

RIFLESSIONI

*Studi sulla Tutela del Patrimonio Culturale della Soprintendenza
Archeologia, Belle Arti e Paesaggio dell'Umbria*

Collana “*Riflessioni. Studi sulla Tutela del Patrimonio Culturale della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio dell’Umbria*”.

La presente collana nasce ad opera della Dott.ssa Marica Mercalli, ex-Soprintente ABAP dell’Umbria fino al 2020 ed attualmente Direttore Generale Sicurezza per il Ministero della Cultura, con l’intento di divulgare e di approfondire le tematiche inerenti la Tutela dei Beni Culturali e Paesaggistici del nostro territorio. In ogni volume saranno editi gli studi teorici e i risultati operativi e tecnici, che costituiscono la premessa e l’esito dell’azione svolta dai funzionari della SABAP dell’Umbria e da studiosi e professionisti coinvolti nel costante impegno per la conservazione e trasmissione alle nuove generazioni dei valori connotanti il Patrimonio Culturale a noi più caro.

Direzione scientifica

Giuseppe Lacava

Soprintendente Archeologia, Belle Arti e Paesaggio dell’Umbria

Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio dell’Umbria

RESTAURI, SCOPERTE E NUOVI STUDI SUL TERRITORIO DEL TRASIMENO

Il Santuario di Mongiovino a Panicale
e la Chiesa di Sant’Agostino a Corciano

a cura di Gilda Giancipoli e Nicola Bruni

Direzione scientifica
Giuseppe Lacava

Coordinamento e curatela del presente volume
Gilda Giancipoli, Nicola Bruni

Progetto ed elaborazione grafica del presente volume
Gilda Giancipoli, Nicola Bruni

Autori
Liana Baruffi, Elisa Becchetti, Paolo Binaco, Nicola Bruni, Gilda Giancipoli, Stefania Liberatori, Agnese Mancini, Stefano Petrinani, Paolo Pettinari, Federico Spiganti

Credits fotografici
Diocesi di Perugia-Città della Pieve, Archivio Fotografico Sabap Umbria, Archivio di Stato di Perugia, Ivano Malizia, Liana Baruffi, Elisa Becchetti, Paolo Binaco, Nicola Bruni, Eleonora Dottorini, Gilda Giancipoli, Stefania Liberatori, Agnese Mancini, Elisa Marciello, Francesco Martellini, Stefano Petrinani, Paolo Pettinari, Federico Spiganti

Ringraziamenti
Elena Roscini, Beatrice Marcantonini, Ivano Malizia, Gianni Rondolini, Eleonora Dottorini, Francesco Martellini, Paolo Binaco, Don Fabrizio Fucelli, Don Alessandro Segantin, Gianluca Bei, Daniele Forte

Prima Edizione: Dicembre 2022
Isbn/Ean:

Copyright © Morlacchi Editore 2022, Perugia. Tutti i diritti riservati. È vietata la riproduzione, anche parziale, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la copia fotostatica, non autorizzata.

Le copie del presente volume sono distribuite gratuitamente e richiedibili alla Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio dell'Umbria alla seguente email: sabap-umb@cultura.gov.it

Indice

7	GIUSEPPE LACAVA premessa
9	GILDA GIANCIPOLI introduzione
	<i>Il Santuario della Madonna di Mongiovino a Tavernelle di Panicale</i>
	PAOLO BINACO, FEDERICO SPIGANTI
17	La Valle del Nestore nell'antichità ed il ruolo delle acque
	GILDA GIANCIPOLI
41	Il Santuario della Madonna di Mongiovino: uno studio storico-tipologico
	NICOLA BRUNI
71	I restauri della Soprintendenza al Santuario di Mongiovino
	AGENSE MANCINI
83	L'affresco della <i>Madonna col Bambino</i> del Santuario di Mongiovino. Note storico-artistiche
	ELISA BECCHETTI
97	Il restauro dell'affresco della <i>Madonna col Bambino</i>

La chiesa di Sant'Agostino a Corciano

GILDA GIANCIPOLI

- 105 Su due alture: storia insediativa ed aspetti architettonici della chiesa di Sant'Agostino a Corciano

NICOLA BRUNI

- 117 I restauri della Soprintendenza nella Chiesa di Sant'Agostino a Corciano

LIANA BARUFFI

- 125 La tela della *Madonna del Carmine*

PAOLO PETTINARI

- 137 Il restauro della tela della *Madonna del Carmine*

LIANA BARUFFI

- 151 *L'Ultima Cena* in Sant'Agostino a Corciano: modelli inaspettati

STEFANIA LIBERATORI, STEFANO PETRIGNANI

- 175 Il restauro dell'affresco raffigurante *l'Ultima Cena*

- 187 *Autori*

Il terzo volume della collana “Riflessioni. Studi sulla Tutela del Patrimonio Culturale della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio dell’Umbria” affronta il tema del restauro illustrando le attività e i lavori che hanno interessato il Santuario della Madonna di Mongiovino a Tavernelle di Panicale, la chiesa di Sant’Agostino a Corciano e alcune delle opere in esse custodite. A rendere ancora più interessante la lettura e accompagnare il lettore nel suo percorso, entrambi i casi di studio sono introdotti dalla narrazione storica e di contesto, quali elementi inscindibili e caratterizzanti la nascita e le vicende dei due monumenti. Il lettore potrà, dunque, cogliere la sequenza narrativa: contesto, architettura, restauro, apprezzando in pieno il lavoro degli autori. A questi ultimi, dunque, in questo volume è affidato il compito di far conoscere, intento della collana, le tematiche connesse alla tutela dei Beni Culturali e Paesaggistici, nella ferma convinzione che la promozione alla conoscenza e la ricerca siano elementi indispensabili per sensibilizzare le istituzioni, le comunità locali e i singoli cittadini nell’attività di tutela che può trovare, solo con un loro attivo coinvolgimento e contributo, una concreta attuazione. In questa prospettiva, il Santuario della Madonna di Mongiovino e la chiesa di Sant’Agostino, con le loro opere, la loro autenticità espressiva e il loro valore storico-artistico rappresentano un patrimonio di cui tutti siamo custodi e responsabili per la loro conservazione.

Introduzione

GILDA GIANCIPOLI,

La presente pubblicazione deve intendersi come un lavoro multidisciplinare che dà voce alle alte professionalità nel campo dei Beni Culturali: funzionari (N. Bruni, G. Giancipoli), archeologi (P. Binaco, F. Spiganti), storiche dell'arte (L. Baruffi, A. Mancini), restauratori (E. Becchetti, S. Liberatori, S. Petrignani, P. Pettinari) in uno sguardo corale rivolto a due esempi di architettura e pregio storico artistico del territorio rurale umbro, dei Comuni di Corciano e Panicale.

