apostoli nel ministero della fede. Straordinaria è anche la scelta di aprire, dietro di lui, un metafisico, silente paesaggio che, oltre a creare un'atmosfera di alta sospensione spirituale, riversa all'esterno il dramma non urlato di questo giovane ed eroico protomartire.





MATTEO DI PIETRO DA GUALDO
Vergine Assunta tra i santi Tommaso e Sebastiano
 1495-1500, tempera su tavola

L'opera è un chiaro esempio della sottile poesia popolare di Matteo da Gualdo, pittore caro a Federico Zeri che, per la consuetudine di dipingere figure allungate, amò definirlo «un Modigliani della provincia quattrocentesca». Agli inizi del Novecento il dipinto si trovava nella Collezione Salvadori di Venezia. Un intervento conservativo effettuato nel 2000 ha potuto confermare l'assoluta integrità di questa tavola, da classificare tra le cose migliori di Matteo da Gualdo, eccentrico pittore della fine del Quattrocento attivo tra Gualdo Tadino, Nocera Umbra e Assisi. Nel Museo Civico di Gualdo si trovano, di sua mano, circa dieci dipinti. Non meno ricca è la Pinacoteca di Nocera dove si trova, fra l'altro, una stupenda tavola raffigurante *l'Incontro di Gioacchino e Anna alla Porta Aurea di Gerusalemme*. È proprio il confronto con quest'opera che consente di attribuire a Matteo la tavola della Fondazione Cassa di Risparmio, straordinario capolavoro dell'eccitata e fantasiosa espressività del maestro gualdese. Ragionevole è una sua datazione intorno al 1495-1500.





NICCOLÒ DI LIBERATORE, detto l'Alunno e LATTANZIO DI NICCOLÒ
Deposizione nel sepolcro
 1500 circa, olio su tela

L'artista folignate fece di quest'opera una lacerante rievocazione delle sacre rappresentazioni medievali, conferendo a ogni personaggio una drammatica, deformante carica espressiva. L'opera fu commissionata a Niccolò forse dalla famiglia Orfini di Foligno, la stessa che dette i natali all'editore Emiliano, noto per aver stampato la *Commedia* dantesca. Alla fine dell'Ottocento, il dipinto era a Roma in collezione privata con l'attribuzione a Mantegna. In seguito passò a Firenze, dove fu visto da Longhi che lo giudicò buon lavoro del pittore folignate. A parere di Todini (1987), l'opera fu realizzata attorno al 1500 da Niccolò, in collaborazione con il figlio Lattanzio. Recentemente si è di nuovo fatta strada l'idea che si tratti di un autografo di Niccolò e ciò in virtù della somiglianza con un disegno del maestro conservato nel Kupferstichkabinett di Berlino. La critica è concorde nel vedere l'opera ispirata alla cultura pittorica di Carlo Crivelli, artista veneziano a lungo attivo nelle Marche. È questa, del resto, una caratteristica ricorrente nella produzione di Niccolò.





Acquamanile

1490-1500, ceramica

L'acquamanile è formato da un cilindro, su quattro basi di argilla (tagliate appositamente), avente la parte posteriore arrotondata in una "coda" a bottone. Sulla parte superiore c'è il manico, una figura ormai acefala che si inginocchia e afferra la testa di un animale che forma il versatore. Tra le gambe della figura vi è un'apertura per il riempimento; in basso un'altra apertura, ora chiusa da un sughero, per la svuotatura. Lo specchio anteriore è costituito da un pannello istoriato con un Grifo seduto, la cui zampa è protesa verso un'infiorescenza somigliante a una palma. La forma del versatore zoomorfico con corpo cilindrico discende dagli acquamanili medievali in metallo, europei e islamici, e risale all'età arcaica (prima del 1000 a.C.).

Per il presente acquamanile sono state suggerite derivazioni pertinenti alla Toscana e a Faenza; altri studiosi, invece, scorgono nel colorito e nel disegno del pannello con il Grifo attinenze più vicine alla ceramica derutese del tardo Quattrocento, non trovando somiglianze alcuna con le opere attribuibili alle produzioni toscane o faentine. Il paragone con l'*Impresa del diamante dell'acquamanile* conservato a Londra suggerisce che il Grifo sulla parte anteriore potrebbe avere un significato simbolico o araldico. Se ciò fosse vero, l'interpretazione più probabile è che si riferisca alla città di Perugia, di cui il Grifo è l'emblema dal Duecento.





Bottega di MAESTRO GIORGIO ANDREOLI DA GUBBIO
Venere e Cupido
 1520-1525 circa, maiolica

Su questa incantevole maiolica Venere è raffigurata con in mano l'arco di Cupido che tiene lontano dalla portata del bambino dispettoso. La scena sembra un notturno, un'ambientazione poco frequente in maiolica ma che ritorna su un altro piatto dello stesso artista conservato al Metropolitan Museum di New York, raffigurante la *Morte di Dido*, che reca il marchio di Mastro Giorgio e la data 1522. La fonte iconografica è una problematica interessante: la figura di Venere ricorda nel complesso alcune figure nude delle incisioni di Marcantonio Raimondi e della sua cerchia, ma non sembra derivare direttamente da nessuna di queste. La particolare posa di Cupido, qui rappresentato senza ali, ha qualche punto di contatto con un disegno attribuito a Giulio Romano, ma dato che il disegno si ritiene datato agli anni Quaranta del Cinquecento la somiglianza è da ritenere una coincidenza. È comunque possibile che un modello di Giulio Romano sia alla base di questa composizione; esistono prove del fatto che i disegni del pittore romano possano essere stati accessibili ai pittori urbinati di maiolica già dal 1522.





FRANCESCO XANTO AVELLI DA ROVIGO
 MASTRO GIORGIO ANDREOLI DA GUBBIO
Vergine con il Bambino in Gloria tra angeli musicanti
 1528-1532 circa, maiolica a lustro

Questa targa rettangolare, attribuita a Xanto, rappresenta la *Vergine seduta con il Bambino in Gloria tra nove angeli musicanti*. La graziosa figura della bionda madre, dalla gota arrossata dal colore dei raggi, ha il Bambino seduto sulle gambe: lo sorregge con la mano sinistra, mentre con l'altra sembra indicarlo con un gesto deciso di due dita. La Vergine indossa un ampio manto blu dal rovescio verde ramina molto acceso, colori che si alternano usualmente nella tavolozza dell'artista. Le figure posano in un cielo dipinto di blu brillante, dalle serrate pennellate orizzontali, nel quale fluttuano numerose nubi che incorniciano la scena. L'iconografia della *Vergine con il Bambino* deriva da un'incisione di Marcantonio Raimondi. Xanto esegue uno dei suoi tipici adattamenti di figura al fine di soddisfare i suoi bisogni compositivi: fa sedere la figura della Vergine che appare in piedi nell'incisione originale e modifica la posa del Bambino facendogli ruotare le gambine in senso antiorario e scoprendo così la cintola della Vergine. La targa è riconducibile a un periodo precoce della carriera di Xanto, tra il 1528 e il 1532, all'inizio del quale non è ancora solito firmare le proprie opere, sui cui versi però aggiunge spesso un'iscrizione con la spiegazione del soggetto rappresentato, seguita da uno svolazzo che è stato interpretato con la lettera "y" o "Φ"; queste sue opere vengono così chiamate "Serie del y/Φ". Quasi tutte le pochissime opere a lustro risalenti agli anni 1528-1530 hanno sul verso la firma di Maestro Giorgio eseguita in lustro e affiancata

dalla policroma descrizione, autografa di Xanto, del soggetto. Data l'assenza di iscrizioni su questa targa, non è possibile stabilirne il luogo di produzione; esistono tuttavia tre alternative possibili: che sia stata interamente realizzata da Xanto nella bottega di Maestro Giorgio a Gubbio; che sia stata dipinta a Urbino e poi spedita a Gubbio per essere lustrata o forse venduta; che sia stata dipinta e anche lustrata a Urbino. Le dimensioni ridotte suggeriscono che la targa fosse destinata alla devozione domestica, non essendo peraltro l'unico esempio noto di targa devozionale dipinta da Xanto.





PIER FRANCESCO MOLA

Paesaggio con Narciso che si specchia nell'acqua

1640-1645, olio su tela

La bellissima tela, acquisita prima del 1978, fa parte di una serie di sei quadri, raffiguranti *Narciso alla fonte in un paesaggio serale* di cui uno, il più antico, è conservato all'Ashmolean Museum di Oxford. Il soggetto piacque a Mola poiché gli offrì la possibilità di raffigurare un bel malinconico giovane cacciatore sperduto in un paesaggio romantico intriso di un'atmosfera lirica ed elegiaca. Narciso è sdraiato a terra abbandonato sull'erba; all'ombra, contempla insaziabilmente quell'immagine ingannevole che si strugge attraverso i propri occhi. Poi, sollevandosi un poco, tende le braccia alle selve che lo circondano chiedendo loro «ci fu mai, o selve, qualcuno che soffrì un amore più crudele del mio?». Nella maggior parte dei quadri della serie, la figura di Narciso occupa un terzo o un quarto circa dell'altezza della tela apparendo quindi più grande di una semplice "macchietta". Il volto chino di Narciso è ripreso frontalmente mentre rimira la sua immagine nell'acqua; il braccio destro è disteso in un gesto di sorpresa e le ginocchia sfiorano il suolo. A sinistra domina la scena un enorme albero dalle fronde dense e scure, tra le quali si scorge il tronco di un albero morto.





SALVATOR ROSA
Cadmo e il drago
 1660-1669 circa, olio su tela

La fase più antica della vicenda collezionistica del dipinto, esposto per la prima volta nel 2008 in occasione della monografica napoletana su Rosa, è in parte ricostruibile sulla base delle informazioni riportate nella relativa scheda del catalogo della vendita londinese del 1988. Il soggetto, che ha la sua fonte classica nelle *Metamorfosi* di Ovidio, raffigura l'acme dello scontro tra Cadmo (ecista di Tebe) e il drago (custode della fonte di Ares), che in precedenza ne aveva sterminato i compagni rei di aver violato la sorgente sacra. È questo il nucleo mitico della fondazione del capoluogo beota. La spasmodica tensione della scena, nel dettaglio orrifico del giovane urlante costretto dalle spire del rettile, reinterpreta il pathos del gruppo scultoreo del Laocoonte. Di evidenza altrettanto immediata è lo stretto rapporto tra questa invenzione e altre opere del maestro napoletano dal serrato impianto compositivo e ugualmente incentrate sul motivo del conflitto tra l'umano e il mostruoso, secondo quella sensibilità tipicamente rosiana per la dimensione occulta e prodigiosa della natura che nella Roma di metà Seicento trova la sua più articolata espressione nelle indagini sul "mondo sotterraneo" del gesuita Athanasius Kircher.



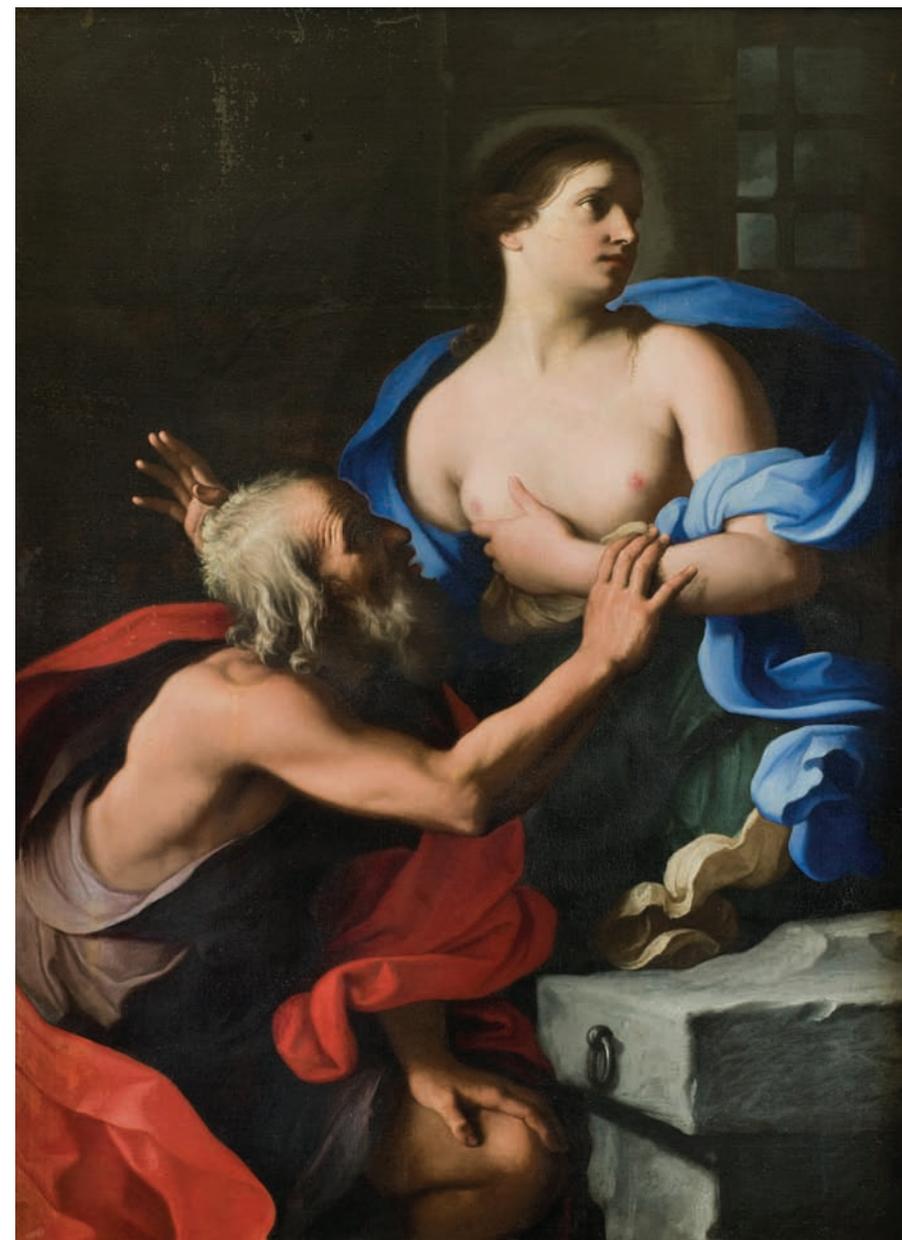


GIAN DOMENICO CERRINI, detto il Cavalier Perugino

Carità romana

1670 circa, olio su tela

L'iconografia della *Carità romana* deriva dall'episodio, narrato da Valerio Massimo, del vecchio Cimone destinato a morire di fame in carcere, poi soccorso e allattato dalla figlia Pero. Il tema ebbe nel Seicento una straordinaria fortuna dovuta in parte al recupero proposto da Caravaggio nella tela napoletana con le *Sette opere di Misericordia*. L'attribuzione della *Carità romana* a Cerrini fu avanzata correttamente da Giuliano Briganti, poco prima che l'opera venisse acquistata dalla Cassa di Risparmio di Perugia (1985). Nel 1999 entrò a far parte dei beni della Fondazione. Il Cerrini, dopo l'apprendistato a Perugia, si trasferì a Bologna e quindi a Roma, dove realizzò la decorazione della cupola della chiesa di Santa Maria della Vittoria, tra le maggiori imprese del Seicento romano. Dopo un breve soggiorno a Firenze, tornò nuovamente a Roma dove rimase fino alla morte. Qui lavorò anche per committenti di rango come i Barberini, i Chigi, i Colonna, i Corsini, i Pallavicini, i Rospigliosi e gli Spada. Le fonti e i documenti contano almeno sei dipinti dedicati dal Cerrini al tema della *Carità romana*. Uno, citato nell'inventario dei beni di Mattias de' Medici, si trovava nel 1659 nella villa di Lappoggi; uno fu inviato da Roma (1666) a un principe di casa Medici; uno è citato nell'inventario dei beni posseduti dal cardinale Neri Corsini (1679); uno si trovava, nel 1690, tra le opere possedute dal fratello di Gian Domenico, Tommaso. Due si trovavano nelle raccolte perugine di Francesco Maria degli Azzi e di Reginaldo Ansidei. Nel 2003 è stato proposto di identificare la *Carità romana* della Fondazione con quella ricordata dall'Orsini (1784) nella collezione Degli Azzi (1985). Gli studiosi sono concordi nel datare l'opera intorno al 1670.



museo del gioco e del giocattolo di perugia



Museo del Gioco e del Giocattolo di Perugia

Il Museo del Gioco e del Giocattolo di Perugia rappresenta uno spazio ludico in cui i bambini possono sperimentare nuove forme di attività per la crescita delle potenzialità cognitive, artistiche, manuali e creative, capace quindi di far emergere il valore pedagogico del gioco. Il museo consta di circa tremila pezzi tra giochi e giocattoli d'epoca, marionette e burattini, libri di fiabe e fumetti, antichi proiettori e vecchie macchine fotografiche. Di particolare interesse tra gli oggetti conservati sono la prima edizione pubblicata a puntate di Pinocchio, una raccolta di strumenti ottici dal XVIII al XIX secolo, fonografi a rullo funzionanti, auto da corsa guidate ad aria compressa e una collezione di oltre cento vetri dotati di movimento per una lanterna magica del 1870. Nel percorso espositivo si illustra l'evoluzione della condizione infantile tra Ottocento e Novecento, con riferimento ai temi della scuola, della società, della famiglia e del lavoro. L'offerta museale si snoda quindi attraverso i giochi popolari, la fantascienza, lo spettacolo e il mondo della scuola. La visita al museo non è rivolta esclusivamente ai più piccoli, è bensì un'esperienza di cui possono fruire anche gli adulti come occasione per risvegliare la propria fantasia e per evocare teneri ricordi.

Forme di spettacolo

Una particolare area del museo è dedicata al mondo dello spettacolo, indagato nella sua varietà multiforme: il riferimento circense attraverso giocattoli automatici dalle sembianze di acrobati e pagliacci; il richiamo alla musica per mezzo di grammofoni e fonografi; l'aspetto teatrale con marionette, burattini e ombre cinesi; le esperienze di pre-cinema mediante insoliti dispositivi ottici. Questi ultimi destano particolare interesse, a motivo della propria natura illusoria, e solleticano la curiosità degli spettatori vantando una ricca gamma di marchingegni. Le lanterne magiche del museo, cui è riservata una piccola sala, proiettano originali vetrini ottocenteschi dipinti a mano e possono anche riprodurre movimenti elementari. È possibile inoltre costruirsi il proprio taumatropio, gioco di epoca vittoriana e strumento ottico ottocentesco che produce l'illusione del movimento delle immagini. Il taumatropio interessa la storia del cinema, ben illustrata nel laboratorio volto a raccontare la nascita della pellicola osservando antichi proiettori e vecchie macchine fotografiche.



Facciamo che io ero

La frase che dà inizio ai giochi fantasiosi dei bambini è il titolo ideale della sezione museale dedicata ai giocattoli dei mestieri: il mondo “dei grandi” è minuziosamente riprodotto “in piccolo” per dar modo ai bambini di immedesimarsi nella vita del futuro mettendosi alla prova. Nell’imitazione dei mestieri, sperimentano le varie attività grazie a giocattoli che divengono al tempo stesso strumenti di lavoro, sviluppando l’immaginazione e il senso di condivisione. I bambini osservano i comportamenti degli adulti e si divertono a riproporli con fervida immaginazione. Dall’osservazione dei giocattoli che favoriscono la definizione dei ruoli scaturisce un’interessante riflessione sul cambiamento della società e degli aspetti dell’infanzia, sull’evoluzione dell’uomo e della concezione del giocattolo. Si delineano e contrappongono, pertanto, anche i diversi ambienti di gioco, in una polarizzazione netta tra contesti urbani e rurali.