I due monumenti architettonici e devozionali: il Santuario della Madonna di Mongiovino a Tavernelle di Panicale e la chiesa di Sant'Agostino a Corciano sono studiati secondo i diversi apporti delle materie, a partire da un inquadramento storico, territoriale ed architettonico.

A seguire, dopo una ricostruzione degli interventi passati sugli stessi beni, si giunge infine agli approfondimenti scientifici emersi durante i più recenti restauri ad opera della Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio dell'Umbria, disposti in condizioni di urgenza e di rischio per la conservazione delle architetture.

La condizione di necessità degli interventi ha costituito un'occasione fortuita di studio ed approfondimento scientifico, consentendo un passo avanti nella ricerca, aspetto che dovrebbe sempre accompagnare l'operato dell'Istituzione preposta alla tutela dei Beni Culturali.

Attraverso le pregevoli immagini degli autori e di nomi emergenti della fotografia professionale quali Eleonora Dottorini ed Elisa Marciello, e per mezzo di quelle gentilmente offerte dalla Diocesi di Perugia-Città della Pieve e da altre istituzioni, ci si avvicina scatto dopo scatto ai dettagli rivelatori delle opere, avendo la possibilità di seguire le precise operazioni di maestri del panorama umbro contemporaneo del restauro.

Il filo conduttore della trattazione sul Santuario di Mongiovinò è certamente il tema delle acque sotterranee, che determinano l'antica genesi del territorio.

Nel contributo degli archeologi Paolo Binaco e Federico Spiganti viene ricondotta la storia più antica del territorio, identificando attraverso singoli rinvenimenti puntuali un collegamento interregionale tra diversi nuclei abitati dell'antichità. Viene inoltre ricostruito l'assetto del sottosuolo con i suoi pozzi, le sue cisterne ed i suoi cunicoli di collegamento, aprendo al successivo ragionamento sulla vicenda costruttiva dell'architettura rinascimentale.

Infine l'acqua vista come elemento di rischio conservativo e come problema tecnico per il restauro, dai più antichi interventi fino ai giorni nostri, è quanto descritto da Nicola Bruni. Agnese Mancini si sofferma invece sull'opera principale del Santuario: l'affresco della *Madonna col Bambino*, nel raffronto tipologico e stilistico con esempi coevi, riconducendo il segno dell'autore ignoto alla storia dell'arte del periodo. Su questo meraviglioso esempio di iconografia mariana ha potuto operare e restituire alcuni dati sull'intervento di restauro pittorico, la restauratrice Elisa Becchetti.

È proprio a devozione con le sue immagini è invece l'elemento legante per la trattazione della chiesa di Sant'Agostino. L'introduzione storica riconduce la vicenda dell'antico insediamento degli ordini mendicanti

inquadrandolo in posizione isolata sull'altura di fronte all'abitato.

All'interno della chiesa sono stati condotti vari interventi d'urgenza, esposti da Nicola Bruni, da parte della Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio dell'Umbria.

I più recenti interventi hanno permesso all'autrice Liana Baruffi di approfondire gli studi sull'affresco *l'Ultima Cena* "riscoperto" negli spazi di servizio della sacrestia, raccontandoci una storia di scambi culturali che collegano Corciano al panorama della pittura e dell'incisione fiamminga. Baruffi approfondisce anche l'immagine della *Madonna del Carmine*, soggetto di una tela appartenente al corredo artistico della chiesa, rinvenuta in precarie condizioni di conservazione, sulla cui iconografia tesse una rete di riferimenti nazionali e locali che testimoniano la diffusione devozionale in centro Italia.

Le due opere, la tela della *Madonna del Carmine* e l'affresco dell'*Ultima Cena*, sono stati oggetto di un intervento conservativo, al fine di evitarne la perdita, rispettivamente da parte di Paolo Pettinari (tela), Stefania Liberatori e Stefano Pettrignani (affresco), che hanno puntualmente relazionato le loro attività, permettendoci uno sguardo sull'emozionante lavoro del restauro pittorico.

In definitiva, attraverso questa pubblicazione, s'intende trasmettere il senso di un percorso operativo ricco di spunti sui luoghi che popolano gli ambiti più prossimi della nostra quotidianità.

RESTAURI, SCOPERTE E NUOVI STUDI
SUL TERRITORIO DEL TRASIMENO



PAOLO BINACO, FEDERICO SPIGANTI

La Valle del Nestore nell'antichità ed il ruolo delle acque

Inquadramento archeologico.

La località di Mongiovino trova posto sulle balze che definiscono il limite settentrionale della valle del fiume Nestore, che dopo un percorso di circa 42 chilometri arriva a confluire nel Tevere all'altezza di Marsciano. L'insediamento fortificato sarebbe stato costruito – su iniziativa del Comune di Perugia e dietro richiesta degli abitanti del nucleo di San Martino dei Cerreti – nel 1312 (Cerbini, 1986: 11). L'oronimo, così come le forme Monte Giove e Monte Giovi, è diffusissimo in Italia centrale ed associato ad alture che durante i temporali, in virtù di una posizione dominante rispetto all'area circostante, potevano essere colpite dai fulmini. Alcune di esse furono sede, fin dall'epoca etrusca, di aree sacre (Cappuccini, 2017: 18). Il nostro insediamento ebbe fin da subito una marcata vocazione strategica, saldamente legata al controllo di uno dei percorsi diretti verso Chiusi. Non casualmente la vallata in cui il Nestore si sviluppa è oggi attraversata dalla Strada Regionale 220 *Pievaiola*, che da Perugia conduce in direzione di Città della Pieve.

Le superfici abbastanza pianeggianti hanno agevolato, nei secoli, la frequentazione di questa direttrice, lungo la quale – a partire dal Medioevo – si svilupparono, in posizioni strategiche, sia borghi fortificati, come Mongiovino, che villaggi. Se per la fase medievale il quadro è ricco ed articolato, le testimonianze riconducibili alle fasi più antiche sono piuttosto rarefatte, ma tutt'altro che insignificanti.

Ad un momento che può essere genericamente collocato tra il Neolitico e l'Eneolitico è stata attribuita una cuspide di freccia litica pedunculata, a ritocco bifacciale.