Tra scienza e fantascienza

Robby Robot è il protagonista del famoso film di fantascienza *Il pianeta proibito* del 1956, nonché il modello del robot-giocattolo che serve l’uomo suo creatore e padrone. Nella sezione dedicata ai giocattoli dello spazio vi sono robot, astronavi e razzi che documentano al meglio le “fantasie fantascientifiche” degli anni Sessanta. I primi episodi di conquista dello spazio da parte dell’uomo trovano parimenti testimonianza in giocattoli particolari: il Razzo con a bordo Laika (la cagnolina astronauta), il Satellite Sputnik, riproduzioni in miniatura dell’Apollo 11; fino ad arrivare ai super robot degli anime giapponesi degli anni Settanta e Ottanta come Goldrake, Daitarn e Mazinga.





C'era una volta la scuola

Le atmosfere e suggestioni della scuola di un tempo trovano spazio nella ricostruzione-tipo di un'aula scolastica vecchio stile, con gli elementi di arredo e i sussidi didattici di una volta. I bambini che visitano il museo possono così provare a scrivere con il pennino intinto nell'inchiostro del calamaio. Si possono inoltre consultare vecchi libri di testo, quaderni personali (costellati di temi e pensieri passati) e una ricca collezione di Pinocchi e Pinocchiate, oltre cento versioni del celebre romanzo per ragazzi di Carlo Collodi, con tanto di copia originale del *Giornale per i bambini* del 1881 (dove Pinocchio venne pubblicato per la prima volta a puntate). Si può toccare con mano quanto gli scolari riponevano nella cartella, così come si può immaginare il sapore della merenda nel panierino, pretesto per approfondire la storia del cibo raccontata anche, nei passaggi evolutivi fondamentali, attraverso alcuni giocattoli collocati in sei vetrine rappresentanti: l'uomo preistorico dedito alla caccia, gli animali nella stalla, i mercati, le prime botteghe, i negozi e le cucine delle nonne.



fuseum— parco museo di brajo fuso



Fuseum – Parco Museo di Brajo Fuso

Fuseum è il museo creato da Brajo Fuso, tra il 1959 e il 1980. Vi si accede da un parco boscoso di tredicimila metri quadri, costellato di sorprendenti installazioni create con materiali di recupero; è caratteristico lo zoo di bizzarri animali realizzati con estintori, serbatoi di motociclette e strumenti di varia origine, tra cui imbuti, forbici e schiacciapatate. All'interno del parco si trovano alcuni manufatti di notevoli dimensioni: la Galleria espone circa 120 opere, tra le quali le *Cromoscolature*, le *Straticromie*, gli *Acidocromi*, i *Mobloggetti* e una serie di particolarissimi vasi in ceramica. Adiacente alla Galleria è la Sala Bettina, recentemente ristrutturata, che Fuso dedicò alla moglie e che oggi ospita il caffè letterario con possibili degustazioni legate agli eventi che periodicamente si tengono al parco. Al piano superiore, la Sala degli Elleni (una serie di otto alti figuranti, anch'essi assemblati con parti di automobili) ospita mostre ed eventi culturali. La Brajta è la casetta dove Brajo e Bettina trascorrevano i mesi estivi, oggi allestita come centro documentale delle attività, dei brevetti medicali e dei cataloghi delle mostre di Brajo Fuso.

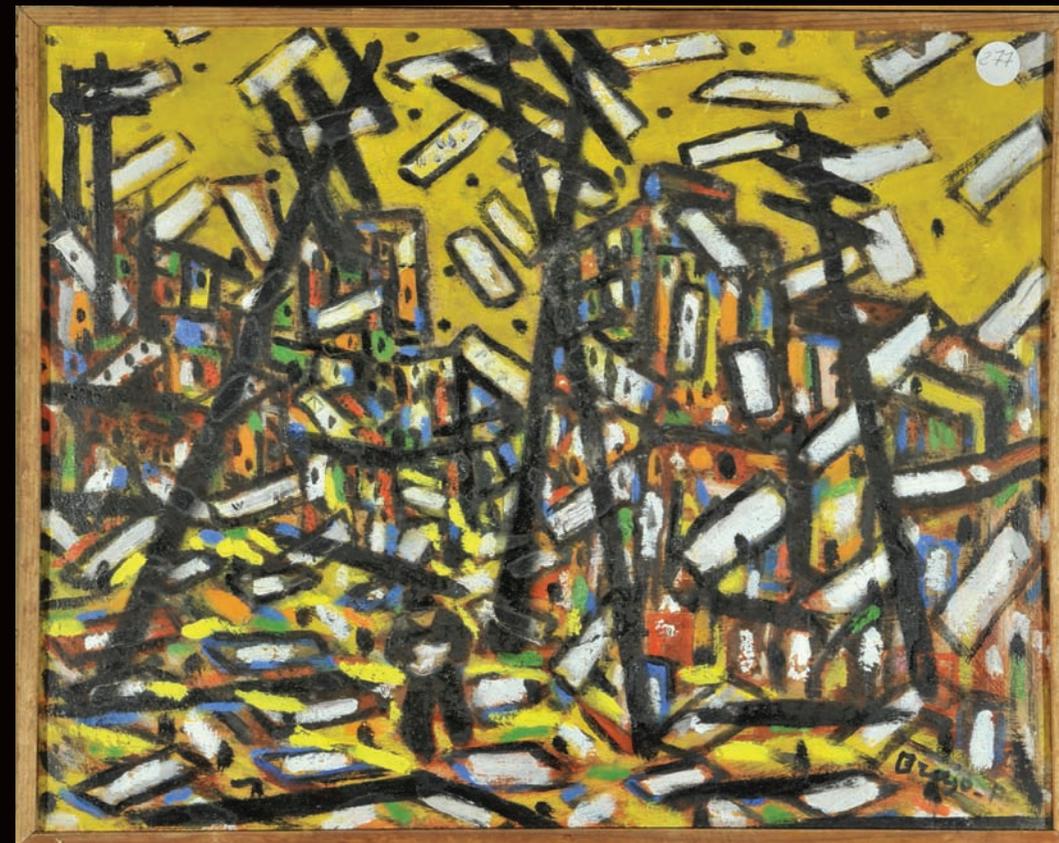


BRAJO FUSO

Dopo le elezioni

1946, olio su tela

L'opera rappresenta gli esordi pittorici dell'artista, frutto di un'ingenuità *naïf* dai connotati espressionisti, prossimi al mondo *fauves* e con accenti formali e cromatici d'impronta nordeuropea. In queste opere d'esordio racconta momenti vissuti in prima persona: la guerra e le manifestazioni di piazza, personaggi conosciuti o immaginati, la vita cittadina nella sua sfera quotidiana. Su tutto emerge un'immediatezza irrazionale che lo colloca in prossimità di una figuratività eccentrica, dove si ritrovano elementi vicini agli artisti del gruppo Co.Br.A., che nascerà nel 1948, come pure certe deformazioni degne di un George Grosz o le bizzarrie che saranno la cifra stilistica di Enrico Baj.



BRAJO FUSO
Straticromia
1948, tecnica mista

Dall'iniziale figurazione, Brajo Fusco passa velocemente all'astrazione con opere indirizzate verso un surrealismo di marca astratta, prossime alle esperienze di Max Ernst o André Masson e animate da un approccio dadaista memore dei lavori di un Kurt Schwitters. La *Straticromia* nasce come automatismo psichico, capace di sdoganare pratiche spontanee come il *dripping* o il *frottage* e favorendo l'inserimento di oggetti composti da materiali eterogenei, tra cui legno, spago e altri prodotti di scarto, al fine di produrre bizzarri *collages* e stravaganti assemblaggi.





BRAJO FUSO

Legno

1962, legno, metallo

I Legni rappresentano una vera e propria sterzata verso un rigore inedito. L'artista abbandona quella nevrosi "accumulativa" e "straticromatica" che aveva contraddistinto il primo decennio di attività, tentando un riordino dello scarto al fine di concedere nuova vita al rifiuto, interrompendo il caos cui sarebbe destinato e riconvertendone il naturale processo di smaltimento. Non si tratta di giocare con la fantasia libera e svincolata dalle regole, bensì comunicare un'alternativa esistenziale, programmata e veicolata da un ordine interno esprimibile nella riduzione formale ed essenzialità cromatica.



BRAJO FUSO

La luna vista da lassù

1969, cartapesta, forassite

Nel 1959 iniziavano le prime missioni di allunaggio che hanno portato nel 1966 al primo atterraggio morbido di una navicella senza equipaggio e, il 20 luglio del 1969, allo sbarco di Neil Armstrong e Buzz Aldrin a bordo dell'Apollo 11. Le prime immagini del suolo lunare diffuse dai media colpiscono anche la fantasia di Brajo che realizzò una serie di opere ispirate sia al satellite terrestre che ai corpi celesti e alla tecnologia spaziale. Nell'opera *La luna vista da lassù*, Brajo sembra dichiarare la fine dell'“incanto” che da sempre aveva avvinto la fantasia umana all'astro notturno traducendone brutalmente la superficie scabra e desertica in un agglomerato di cartapesta di giornale e flessibile elettrico.



muvit— museo del vino



corso Vittorio Emanuele II 31, 06089 Torgiano (PG)
+ 39 075 9880200—prenotazionimusei@lungarotti.it





MUVIT – Museo del Vino

In sinergia con l'attività produttiva, il MUVIT esalta l'aspetto culturale della vite e del vino che si articola in cinquemila anni di storia. Aperto nel 1974, ha sede a Torgiano nella *pars agricola* del Palazzo Graziani Baglioni (XVII secolo). Premesse la sezione tecnica dominata dal monumentale torchio a trave e la raccolta archeologica i cui reperti sono databili dal III millennio al periodo tardo romano (focus su storia ed espansione in area mediterranea), le vaste collezioni del museo sono ascrivibili a tre settori: alimentazione, medicina e mito. Tali raccolte riguardano le arti di più antica tradizione in Umbria: sono nuclei collezionistici di ceramiche, vetri, ferri, disegni, incisioni e opere editoriali di particolare interesse. I manufatti in ceramica coprono un arco temporale che si estende dall'Alto Medioevo all'età contemporanea, vantando importanti testimonianze rinascimentali. I vetri variano la propria datazione dall'età romana al XIX secolo, mentre l'arte del ferro trova applicazione in attrezzi di lavoro e raffinati ferri da cialda. Si contano oltre seicento fogli, tra disegni e incisioni (da Mantegna a Picasso), così come è pregevole l'editoria antiquaria di alta selezione. Il percorso nel mito è adatto anche ai più piccoli, la cui visita è guidata da un Dioniso d'eccezione.



↪ [muvit—museo del vino](#)



PITTORE DI PHRYNOS

Kylix

Atene, metà del VI secolo a.C., ceramica a figure nere

Con il nome di *Piccoli Maestri* si indica un gruppo di ceramografi ateniesi, attivi nel VI secolo a.C., decoratori miniaturisti di *kylikes*, le coppe più in uso nei simposi. Il Pittore di Phrynos, la figura di maggior rilievo del gruppo, firma altre due coppe simili, conservate al British Museum (Londra) e al Museum of Fine Arts (Boston), recanti la stessa iscrizione augurale *Phrynos mi fece, sii lieto*. Nell'antica Grecia il vino fa da protagonista nei rituali che scandiscono le fasi del banchetto: attinto con il *simpulum* da un grande cratere al centro della sala, viene versato prima nelle *oinochoai* e poi nelle *kylikes*. I tempi e i modi del bere, dettati dal simposiarca, rispondono a precisi rituali che sono, per l'uomo saggio, esercizio di moderazione. Nell'estendersi del rituale a Roma, l'iniziale esercizio alla misura cede il passo all'eccesso e il simposio perde il suo originario carattere; i *carmina convivalia* divengono progressivamente schiamazzi di simposiasti che passano da un banchetto all'altro.





MASTRO GIORGIO ANDREOLI DA GUBBIO
 Piatto con *Infanzia di Bacco*
 1528, maiolica a lustro

Tratta da una incisione di Marcantonio Raimondi su idea di Raffaello, l'idilliaca infanzia del dio è esaltata dal lustro. Il verde cantaride che lumeggia il paesaggio e il rosso rubino che colora il grappolo; l'acino che il piccolo Bacco mette in bocca al satiro che lo ha allevato; l'anfora che quest'ultimo tiene in mano sono tutti elementi che rientrano nella migliore tradizione mastrogiorgesca. L'altissima conoscenza tecnica e l'eccezionale senso del colore portano Mastro Giorgio a riscoprire le tecniche fatimitiche e mesopotamiche, da cui attinge l'ineguagliabile lustro rubino che caratterizza la sua produzione differenziandola da quella di Deruta e di Urbino. È a lui, non a caso, che ricorrono i più grandi vasai. Il lustro si ottiene su di un oggetto già invetriato e cotto applicando una sottile pellicola di particelle metalliche che, in seguito a un processo di riduzione, determinano effetti d'iridescenza di vario colore, secondo il metallo usato.





PABLO PICASSO
Baccanale
1959, linoleografia

La grafica è ambito in cui Picasso esprime copiosamente la sua vena sperimentatrice: oltre 2500 incisioni affiancano la sua attività pittorica. Illustratore, disegnatore, incisore e stampatore, quindi non solo pittore e scultore, Picasso ama la tecnica del linoleum che utilizza ad altissimi livelli stilistici. L'incisione con *Baccanale*, eseguita nel 1959, fa parte della sequenza di corride, tauromachie e baccanali. Roland Penrose, amico di Picasso e osservatore della sua opera, testimonia che «nel frattempo il 17 novembre le tre figure del toro, del *picador* e dell'*espada*, hanno subito una strana metamorfosi: l'arena dove si svolge la corrida all'improvviso è divenuta una campagna e ci troviamo di fronte alla danza del pastore che, ignaro del suo passato di *picador*, balla al suono dei lunghi pifferi di un pastore accovacciato lì accanto; mentre il toro, trasformato in placida capra, assiste alla scena; su tutto vola la colomba della pace».



*Il consumo e il commercio del vino in area mediterranea.
Anfore vinarie romane*

Le grandi conquiste del II secolo a.C. fanno di Roma il centro di un Mediterraneo sempre più percorso da rotte di lungo corso e di piccolo cabotaggio. Navi onerarie e mercantili solcano i mari cariche di tributi (in granaglie, vino e olio) contenuti in anfore e destinati all'approvvigionamento della città e delle truppe. Nelle anfore vinarie la base a punta facilita lo stivaggio, potendola infiggere nella sabbia della stiva o nella terra battuta della cantina. Oltre ai bolli di fornace, spesso ancora leggibili, le rare iscrizioni graffite o dipinte indicano la qualità del vino e il luogo di produzione, sovente anche il magistrato in carica durante l'anno cui la vendemmia si riferisce. Una volta utilizzate, le anfore vengono adattate a nuovi usi: urne cinerarie, materiale edilizio o lanterne navali. Il carico stilizzato nella pannellistica raffigura anfore greco-italiche, prodotte in Sicilia, in Campania e nelle città della Magna Grecia.





JOE TILSON
Grande piatto con Dionysos Eydendros
 1983, refrattario maiolicato

La maschera era presenza apotropaica appesa agli alberi in antichi rituali. È identificata con *Dionysos*, non solo in collegamento all'origine del teatro (di cui la maschera diviene simbolo) e ai riti dionisiaci a esso correlati, ma nella sua accezione originaria di forza preposta alla vegetazione che solo più tardi evolverà in divinità della vite e del vino. La maschera che emerge dal verde fogliame e la scritta *Dionysos Eydendros* in caratteri greci rimanda al dio *Signore dell'Albero* menzionato da Plutarco. Le considerevoli dimensioni del piatto e l'intensità dei toni materializzano la dirompenza della linfa vitale. L'inglese Joe Tilson, pittore e scultore nonché ceramista proveniente dalla corrente informale, si divide tra Inghilterra, Italia e Isole Egee: sono evidenti le suggestioni del mondo classico che informano tutta la sua opera di "strano dada mediterraneo" attraverso "emblemi di vita" tracciati su terra integra.

Torchio di Catone
 XVIII secolo, legno, ferro e pietra

Il monumentale torchio settecentesco e i due "pliniani" esposti nella stessa sala, dedicata alla vinificazione, rappresentano le tipologie più diffuse in Umbria. Tracce archeologiche dei due tipi di torchio sono state rinvenute negli scavi dell'area vesuviana e a Cosa (Ansedonia). Il torchio "catoniano", così chiamato perché descritto per la prima volta da Catone il Censore nel II secolo a.C., veniva fatto funzionare da due uomini. Ruotando la grande vite nella parte anteriore del torchio, si sollevava la trave in legno di quercia lunga dodici metri; una volta sollevata la trave, ne veniva controllata la discesa (tramite l'uso di cunei lignei) a pressare l'uva che riempiva il contenitore, fatto di listarelle verticali attraverso le quali fluiva il mosto pronto per essere imbottato. Proveniente dalla cantina della Canonica di Gubbio, la sua ultima vendemmia fu nel 1973.





b

SAL

moo— museo dell'olivo e dell'olio



via Giuseppe Garibaldi 10, 06089 Torgiano (PG)
+ 39 075 9880200—prenotazionimusei@lungarotti.it





MOO – Museo dell'Olivio e dell'Olio

In continuità di intenti con il Muvit, entro le mura castellane di Torgiano, il Moo (nato con il millennio corrente) è dedicato all'oro verde dell'Umbria. Il Museo, di carattere interdisciplinare, si apre sulle origini dell'olivicoltura nella nostra regione, approfondendo tecniche e cultivar antiche e contemporanee, con particolare attenzione alla storia di macine e presse.

Nel percorrere le sale, si coglie un ripetuto richiamo al mito, alla presenza secolare dell'olio nelle pratiche quotidiane, alla sua incidenza nelle trasformazioni del paesaggio e nell'economia agraria, allo sviluppo economico e culturale che ha determinato e favorito sin dall'antichità. La sezione archeologica è seguita da una ricca raccolta di lucerne (della sezione *L'olio come fonte di luce*) e da svariati reperti relativi all'impiego di olive, olio e derivati nell'ambito della religione, dell'alimentazione, della medicina, dello sport, della cosmesi, della meccanica e della combustione; una specifica sezione è inoltre dedicata all'immaginario popolare. I bambini godono di un percorso a loro dedicato, in grado di stimolare curiosità e interesse attraverso attività creative mirate svolte sotto l'egida di una guida dalle sembianze di Atena.