Il reperto, purtroppo sporadico, proveniente dalla località di Tavernelle, entrò precocemente a far parte della Collezione

Pagina precedente:

*1. The Nestore river in
Tavernelle, hamlet of
Panicale, Province of
Perugia, Umbria, Italy*

© LigaDue CC BY-SA 4.0

Bellucci (De Angelis, Guerzoni, Moroni, 2014: 16 e 19, fig. 3). Andando ad estendere l'analisi alla bassa valle del Nestore vale la pena menzionare la sepoltura rinvenuta a San Biagio della Valle, già ricondotta ad un momento non iniziale dell'Eneolitico (De Angelis, 1995-1996).

Decisamente più ricca è la documentazione disponibile per le fasi successive. A nord del borgo di Mongiovino Vecchio si trova, in particolare, l'altura di Monte Solare. In quella località vennero individuati i resti di un importante insediamento che, grazie alle attività di tutela svolte dalla Soprintendenza, rappresenta uno dei contesti meglio indagati e più noti.

In concomitanza con i lavori di rimboschimento svolti negli anni '90 del XX secolo fu possibile identificare ed indagare un insediamento in vita tra il Bronzo Medio 3 ed il Bronzo Finale. Questo centro, in virtù della vantaggiosissima posizione, poteva esercitare un controllo visivo sia sul bacino del lago Trasimeno che sulla media valle del Nestore. Alcune informazioni sulla comunità e sulla sua organizzazione possono essere desunte grazie all'individuazione di una sorta di "casa lunga", ossia un edificio rettangolare parzialmente ipogeo. La struttura, apprezzabile per una lunghezza di 11 m e con larghezza massima conservata pari a 2 m, si colloca sul versante orientale dell'altura. Essa doveva essere munita di un focolare, mentre il perimetro – parzialmente scavato nel banco di arenaria – era completato da modeste strutture murarie a secco. Si ipotizza che strutture residenziali analoghe a questa potessero accogliere più nuclei familiari e che si distribuissero all'interno di un ambito insediativo caratterizzato dalla presenza di ampi spazi vuoti, evidentemente riservati alle attività agricole (De Angelis, 2010: 428, 429, 432, 433).

La parte più meridionale della vallata fluviale, che lambisce il distretto perugino, doveva invece essere controllabile – unitamente a parte della valle del Tevere – grazie all'abitato posto in località Civitella dei Conti, nel Comune di San Venanzo.

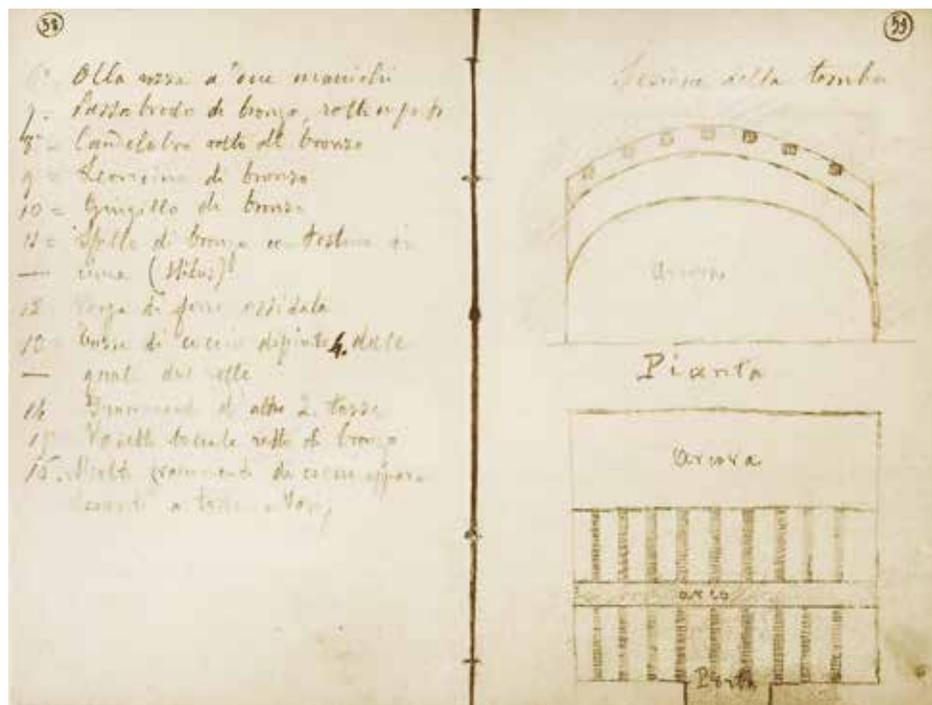
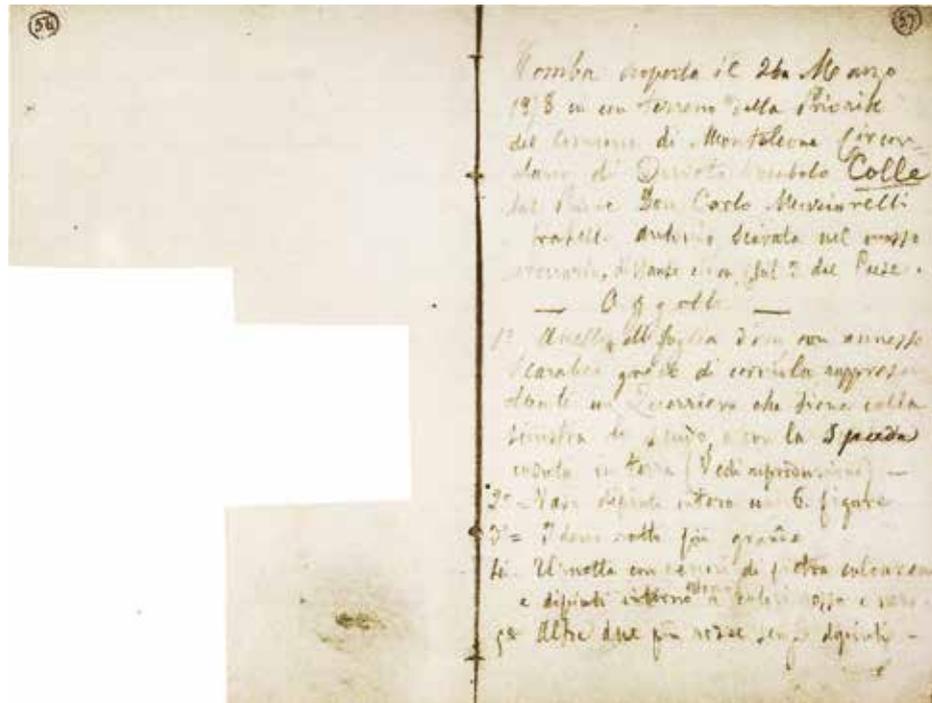
L'insediamento là identificato fu impiantato tra il Bronzo Recente ed il Bronzo Finale, ma conobbe un certo successo anche nel corso dell'età storica (Bizzarri, 2002: 379, nota 14; De Angelis, 2010); a questa fase possono essere riferiti alcuni pezzi di *aes rude*, ossia elementi di bronzo grezzo con valore premonetale, ed almeno un ghianda missile in piombo. Nel corso dell'età storica l'abitato che trovava posto a Civitella dei Conti era probabilmente tra i punti nodali di una rete di percorsi di raccordo tra il distretto perugino, quello orvietano e quello tuderte.