↪ moo—museo dell'olivo e dell'olio



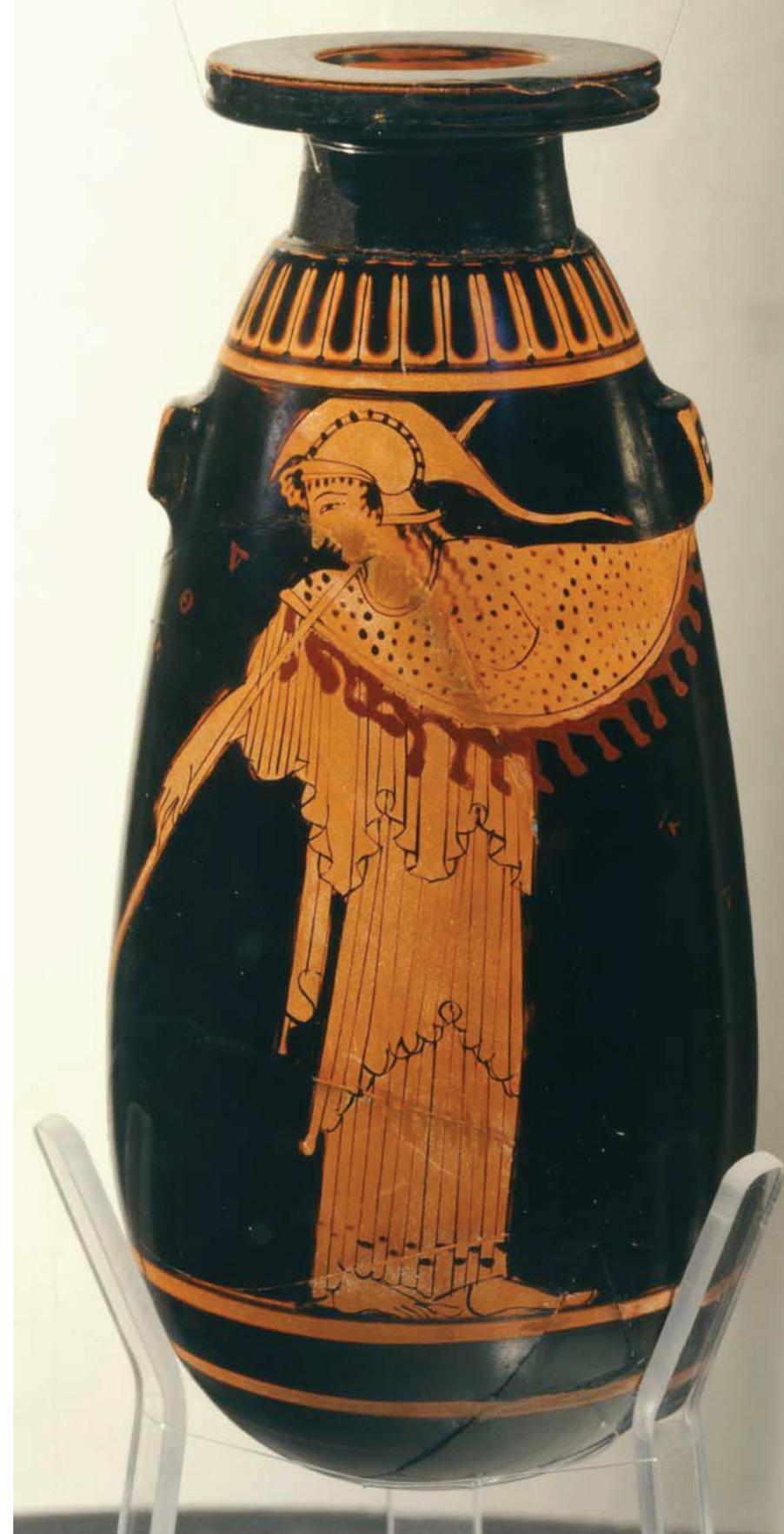


PITTORE DELLA FONDERIA

Alabastron

490-480 a.C., ceramica a figure rosse

Stilisticamente collocabile tra il 490 e il 480 a.C., l'*alabastron* (un unguentario) è opera di un raffinato ceramografo identificato nel cosiddetto Pittore della Fonderia, le cui opere rappresentano sovente la pratica artistica e il processo creativo che emergono, ad esempio, dall'attività di una fonderia di scultori bronzisti o di un marmorario. Il giovane fonditore raffigurato è intento ad applicare l'episema in bronzo sullo scudo di Atena, la quale lo fronteggia in atteggiamento pacifico con la testa voltata all'indietro e la lancia puntata a terra. L'iscrizione *kalos* (bello) si riferisce all'artigiano, la cui testa è cinta da una corona di alloro, espressione quindi di *kalokagathia* a significare che la bellezza va oltre l'aspetto sensibile e riguarda le virtù; anche il suo prodotto artistico (frutto delle proprie capacità), lo scudo, è indicato da un altro *kalos*. Il legame che instaura con Atena è forte: la dea (alla quale si attribuisce il dono all'uomo dell'olivo) si rivolge al giovane per la decorazione del proprio scudo, che diviene occasione per rendere manifesta l'abilità del bronzista.





2d





Campagna senese

Frantoio a trazione idraulica

XVII-XX secolo, pietra, legno e leghe metalliche

L'acqua incanalata aziona una ruota verticale parzialmente immersa nel bacino di transit, similmente a quanto avviene nei molini da grano. Il movimento viene quindi trasmesso all'interno del frantoio attraverso una serie di ingranaggi a ruote dentate che, opportunamente disposte e accoppiate, ne riducono la velocità aumentandone la potenza. Sul finire di questo complesso gioco di rotazioni, il movimento si propaga nella ruota dentata del grosso albero verticale che, accoppiata alla precedente, trasmette a sua volta il movimento alla mola (macina) facendola girare. Per interrompere il movimento del frantoio è indispensabile arrestare la ruota in acqua mediante lo svuotamento del bacino idraulico. Quanto rimane di uno stemma sul torchio fa pensare al frantoio come proprietà di una grangia del famoso Ospedale di Santa Maria della Scala a Siena.





PAOLO DI GIOVANNI SOGLIANI
Coppia di lampade da scala
 XVI secolo, argento

Le lampade da scala erano usualmente connotate dalla sfera portaolio fornita di due becchi (utili alla fuoriuscita dello stoppino) rivolti da un solo lato, così da illuminare verso lo stesso, poiché di norma erano inserite all'interno di nicchie lungo le pareti. Su alcuni degli elementi assemblati longitudinalmente si trovano i punzoni dell'orafo fiorentino Paolo di Giovanni Sogliani, attivo dal 1480 al 1520.

La verticalizzazione delle lampade sembra essere la cifra stilistica dell'orafo toscano, capace di assoluta originalità rispetto ai contemporanei, abbandonando le reminiscenze gotiche che caratterizzavano l'oreficeria fiorentina. Nella coppia di lampade ritroviamo questa sorta di esasperata tensione verticale, giocata sui tre elementi a tamburo che raccordano sfera portaolio, coppa di recupero e base. Emerge qui straordinaria l'abilità dell'argentiere nell'utilizzo di modelli elaborati in ebanisteria e poi tradotti in fusione.





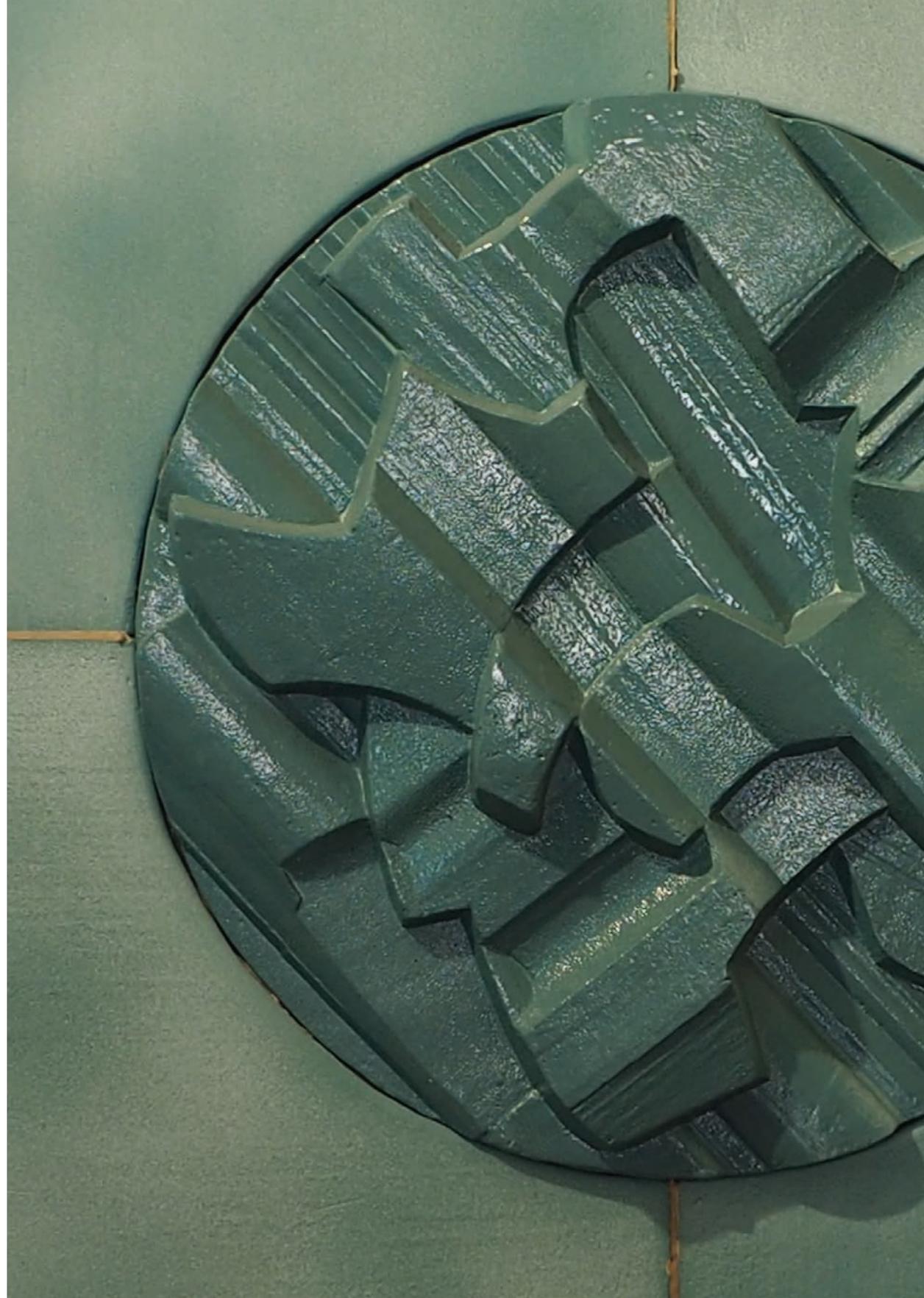
Lucerna trilicne

VII secolo a.C., marmo pario

La lucerna, esemplare monumentale di trilicne a serbatoio piatto diviso in tre settori poco profondi (con bordo laterale di altezza contenuta), ospita tre becchi per lo stoppino conformati a protomi femminili e alternati ai fori laterali (decorati in rilievo analogamente) del sistema di sospensione (restituitoci in maniera completa). Sullo scorcio del VII secolo a.C., alla fine del periodo “dedalico” della scultura greca (dal nome del mitico artefice Dedalo), fanno la loro apparizione le prime lucerne marmoree a carattere votivo. La quantità e la qualità delle lucerne in marmo pario, prodotti di grande lusso, e le innumerevoli imitazioni in vario materiale, di cui si ha testimonianza per un lungo periodo, dimostrano il successo della produzione. La lucerna di Torgiano proviene, con ogni probabilità, da un santuario o comunque da un luogo di culto, da ricercare nei territori della Magna Grecia, tra cui Selinunte parrebbe essere la candidata ideale.



macc—
museo d'arte
ceramica
contemporanea
di torgiano



MACC – Museo d'Arte Ceramica Contemporanea di Torgiano

Ospitato in Palazzo Malizia a Torgiano, il MACC (Museo d'Arte Ceramica Contemporanea) raccoglie due importanti collezioni dedicate alla produzione ceramica di artisti contemporanei di fama internazionale. La *Collezione Nino Caruso* custodisce le opere realizzate dal maestro siciliano a partire dagli anni Cinquanta e donate al Comune di Torgiano, a cui l'artista era profondamente legato. Le sculture in ceramica esposte documentano l'intero iter artistico del maestro. Vasi, lucerne e steli evocano forme ancestrali, materiali arcaici e antiche civiltà, soprattutto quella etrusca ma anche quella africana. La *Collezione Vaselle d'Autore* si forma a partire dal 1996 in concomitanza con la manifestazione *Vaselle d'Autore per il Vino Novello*, il cui direttore artistico è lo stesso Nino Caruso. In continuità con l'attività degli antichi "cocciari" di Torgiano, ogni anno a novembre tre artisti di fama internazionale erano invitati a cimentarsi con il tema del tradizionale boccale umbro, recipiente con orlo che ricorda il becco del pellicano. Almeno tre ceramiche di ciascun artista sono entrate a far parte della collezione, oggi comprensiva di circa 180 opere a firma di 60 artisti.





NINO CARUSO
Mitovaso

Nino Caruso nasce nel 1928 a Tripoli da genitori siciliani. La sua prima esposizione risale al 1956 a Roma, dove si era trasferito due anni prima entrando in contatto con gli artisti di Villa Massimo. Negli anni successivi partecipa a numerose personali e collettive in tutto il mondo. Nel 2015 organizza alla GNAM di Roma la storica mostra *La scultura ceramica contemporanea in Italia*. Muore a Roma nel 2017; ancora oggi la sua opera è sotto i riflettori con la mostra a Kyoto di gennaio 2020. La Collezione Caruso riassume i diversi periodi artistici del maestro: le *Opere Arcaiche* di intento sperimentale, componente ricorrente della sua produzione artistica; steli, colonne e portali documentano il suo rapporto con l'architettura; il tema intitolato *Africa Africa* ricorda la terra dove l'artista è nato; i *Mitovasi*, infine, rappresentano il livello memoriale che caratterizza tutto il suo lavoro, influenzato dalle antiche culture mediterranee, richiamato dai segni di un lontano passato con l'omaggio agli etruschi e ai greci. L'artista ricerca forme ed elementi decorativi che, pur ispirati dalla tradizione classica, esulano dalla originaria funzione di contenitori assumendo dimensione scultorea oltre che valore simbolico.



BETTY WOODMAN
Vasella
1998

Betty Woodman ha vissuto tra New York e Antella in Toscana. La sua carriera inizia nel 1950 come ceramista, con il proposito di creare degli oggetti che, con la loro bellezza, potessero arricchire la vita quotidiana. La sua ricerca ruota intorno alle forme dei contenitori tradizionali: vasi, ciotole e piatti. Nei suoi pezzi è possibile rintracciare elementi di svariata derivazione temporale e culturale (Grecia, Cina, Giappone, Italia, Medio Oriente), assimilati dopo anni di studio e a seguito di frequenti viaggi nei luoghi tradizionalmente legati all'arte ceramica. Le sue opere sono oggi esposte nei più prestigiosi musei del mondo. La *Vasella* del 1998 attua uno stravolgimento iconografico: è sottoposta a un'operazione di deformazione, da tridimensionale a bidimensionale, giungendo così a un'originale sperimentazione plastico-pittorica. Il segno della spirale, ben visibile nella decorazione pittorica, si ripropone nella materia ceramica, forse in un rimando alle volute tipiche dei tralci delle viti.



GIOSETTA FIORONI
Vasella
2000

Giosetta Fioroni nasce a Roma nel 1932. Trascorso un breve periodo a Parigi, torna a Roma dove risiede e lavora. Frequenta l'Accademia di Belle Arti seguendo i corsi di pittura di Toti Scialoja e debutta alla VII Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma nel 1955. Da allora partecipa alle più prestigiose esposizioni artistiche, prima fra tutte la Biennale di Venezia. Pittrice eclettica, sperimenta altri linguaggi artistici: il collage, la fotografia, la proiezione di immagini stilizzate ispirate alle icone della pittura rinascimentale e ai ricordi d'infanzia. Si interessa anche al tema della fiaba per realizzare acquerelli, teatrini, scatole e oggetti. Nel 1993 comincia a interessarsi di ceramica presso la Bottega Gatti di Faenza. Nel 2000, su invito di Nino Caruso, accetta di realizzare per il MACC una serie di *Vaselle* che rivelano la sua anima di pittrice, come dimostrato dall'utilizzo spontaneo e magistrale del colore. Ciononostante gioca con la materia modellandola a mano, incidendola e piegandola al suo estro. Il cuore nero al centro della *Vasella* richiama la sfera dei sentimenti e dell'intimo.



JOE TILSON
Vasella
2000

Joe Tilson nasce a Londra nel 1928, dove vive alternando frequenti soggiorni a Cortona e Venezia. Nel 1950 inizia a esporre partecipando a una serie di mostre intitolate *Young Contemporaries*. Nel 1955 soggiorna a Roma e studia con Marino Marini all'Accademia di Brera a Milano. Negli anni Sessanta aderisce al movimento Pop inglese e, da questo momento in avanti, partecipa a numerose mostre in tutto il mondo. Lavora spesso con immagini precostruite prese dai mass media trasformando le icone della modernità in forme evocative (spesso in legno dipinto) inserite a rilievo nelle sue opere. L'apparente casuale accumulazione di oggetti e l'incongruenza degli accostamenti, contrastando con l'ordine logico della strutturazione geometrica che li racchiude, annullano ogni possibile spiegazione. Attento ai valori materici degli elementi che utilizza, crea giochi ironici in cui inserisce spesso elementi di origine classica rivisti in chiave moderna. Nel 2000 dona al MACC la sua personale interpretazione della *Vasella*. La forma e il colore, a prima vista classici della terracotta, sono declinati in un'opposizione lucido-opaco con elementi di scrittura arcaica e forme geometriche. Il coperchio rimanda a un elemento vegetale, esattamente come i primi contenitori popolari per il vino.



cams—
centro
di ateneo
per i musei
scientifici





CAMS – Centro di Ateneo per i Musei Scientifici

I CAMS (Centro di Ateneo per i Musei Scientifici) si prende cura degli orti, dei musei e delle collezioni dell'Ateneo di Perugia, regolarmente aperti al pubblico nel corso di tutto l'anno: l'Orto Medievale, l'Orto Botanico e la Gipsoteca a Perugia, la Galleria di Storia Naturale, la Galleria di Matematica, il Museo di Anatomia Umana, il Laboratorio di Scienze Veterinarie e Zootecniche e il Laboratorio di Storia dell'Agricoltura a Casalina (Deruta). Gli orti e i musei universitari, grazie alle raccolte e alle collezioni provenienti dalle più diverse regioni geografiche, promuovono l'interazione culturale tra l'Università degli Studi di Perugia e la società, contribuiscono alla qualificazione, allo sviluppo e all'evoluzione del territorio locale, con il passaggio di contenuti utili alla vita e al benessere del cittadino, derivanti dall'attività di studio e ricerca dell'Ateneo, partecipando in pratica a realizzare quella che oggi viene definita la terza missione delle università italiane. Gli orti e i musei dell'Ateneo sono soci dell'Associazione Nazionale dei Musei Scientifici Italiani (ANMS) e fanno parte del Sistema Museale della Regione Umbria e della Rete Italiana dei Musei Universitari.





Calco del Laocoonte

Punta di diamante della collezione di gessi dell'Università degli Studi di Perugia, il gruppo del *Laocoonte* spicca sia per la notorietà dell'originale su cui è stato calcato, il *Laocoonte* dei Musei Vaticani, sia per il pregio dell'esecuzione di questo specifico esemplare. Collocato nella sala superiore degli ex magazzini di Palazzo Pontani, fu questo uno dei primissimi acquisti dell'Istituto di Archeologia fondato dal professore Filippo Magi, padre ideale e materiale della Gipsoteca. Il *pathos* vibrante della plastica ellenistica sembra vivificare il corpo del profeta troiano che si erge a difesa dei due figli, avvolti nelle spire di un mostro marino mandato da Poseidone, che salda i tre in una costruzione triangolare con al vertice il volto paterno: girando intorno alla statua, si ha l'impressione di vedere materializzata la descrizione virgiliana della scena, icona eroica dell'opposizione alla volontà dei numi. L'esemplare in gesso si presenta completo dell'avambraccio rinvenuto da Pollack e reintegrato alla scultura nel 1957, a testimonianza dell'originaria funzione didattica dei gessi, testimoni delle vicissitudini storico-artistiche dell'opera d'arte.

Calco dell'Allegoria del Nilo

La scultura più rappresentativa della sezione romana dei gessi è l'*Allegoria del Nilo*, dalle dimensioni poderose che riproducono al vero quelle dell'originale marmoreo rinvenuto nel Campo Marzio e oggi custodito nei Musei Vaticani. Per questa ragione, il gesso testimonia l'eccellenza tecnica raggiungibile nell'arte della calcatura: è stato realizzato, infatti, assemblando singoli calchi, eseguiti separatamente e giustapposti in modo identico all'originale. Quest'ultimo, peraltro, è a sua volta la copia adrianea di un originale perduto, in una catena di produzioni di cui i calchi in gesso sono l'ultimo approdo. L'opera è la personificazione di uno spazio immaginifico fondamentale nella cultura romana: la terra d'Egitto, *paradeisos* reso fertile dalle periodiche inondazioni del Nilo, luogo del rigoglio naturale e della spontanea prolificità dei raccolti. Il possente vecchio barbuto, semidisteso sul piano acqueo con andamento ascendente, è affiancato da animali e creature simboliche (come il coccodrillo e la Sfinge). Indossa una corona vegetale e regge un fascio di spighe nella mano destra e una cornucopia ricolma di frutti nella mano sinistra, mentre sostiene su tutto il corpo tanti piccoli *karpoi*, allegoria dei frutti, tanti quanti gli stadi di dislivello delle acque nel corso delle piene.