Un altro insediamento, di cronologia assai più dibattuta, è quello di Monte Città di Fallera, posto sulla riva destra del Nestore e si caratterizza per la presenza di una cinta fortificata:

«numerosi cumuli di pietre qua e là sparsi lungo il pendio ed un enorme ammassamento che corona la sommità pianeggiante per una circonferenza di circa 180 metri rivelarono la esistenza di un vero e proprio castelliere [...]La posizione dominante e naturalmente fortificata, le difficoltà dell'accesso e la facile vigilanza da improvvise sorprese dovevano fare di quel luogo una sede molto favorevole e sicura ad una popolazione montanara e agguerrita».

Questa descrizione del sito si deve ad Umberto Calzoni, avvocato ed archeologo perugino, che tra il 14 settembre ed il 31 ottobre del 1925 realizzò una serie di saggi all'interno del sito. I suoi interventi portarono alla luce un modesto deposito stratigrafico di origine antropica, ricco di materiale carbonioso, unitamente a frammenti di vasi di impasto e di "buccheri primitivi". Stando sempre alle indicazioni di Calzoni, le pendici dell'altura avrebbero conosciuto una discreta frequentazione nel corso della fase romana, alla quale poté ricondurre qualche sepolcro «contenente sotto grosse tegole i resti scheletrici di poveri coloni, con scarsa e comune suppellettile» (Calzoni, 1928).

Meno evidenti, stando almeno alla documentazione finora nota, sono le tracce riconducibili all'età etrusca, quando il fondovalle dovette certamente essere oggetto di intensa frequentazione.



Pagina precedente:
2 e 3. Pagine del diario
di Riccardo Mancini, con
descrizione della tomba
etrusca rinvenuta presso
Monteleone d'Orvieto

© Satolli, 1991

Ad esercitare il controllo sul distretto, lasciando fuori le alture che chiudono la valle presso il centro di Piegara, doveva essere la città di Perugia. Per arrivare alla definizione di quelli che sono areali culturalmente (e politicamente) affini, e quindi in rapporto con uno dei centri principali, si terranno in considerazione monumenti connessi con l'ambito sepolcrale. Si tratta di una sfera che è tradizionalmente caratterizzata da uno spiccato conservatorismo, e che per ogni area prevede specifici e tangibili aspetti. Le testimonianze sono rarefatte ma degne di essere considerate. Per la ricostruzione dei limiti territoriali relativi ai centri che dovevano avere egemonia sull'area concorre una scoperta, verificatasi a Monteleone d'Orvieto – dunque a non grande distanza dalle sorgenti del Nestore – il 26 marzo del 1878. Qui, presso la frazione di Colle, lungo il pendio che discende verso la valle dell'Astrone, il priore Don Carlo Muzziarelli e suo fratello Antonio individuarono una tomba a camera. Le sommarie descrizioni dei reperti rinvenuti, come un «vaso dipinto intero con 6 figure» ed una «urnetta con ceneri di pietra calcarea e dipinti intorno esterno a colori rosso e nero»¹, permettono comunque di ricondurre il sepolcro all'ambito culturale chiusino, e di ipotizzarne una datazione da porre tra il V ed il IV secolo a.C. La scoperta è nota anche grazie all'attività di Riccardo Mancini, ingegnere orvietano che nella seconda metà del XIX secolo profuse grande impegno nella ricerca e commercializzazione di antichità. Uno stralcio del suo diario (Satolli, 1991: 74, 75) ha trasmesso un elenco dei materiali ed una scarna planimetria del monumento (Figg. 2, 3). La descrizione dell'urna cineraria, in particolare, permette di inserirla all'interno di una serie di prodotti di ambito chiusino, e di accostarla ad esemplari provenienti dal territorio di Chianciano (Paolucci, 2011: 114, 115) e di Chiusi, al quale rimandano anche le partizioni architettoniche della camera funeraria. Questa testimonianza aiuta dunque a definire il controllo esercitato dal centro di Chiusi sulle alture che dominavano da ovest la valle del Nestore.

1. Nella Fig. 2 dalla terz'ultima riga.



Pagina precedente:
4 e 5. Piegara, Abbazia dei
Settefrati. Cassa di urna
cineraria decorata da paterae
tra pelte

© Paolo Binaco, 2022

Ancora a Chiusi rimandano le testimonianze di età ellenistica restituite dai territori di Città della Pieve, con particolare riferimento allo straordinario ipogeo dei *Pulfna Peris* (Scarpignato, 2019), e di Fabro, con il più tardo sepolcro rinvenuto a Carnaiola (Bianco, 2019). A queste si devono aggiungere, per quanto concerne la fase arcaica, il disco-donario da Monte Melonta e le *oinochoai* in bucchero dal territorio di Parrano. Queste ultime testimonianze sembrano restituire un quadro più sfumato, almeno per il momento storico da collocare tra la seconda metà del VI e gli inizi del V sec. a.C., e indicano la presenza di una fascia territoriale con influssi politico-culturali non omogenei. In questa si osservano caratteri che rimandano tanto a *Volsinii* quanto a Chiusi (Pulcinelli, Binaco, 2020: 475).

Acclarato che i crinali ad ovest della valle del Nestore potessero gravitare nell'area di influenza chiusina, la pianura avrebbe potuto essere, già dall'arcaismo, il raccordo ideale tra quel centro ed il distretto di Perugia. Tra i più curiosi indicatori di questo legame potrebbe essere annoverato l'idronimo *Caina*, che è assegnato ad un affluente del Nestore. Il nome di questo corso d'acqua è tradizionalmente accostato ad un gentilizio etrusco, ben documentato nella zona perugina ed in quella chiusina.