↪ gipsoteca, un campione per tutti





Il Ginkgo

Poco visibile nel bosco sacro dell'Orto Medievale è un *Ginkgo biloba* (L., 1771), etichettato come *Albero della giovinezza* e molto interessante sotto diversi punti di vista. Il Ginkgo è il più famoso fossile vivente del mondo vegetale; a tal proposito è utile ricordare che per "fossile vivente" si intende, secondo la definizione data da Charles Darwin, una pianta o un animale che presenta caratteristiche immutate rispetto ai reperti fossili di milioni di anni fa: di milioni di anni dalla comparsa del Ginkgo ne sono passati almeno 250, basti pensare che le sue origini risalgono al Permiano. Il Ginkgo è inoltre una delle poche piante dioiche, cioè con esemplari maschili e femminili separati. La pianta dell'Orto Medievale è un raro esemplare femminile che produce ogni anno semi ricoperti da un involucreo carnoso; quest'ultimo, a maturità, produce un odore molto sgradevole, ma si tratta di un piccolo tributo da pagare per godere della bellezza di questa pianta particolare.

Porta Assisana

Il valore aggiunto dell'Orto Medievale è dato dal contesto ambientale e architettonico che lo circonda e di cui fa parte. Il percorso principale dell'orto segue il tracciato di una antica via etrusco-romana che si inoltra nel contado verso sud. Nel XIII secolo sulla via, in corrispondenza con la parte più meridionale del Complesso Monumentale di San Pietro, venne realizzata una porta denominata *Assisana* poiché con una diramazione consentiva ai viaggiatori di raggiungere la vicina città natale di San Francesco. Nel XVI secolo i benedettini di San Pietro chiesero al Comune di inglobare l'antica porta e, conseguentemente, nel 1587 ne venne realizzata una nuova poco distante. La Porta Assisana era originariamente affiancata da due torri di guardia: una è ben visibile ancora oggi, l'altra è stata inglobata nel Complesso nel corso del tempo. Da cinque secoli la porta duecentesca fa quindi parte dell'orto piccolo del monastero ed è una viva testimonianza della lunga storia urbanistica di questa area della città.



*Farnetto*

Le querce sempreverdi, come i lecci e le querce decidue o come i cerri e le roverelle, sono molto comuni in Umbria, ma esistono anche specie molto rare, qual è il Farnetto (*Quercus frainetto* Ten.). La distribuzione di questo particolare albero si estende dai Balcani all'Italia meridionale e nella nostra regione ha localizzazione puntiforme: lo si trova nei boschi di Collestrada, di San Biagio della Valle e in poche altre località, tra le quali si annovera il piccolo paese di Farnetta (in provincia di Terni) il cui nome deriva proprio dai grandi boschi di Farnetto nelle sue campagne. Il Farnetto è importante per diverse ragioni: a livello locale è da considerarsi un endemismo, cioè un essere vivente presente in ambienti molto ristretti; è inserito nella Lista Rossa delle specie considerate a rischio di estinzione; testimonia la lunghissima storia dei boschi di pianura, via via scomparsi, che in epoca preromana ricoprivano tutte le valli umbre.





Welwitschia

Visitando nella serra fredda la collezione delle piante desertiche, difficilmente l'attenzione è catturata da una piccola pianta con due foglie nastriformi che fuoriesce da un tubo; eppure la Welwitschia (*Welwitschia mirabilis* Hook.f.) è una delle piante più interessanti al mondo. Scoperta nel 1859 in Angola, un esemplare venne spedito ai Giardini Botanici Reali di Kew a Londra: il direttore William Jackson Hooker la definì come «la più straordinaria pianta mai introdotta nel Paese, e una delle più brutte». Charles Darwin, non a caso, la considerava «l'ornitorinco del mondo vegetale», poiché la Welwitschia ha caratteristiche intermedie tra le conifere e le piante a fiore più evolute. Questo fossile vivente produce due sole foglie che crescono per tutto il ciclo vitale della pianta, ciclo vitale particolarmente longevo che può raggiungere i duemila anni.



Squalo angelo aculeato

Nella Galleria di Storia Naturale di Casalina è conservato un esemplare imbalsamato di Squalo angelo aculeato o Squadrolino (*Squatina aculeata* Cuvier, 1829), un pesce cartilagineo un tempo diffuso nelle acque temperate dell'Atlantico e del Mediterraneo. Lo Squadrolino, una delle tre specie della famiglia degli "Squali piatti", è oggi divenuto estremamente raro e ritenuto globalmente a grave rischio di estinzione (CR – *Critically Endangered* è il suo stato di conservazione in natura), soprattutto a causa di tipi di pesca ecologicamente non sostenibili, come l'uso delle reti a strascico. Questo squalo di fondo che predilige profondità comprese tra i 30 e i 500 metri, totalmente innocuo per l'uomo, si nutre principalmente di sogliole e invertebrati marini che cattura all'agguato setacciando i fondali sabbiosi che costituiscono il suo habitat vitale primario. I musei di storia naturale conservano spesso campioni di biodiversità a grave rischio di estinzione o "perduta", rappresentando così gli archivi della storia della vita sulla Terra.





La “grande” bellezza

Il Quetzal (*Pharomachrus mocinno* De la Llave, 1832) è un uccello dallo splendido piumaggio (verde smeraldo e rosso) e dallo spiccato dimorfismo sessuale, con le penne copritrici della coda dei maschi che raggiungono i 105 centimetri. Vive esclusivamente nelle foreste tropicali umide (dai 1000 ai 3000 metri sul livello del mare) di Messico, Guatemala, Honduras, El Salvador, Nicaragua, Costa Rica e Panama. Il Quetzal, considerato sacro dalle popolazioni native messicane e centroamericane (ad esempio presso Aztechi e Maya), diede origine al mito del dio Quetzalcóatl (“serpente piumato”, dall’antica lingua nahuatl). Le lunghe penne copritrici caudali venivano utilizzate per elaborati diademi e corone plumarie, indossati dai più alti dignitari e dai grandi sacerdoti. Questo uccello è stato scelto come il simbolo delle lotte per i diritti delle popolazioni native e in Guatemala, ancora oggi, il nome della moneta locale è quello di *quetzal*. A causa della deforestazione delle regioni del Centroamerica, è considerata una specie prossima alla minaccia (NT – *Near Threatened*). La specie, divenuta di grande attrazione ecoturistica, è protetta in tutti i Paesi di origine.



↪ galleria di storia naturale



Scacchiera sul Toro

In matematica il Toro indica una particolare forma a ciambella, ottenuta dalla rotazione di una circonferenza attorno a una retta esterna; si può pensare come quoziente topologico di un quadrato, vale a dire realizzato “stirando” un quadrato elastico e “incollando” opportunamente le coppie di lati opposti. Diventa pertanto naturale disegnarvi una scacchiera particolare per il gioco degli scacchi e della dama, tale da ricordare il Mazzocchio disegnato da Leonardo da Vinci nel *Codice Atlantico*. L' exhibit esposto è stato realizzato in ferro, permettendo così di giocare con piccoli e leggeri scacchi magnetici, ma l'evidente difficoltà nel far aderire bene i pezzi alla scacchiera dimostra la presenza di punti a curvatura positiva, negativa e nulla. Una sfida ulteriore è la disposizione proposta per una partita di scacchi, che è necessariamente diversa da quella usuale.



Cranio frenologico

Nell'ultima sezione del Museo di Anatomia Umana, dedicata all'Antropologia Criminale, troviamo uno dei reperti più antichi del museo: un cranio frenologico. Questo reperto testimonia la diffusione, nel corso dell'Ottocento, della frenologia (dal greco: *phrén*, “mente”; *lógos*, “studio”). Questa disciplina, riconosciuta oggi come pseudoscienza (teoria che pretende di essere scientifica ma le cui verifiche sperimentali non sussistono), fu ideata all'inizio del XIX secolo dai due medici tedeschi Franz Joseph Gall e Johann Gaspar Spurzheim. La frenologia ipotizzava una precisa localizzazione anatomica, nella aree del nostro cervello, delle funzioni cerebrali quali l'intelligenza, la personalità, l'aggressività, il senso estetico, la propensione a rubare o dire bugie, la giovialità di carattere e quant'altro. La frenologia fu gradualmente abbandonata nel corso dei decenni; al giorno d'oggi non si associano più le caratteristiche caratteriali che contraddistinguono l'uomo alla forma della propria testa, anche se per diversi decenni del XIX secolo la maggior parte degli anatomisti si dedicava alla misurazione dei crani per determinare il carattere e le attitudini degli individui.



Venere di cera

Il Museo di Anatomia Umana conserva una *Venere* del 1814, opera del ceroplasta fiorentino Francesco Calenzuoli, con cui l'Università degli Studi di Perugia stipulò un contratto per la fornitura di alcuni manufatti in cera realizzati su misura per l'Ateneo. La *Venere*, così erano chiamate alcune statue in cera di corpi femminili con organi smontabili, parti da Firenze, assieme alle altre cere, nel novembre del 1816 e venne sistemata in un letto a urna con la testa poggiata su di un cuscino e un guanciale ricoperti di seta turchina. L'allestimento finale della *Venere* fu una singolare dimostrazione della cura nel reperire i materiali: dall'Oriente proveniva il manto in tessuto levantino color perla che pudicamente ricopriva la figura; dalla Francia, la frangia d'oro del manto; dalla Boemia, i cristalli delle urne; da Milano, i «capelli a fattura della parrucca con la divisa sulla fronte». Le cere erano corredate, inoltre, di un apparato esplicativo composto da diciannove disegni anatomici.





Agroecosistema

Il primo *exhibit* del Laboratorio di Storia dell'Agricoltura è la rappresentazione, in un metro cubo di terreno con delle spighe di grano e una gallina impagliata, di un ambiente fondamentale per l'umanità: l'agroecosistema. Di che si tratta? L'agroecosistema è un ambiente fortemente antropizzato nel quale la sinergia tra il clima, il terreno, le piante, gli animali e i microrganismi fornisce all'uomo gli alimenti per vivere. È incalcolabile la varietà degli agroecosistemi in tutto il mondo: si passa da condizioni seminaturali a sistemi completamente artificiali e industrializzati. La storia dell'agricoltura ci spiega come questa interazione globale tra l'agricoltura e l'ambiente sia cambiata nel corso dei millenni.