Le testimonianze riconducibili alla fase etrusca, all'interno della valle, sono piuttosto rare. Una fortunata eccezione è costituita da alcuni elementi, recentemente identificati all'interno dell'Abbazia dei Settefrati, in località Pietrafitta (Comune di Piegara). In uno dei muri perimetrali del campanile, oggi visibile all'interno della sacrestia, sono state osservate, in reimpiego, le casse di due urne cinerarie in travertino. Una (Figg. 4,5) ha la fronte decorata da una coppia di paterae ombelicate tra due elaborate pelte contrapposte, che hanno la concavità rivolte verso l'esterno. Il pezzo trova un confronto piuttosto stringente con la cassa di un cinerario rinvenuto nella necropoli di Ponticello di Campo (Cipollone, Manconi, Cante, 2004: 28, n. 40) e dovrebbe potersi datare tra la metà del II e gli inizi del I sec. a.C.



Pagina precedente:
6. Piegara, Abbazia dei Settefrati. Cassa di urna cineraria in travertino

© Paolo Binaco, 2022

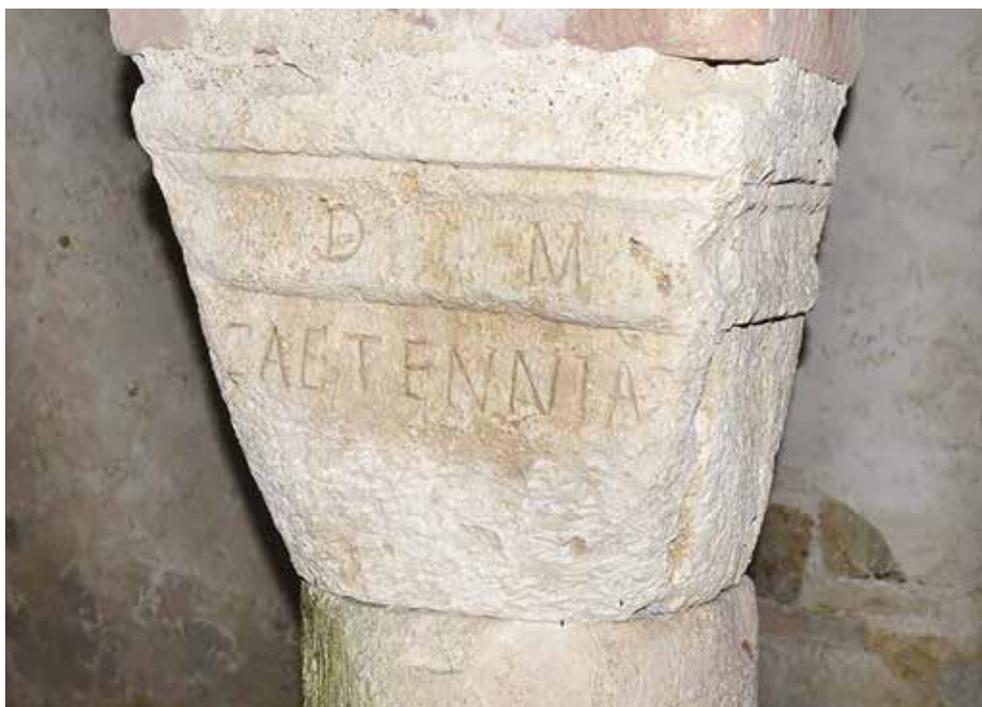
7. Piegara, Abbazia dei Settefrati. Lastra in travertino

© Paolo Binaco, 2022

Non si può dire molto sulla seconda urna (Fig. 6), che è murata con il fondo rivolto verso il centro della struttura muraria. Di conseguenza, è possibile apprezzare solo l'interno della cassa, peraltro caratterizzato – al centro dell'incavo – dalla presenza di un vistoso foro passante. La sua presenza permette di ipotizzare che l'oggetto – prima di essere reso elemento costitutivo dell'apparecchio murario medievale – possa essere stato trasformato in un contenitore o, forse più prosaicamente, in una fioriera, secondo una prassi molto comune nel territorio.

Nella sacrestia del complesso ecclesiastico è stato infine riscontrata la presenza di una lastra in travertino (Fig. 7), di forma rettangolare. Come mera suggestione si vorrebbe porre l'accento sul fatto che il formato e le dimensioni di questo elemento sembrano compatibili con quelle delle lastre impiegate per la chiusura degli ipogei. L'impiego del travertino all'interno delle strutture dell'Abbazia dei Sette Frati è limitato a pochissimi elementi, ed alla luce di questa osservazione assume rilevanza anche la presenza di un concio, assolutamente sporadico, presente nel cortile dell'edificio. La presenza concomitante delle due urne e di una lastra potrebbe far pensare, dato anche il formato degli elementi, ad un rinvenimento degli stessi nelle aree di pertinenza dell'abbazia. Non sembra però possibile escluderne il trasporto, magari dalle non distanti aree di Strozacapponi o Castel del Piano, note per la presenza di estese necropoli ellenistiche, oppure dalla zona di Agello. Di particolare interesse – con riferimento a questa località – è la tomba dei *Tussanii*, databile entro il I sec. a.C. (Dareggi, 1970: 292, 293). Essa conteneva due cinerari in travertino. Le urne erano chiuse da coperchi a doppio spiovente, fissati alle casse con l'ausilio di grappe metalliche. Il *nomen* deriva dall'etrusco *tušnu*, ben noto a Perugia (Kaimio, 2022: 603, 604, nn. 1606, 1607).

Tornando agli elementi presenti nell'abbazia dei Settefrati, un altro pezzo di grande interesse, seppur probabilmente recenziore, è costituito dalla base del vecchio altare, oggi situato nella stanza divenuta sacrestia.



Pagina precedente:
8. Piegara, Abbazia dei Settefrati. Base di altare ricavata a partire dalla rilavorazione di urna cineraria in marmo bianco

© Paolo Binaco, 2022

9. Panicale, cripta della chiesa dei Santi Pietro e Paolo. Frammento di altare funerario con iscrizione latina

© Gianni Rondolini, 2022

Esso sembra essere ricavato da un'urna (o da un piccolo sarcofago) in marmo bianco.

Su uno dei lati è infatti compiutamente apprezzabile la cavità per la deposizione dei resti umani, inquadrata dalla linea di battuta per l'alloggiamento del coperchio (Fig. 8). Per il resto, al fine di ottenere la base dell'altare, il manufatto fu sottoposto ad una profonda e radicale rilavorazione.