Trebbia Hofherr Schrantz Clayton Shuttleworth

La Trebbia è l'oggetto più grande del Laboratorio e ha rappresentato, per più di un secolo, uno dei più importanti miglioramenti introdotti nell'agricoltura con la meccanizzazione. La trebbiatura è l'operazione che serve a separare i semi di grano dalle parti non commestibili della spiga, una delle operazioni manuali più gravose. Nel 1786 l'ingegnere scozzese Andrew Meikle inventò il meccanismo base della trebbiatura moderna: un cilindro dentro al quale ruota un tamburo. Nella seconda metà dell'Ottocento vennero introdotte in Italia le prime trebbiatrici straniere, come la trebbia Hofherr Schrantz: la ditta, fondata nel 1869 a Vienna, nel 1911 iniziò una collaborazione con i britannici Clayton e Shuttleworth che fabbricavano motori. Un particolare interessante della macchina è la decalcomania laterale che riproduce delle medaglie d'oro, d'argento e di bronzo: le medaglie sono i premi vinti dalla ditta nelle esposizioni universali nel corso dell'Ottocento e rappresentavano efficacemente la qualità dei macchinari.





La bovina Violetta

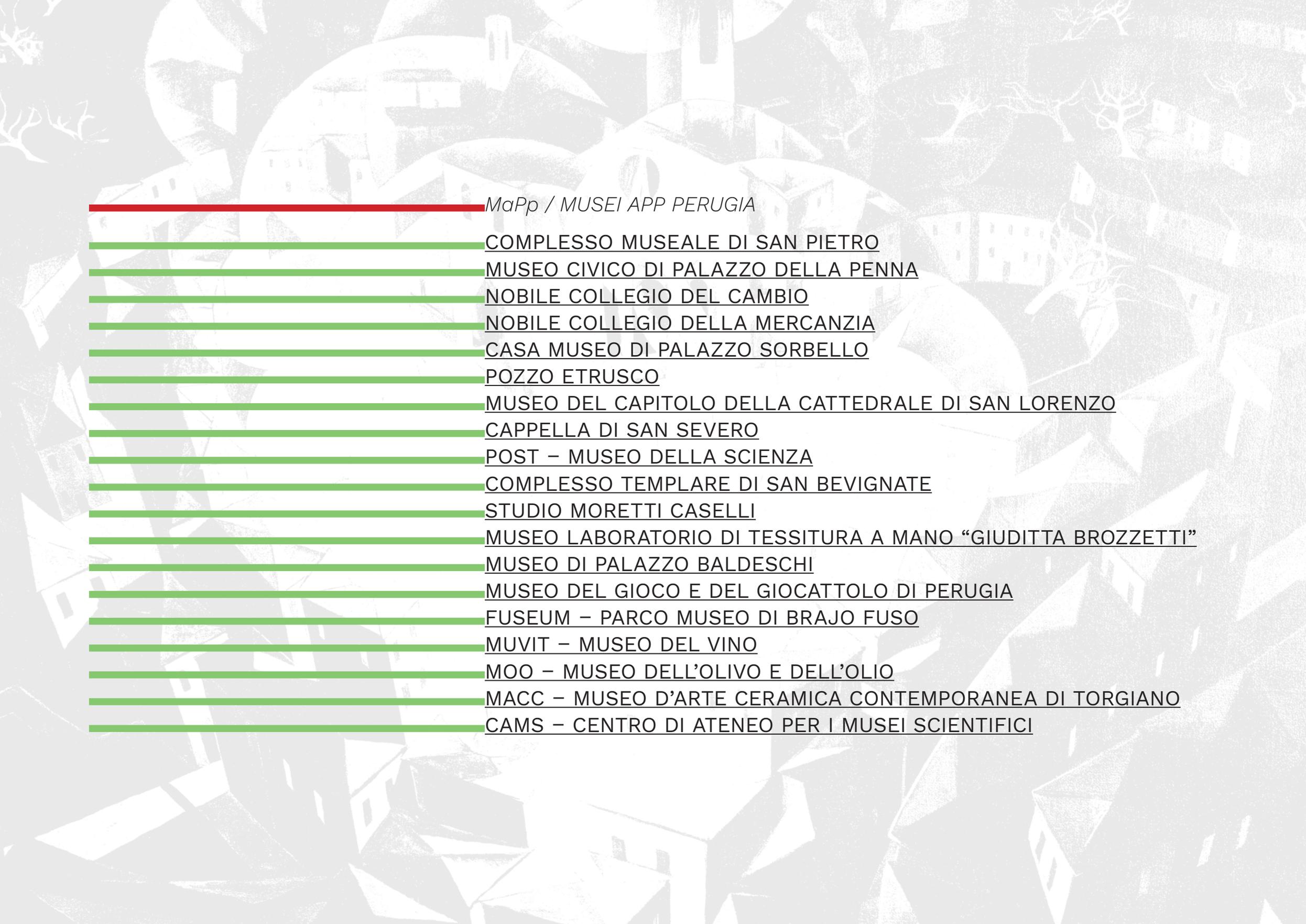
Nelle etichette d'epoca che accompagnano i reperti tassidermizzati delle raccolte di zootecnia sono diligentemente segnate tutte le notizie utili per l'identificazione degli animali: il nome scientifico, il numero di inventario, la data della preparazione e il nome del preparatore. In una etichetta in particolare risalta anche il nome dell'animale in questione: si tratta di Violetta, una vitella meticcica derivata da un incrocio tra la Schwyz e la Frisona Olandese. Nata nel 1902 a Reggio Emilia, Violetta era stata utilizzata da Ezio Marchi, il più famoso zootecnico italiano dell'epoca, per studiare la produzione di latte; possiamo pertanto considerarla una capostipite delle attuali vacche lattifere allevate in Italia.



Sezione coloniale

Gli oggetti raccolti in questa teca, esposti come se fossero appena arrivati da un lungo viaggio, raccontano le spedizioni africane effettuate dai docenti e dagli studenti dell'Istituto Agrario, al fine di studiare la zootecnica coloniale. Il primo esploratore fu il professore Ezio Marchi, il quale nel 1907 si recò per sei mesi in Eritrea, dove ebbe modo di entrare in contatto con l'attività dei pastori locali dei quali apprezzò «la pratica soluzione fatta per tentativi, attraverso secoli e generazioni, di problemi biologici inerenti alla vita». Nel 1911 fu la volta di due studenti di ventidue e ventiquattro anni: Giuseppe Scassellati Sforzolini e Nallo Mazzocchi Alemanni, che studiarono la zootecnia e le costruzioni rurali della Somalia per più di un anno. L'ultima grande spedizione fu quella in Libia nel 1913, organizzata da Leopoldo Franchetti con al seguito gli zootecnici Carlo Pucci e Cesare Gugnoni. La questione coloniale era sempre dibattuta; il socialista Carlo Pucci, che aveva sostituito Ezio Marchi alla cattedra perugina, scrisse: «accolsi volentieri l'invito di partecipare alla Missione Franchetti [...] per le mie idee politiche faccio però le debite riserve su le considerazioni di politica coloniale».





MaPp / MUSEI APP PERUGIA

COMPLESSO MUSEALE DI SAN PIETRO

MUSEO CIVICO DI PALAZZO DELLA PENNA

NOBILE COLLEGIO DEL CAMBIO

NOBILE COLLEGIO DELLA MERCANZIA

CASA MUSEO DI PALAZZO SORBELLO

POZZO ETRUSCO

MUSEO DEL CAPITOLO DELLA CATTEDRALE DI SAN LORENZO

CAPPELLA DI SAN SEVERO

POST – MUSEO DELLA SCIENZA

COMPLESSO TEMPLARE DI SAN BEVIGNATE

STUDIO MORETTI CASELLI

MUSEO LABORATORIO DI TESSITURA A MANO “GIUDITTA BROZZETTI”

MUSEO DI PALAZZO BALDESCHI

MUSEO DEL GIOCO E DEL GIOCATTOLO DI PERUGIA

FUSEUM – PARCO MUSEO DI BRAJO FUSO

MUVIT – MUSEO DEL VINO

MOO – MUSEO DELL’OLIVO E DELL’OLIO

MACC – MUSEO D’ARTE CERAMICA CONTEMPORANEA DI TORGIANO

CAMS – CENTRO DI ATENEIO PER I MUSEI SCIENTIFICI

Colofone

Coordinamento e curatela editoriale

Cristina Galassi

Coordinamento redazionale, revisione dei testi e degli apparati

Chiara Cruciani

Testi

Chiara Basta, Sara Cavatorti, Catia Chiaraluce, Chiara Cruciani, Marta Cucchia, Elena Falaschi, Gianmaria Fontana di Sacculmino, Sergio Gentili, Lorenzo Lepri, Francesco Federico Mancini, Michela Morelli, Franco Ivan Nucciarelli, Giorgio Panduri, Anna Rebella, Benedetta Sciaramenti, Giuseppe Severini, Teresa Severini, Enrico Speranza, Giulia Zeetti

Fotografie

Fondazione per l'Istruzione Agraria, Perugia (S. Bellu)

Comune di Perugia (T. Clocchiatti)

Nobile Collegio del Cambio, Perugia (S. Bellu)

Fondazione Ranieri di Sorbello, Perugia (S. Bellu)

Museo del Capitolo della Cattedrale di San Lorenzo, Perugia (S. Bellu)

Post – Museo della Scienza, Perugia

Studio Moretti Caselli, Perugia (M. Panduri)

Museo Atelier Giuditta Brozzetti, Perugia (E. Curo; C. Giovagnotti)

Fondazione Cassa di Risparmio di Perugia (S. Bellu)

Museo del Gioco e del Giocattolo di Perugia

Fuseum – Parco Museo di Brajo Fuso, Perugia

Fondazione Lungarotti, Torgiano

Comune di Torgiano

Università degli Studi di Perugia (M. Maovaz; M. Cherini; R. Pellizon)

Sandro Bellu

Mario Lucio D'Arrigo

Erin Johnson

Euromedia – Web Mobile Multimedia

Raffaele Marciano



Progetto grafico: Raffaele Marciano



Realizzato con il contributo della Regione Umbria.