Altri materiali lapidei di età romana sono reimpiegati nella cripta del complesso benedettino dei Santi Pietro e Paolo, che si trova sul versante opposto della valle, in località Colle San Paolo (Comune di Panicale). Lo spazio sotterraneo, per il quale è stata proposta una datazione nell'ambito del X secolo, è sostenuto da colonne. Tre sono in travertino ed una in granito. Nello stesso spazio sono presenti anche due colonne scanalate. L'elemento di maggiore interesse è però costituito da uno dei capitelli, ricavato a partire da un segnacolo funerario romano in travertino (Fig. 9). La parte superiore era modanata, mentre lo specchio epigrafico, in massima parte alterato, doveva essere liscio. Nella parte alta è presente l'abbreviazione in forma abbreviata della dedica agli Dei Mani, mentre al disotto è ancora leggibile una parte del *nomen* della defunta.

D M

[---]CAETENNIAE [---]

Il manufatto menziona un personaggio femminile appartenente ad una *gens* ben nota in Italia centrale. Alle numerose attestazioni presenti a Roma, con particolare riferimento ad un sepolcro di liberti nella necropoli del Vaticano (si tratta del sepolcro "F", impiantato tra il 140 e il 150 d.C.) (Liverani, Spinola, Zander, 2020: 77-83), se ne associano varie altre, nei distretti di Perugia, Chiusi e Volsinii. La testimonianza più antica, databile nell'ambito del I sec. a.C., è costituita da una tegola sepolcrale rinvenuta nel territorio di Chiusi, con iscrizione che menziona *Caius Caetennius*, figlio di una *Vesinnia* (CIL XI, 2300). Numerose sono le ricorrenze dal territorio volsiniense, che in età romana aveva per capoluogo *Volsinii* – Bolsena, e che doveva includere il distretto orvietano.



Pagina precedente:
10. Veduta dell'edicola
e della vera posta in
corrispondenza del pozzo-
cisterna
© Paolo Binaco, Federico
Spiganti, 2022

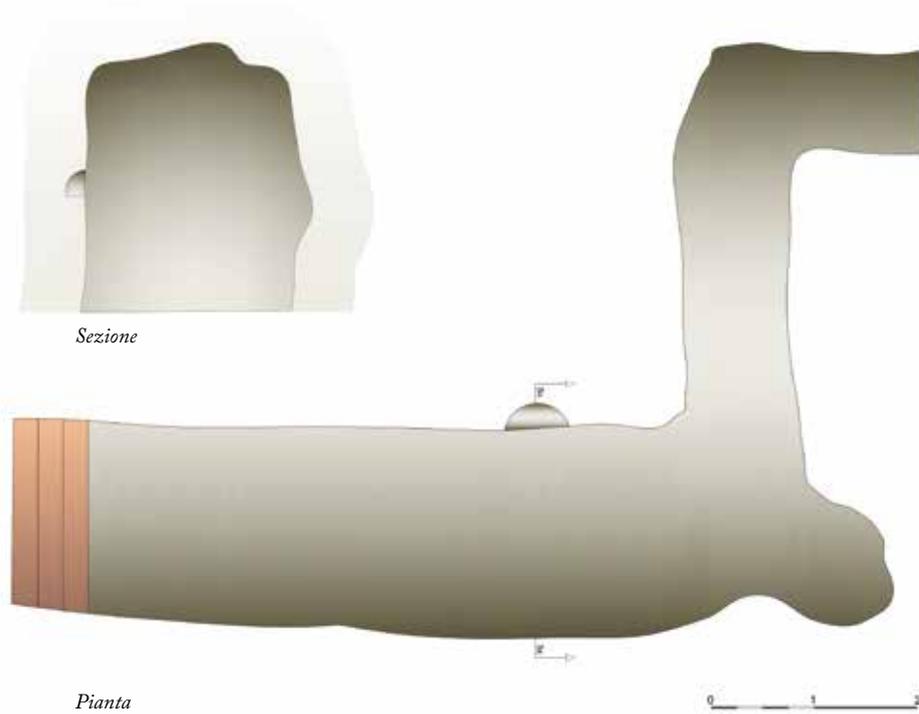
11. Sezione del pozzo-
cisterna
© Federico Spiganti,
2022

La necropoli bolsenese della Castagneta dei Frati ha restituito il segnacolo di *Caeten(n)ia Acte* (Mauget, 2022: 109), mentre tubazioni in piombo prodotte da *Caius Caetennius Saturninus* sono emerse tanto a Bolsena quanto nei pressi di Monterubiaglio (Klakowicz, 1978: 10 con riferimento a CIL XI, 7313). L'ultimo personaggio che vale la pena ricordare è *Marcus Caetennius Rhodanus*, sevirò augustale menzionato in una dedica a Marte proveniente dal *municipium* di *Arna*, nei pressi di Perugia (CIL XI, 5612). Qualora il monumento reimpiegato nella chiesa di Colle San Paolo potesse essere proveniente dalla zona, esso dovrebbe potersi riferire al sepolcro legato ad uno dei numerosi insediamenti produttivi che – in virtù delle condizioni particolarmente favorevoli e dell'abbondanza di acque – dovevano punteggiare il territorio. [PB]

Il ruolo delle acque nell'ambito del Santuario².

Uno degli eventi prodigiosi che avrebbe dato il via alla monumentalizzazione del complesso è connesso proprio alla presenza di acqua. A breve distanza dal complesso, in corrispondenza di un quadrivio, si trova un'edicola (Fig. 10) che commemora il miracolo della fanciulla Andreana. Costei, non creduta dalla popolazione, attinse acqua da un pozzo e poté tenere la brocca capovolta al disopra della testa senza farne cadere neanche una goccia. A ridosso dell'edicola si apre il pozzo che la tradizione ricollega a questo episodio. La cavità (Fig. 11) oggi è sormontata da una vera in muratura, che protegge l'imboccatura. All'interno è possibile osservare un paramento murario realizzato in mattoni e scagioni di pietra calcarea. L'apertura è rettangolare ed un dimensionamento pari a 1,32 per 1,55 metri. I paramenti del lato ovest e nord sembrerebbero rivestiti da malta idraulica. La profondità della cavità, accertata con qualche difficoltà a causa della presenza di acqua, è pari a circa 7 metri. La porzione superiore dell'opera è realizzata in muratura ed è apprezzabile per una profondità di circa 2,6 metri.

² La documentazione è stata realizzata grazie anche alla collaborazione del Gruppo Speleologico di Todi (Maurizio Todini, Carlo Zoccoli).



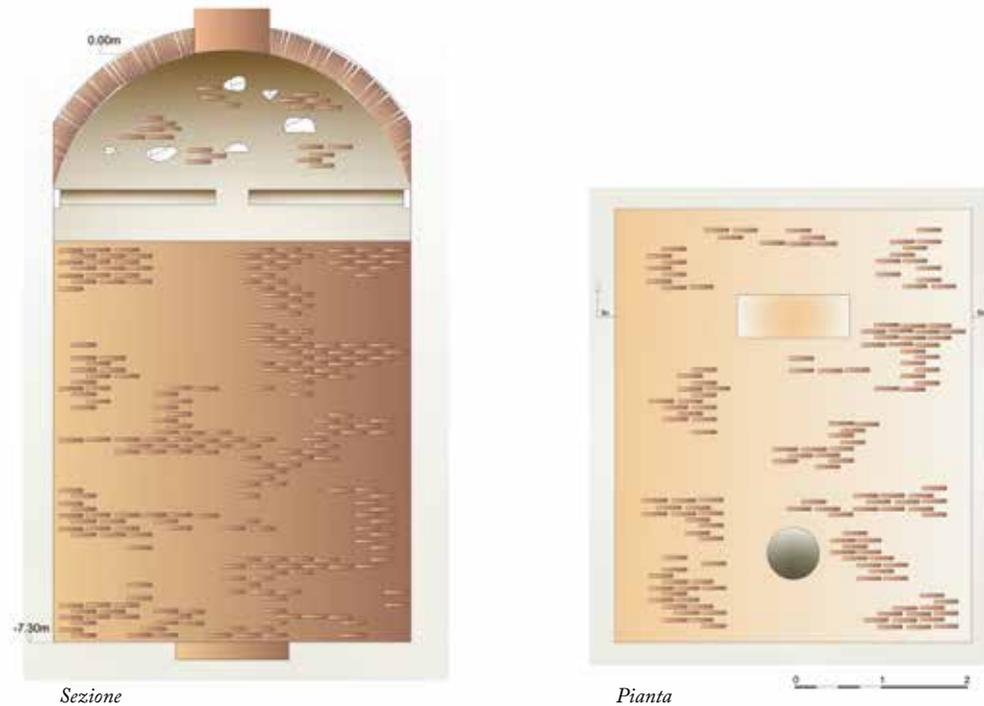
*Pagina precedente:
12. Pianta e sezione del
cunicolo di captazione delle
acque
© Federico Spiganti,
2022*

*13. Particolare della
concrezione calcarea
che evidenzia il livello
mediamente raggiunto dalle
acque
© Paolo Binaco, Federico
Spiganti, 2022*

Essa si imposta al disopra del banco di arenaria, all'interno del quale è ricavata una cavità di forma, stavolta, sub-circolare. Il suo diametro è compreso tra 1,9 e 2 metri.

La struttura, in cui è da riconoscere un pozzo-cisterna alimentato grazie alla captazione di acque di falda, dovrebbe essere databile nell'ambito del tardo medioevo, verosimilmente in fase con la frequentazione della chiesa di San Martino e dell'edicola attorno a cui si sviluppò il complesso monumentale.

La presenza di una notevole quantità di acqua, se da un lato ha contribuito ad innescare i processi di degrado che sono stati alla base degli interventi conservativi di cui si rende conto nel presente volume, ha altresì agevolato – dopo la costruzione del Santuario – lo svolgimento di eventi sacri e manifestazioni, anche commerciali, che prevedevano l'aggregazione di molte persone. Al fine di soddisfare necessità legate a queste circostanze, si sono realizzate importanti opere idrauliche. La prima, più dimessa, si localizza in corrispondenza dell'edificio che definisce il limite occidentale del santuario. Si tratta di un cunicolo, scavato nel banco di arenaria, funzionale alla captazione delle acque di falda (Fig. 12). Il piccolo ipogeo si sviluppa da est verso ovest, per una lunghezza complessiva pari a circa 11 metri. Bisogna però segnalare che, in corrispondenza dell'estremità occidentale, è presente una tamponatura moderna. Di conseguenza il suo sviluppo avrebbe potuto essere maggiore. Procedendo dall'ingresso, rivolto verso il santuario, è presente una struttura rivestita da mattoni in cotto, disposti sia in piano che di taglio. Sul lato sinistro è presente una nicchia scavata nella roccia, larga 70 cm e profonda 30 cm. In corrispondenza della parete di fondo del primo tratto si osserva un salto di quota, forse funzionale all'accumulo di acqua. Il cunicolo piega verso sud e poi di nuovo ad ovest, dove è interrotto dall'opera muraria sopra ricordata. La larghezza della galleria è mediamente compresa tra 1 e 1,2 metri. In corrispondenza delle pareti e del fondo, leggermente inclinato verso ovest, è costante la presenza di calcare.



Pagina precedente:
14. Sezione e pianta della cisterna al centro del cortile
© Federico Spiganti, 2022

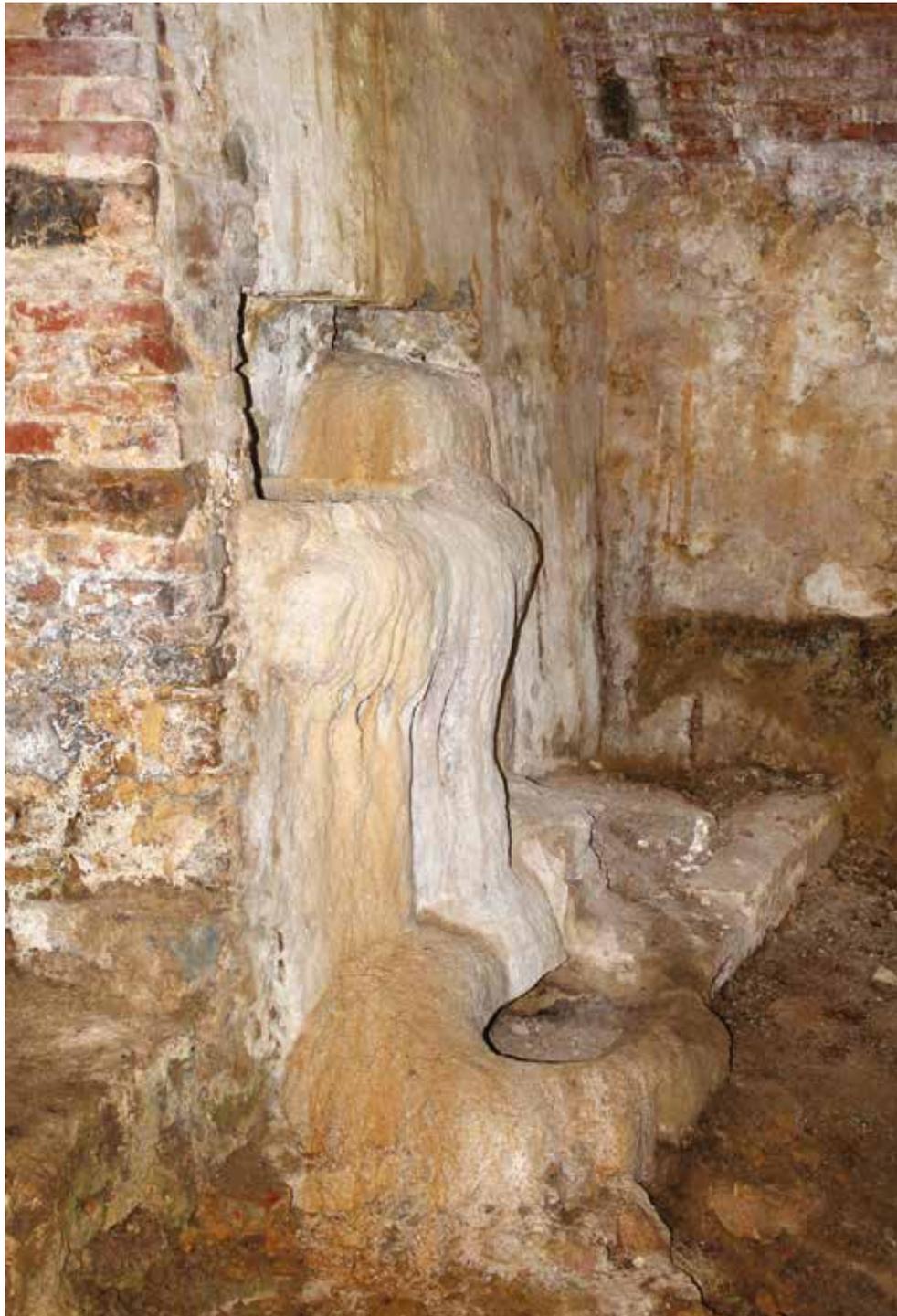
15. Particolare della copertura della cisterna
© Paolo Binaco, Federico Spiganti, 2022

Ulteriori concrezioni permettono di evidenziare il livello medio raggiunto dalle acque (Fig. 13). L'altezza attuale è pari a circa 2 metri, ma osservando la presenza di tracce dell'imposta di una volta, è possibile ipotizzare che in antico le dimensioni fossero sensibilmente più contenute. Quelle attuali dovrebbero essere l'esito di parziali e progressivi fenomeni di disaggregazione.

L'opera di ingegneria idraulica più significativa del Santuario di Mongiovino è la grande cisterna (Fig. 14) posta nella piazza meridionale del complesso. La monumentale vera in travertino venne realizzata nel 1615, come si evince dall'iscrizione scolpita sulla stessa. Al disotto dello spiazzo si sviluppa, in posizione disassata rispetto a quella in cui si trova l'imboccatura, un grande ambiente con volta a sesto leggermente ribassato (Fig. 15).

I lati misurano, rispettivamente, 4,12 m per 5 m, per un'altezza di circa 7,3 metri (al culmine della copertura a volta). Sul fondo della cisterna sono presenti due vaschette per la decantazione dei sedimenti e delle impurità. Una è di forma circolare, ed ha un diametro di circa 0,6 m, mentre la seconda è rettangolare. La struttura venne realizzata impiegando mattoni fittili; per le operazioni funzionali alla sua costruzione furono impiegate strutture lignee, opportunamente ancorate a buche pontaiie ancora chiaramente visibili. Due, di maggiore formato, sono localizzate immediatamente al disotto della volta, e dovettero servire per la sua messa in opera. La sola adduzione che è stato possibile riconoscere con certezza si trova in corrispondenza dell'angolo nord-est dell'opera; ad essa si raccorda una canaletta che avrebbe potuto convogliare sia acque di falda – captate a contatto con il banco roccioso – che quelle meteoriche. Sembra logico ipotizzare che all'interno dello stesso spazio potessero filtrare acque di falda, magari intercettate attraverso la vena che alimenta il pozzo "medievale" ed il cunicolo di captazione.

Al fine di scongiurare una eccessiva presenza di acque venne anche realizzato un sistema di deflusso. Esso consta di una serie di canalette che si sviluppano da ovest verso est.



*Pagina precedente:
16. Bacino di raccolta
raccordato al sistema per il
deflusso delle acque
© Paolo Binaco, Federico
Spiganti, 2022*

Si tratta di apprestamenti realizzati in mattoni, lungo i quali è possibile apprezzare – in vari settori – formazioni calcaree. La più significativa concrezione si osserva in corrispondenza di una sorta di vaschetta, in cui si può riconoscere un bacino di raccolta (Fig. 16).

L'ultima e più elaborata opera, stavolta funzionale all'irreggimentazione delle acque ed alla salvaguardia di fondazioni e strutture murarie del Santuario, è costituita da un'articolata rete di cunicoli di drenaggio, che si sviluppa attorno all'edificio e in corrispondenza dello spazio aperto a nord dello stesso (Figg. 17, 18).

L'ispezione, resa difficoltosa dalle ridotte dimensioni dei condotti, ha permesso di acclarare che il sistema fu oggetto di un pesante intervento di ripristino, databile entro la seconda metà del XX secolo. L'imbocco a partire dal quale è stata effettuata l'ispezione si trova in corrispondenza del salto di quota situato lungo la Strada di San Giovanni, il tracciato che definisce il limite settentrionale dello spazio aperto.

Il condotto si sviluppa con andamento grossomodo lineare per circa 25 metri, dove si apre un pozzo di ispezione, che in superficie non è più visibile. La sua altezza è pari a 68 cm, mentre la larghezza è pari a 40. La copertura è costituita da moderne piastrelle in laterizio, che si appoggiano a spallette costituite da mattoni pieni. Questi misurano 4 per 11 per 22 cm, e sono legati da tenace malta cementizia di colore grigio. Tale porzione delle spallette è apprezzabile per un'altezza di 32 cm, al disotto dei quali è conservato l'impianto originale, verosimilmente risalente al XVI secolo. Questo è realizzato in mattoni fittili che misurano 6 per 15 per 30 cm, questa volta legati da malta giallognola. L'impermeabilizzazione del condotto è garantita da un sottile ed omogeneo strato di malta idraulica biancastra, avente spessore pari a circa 1 cm. Non è possibile descrivere il piano di scorrimento dell'acqua, che si presenta coperto da un notevole strato di concrezioni calcaree. Il cunicolo mostra una pendenza da sud verso nord pari a circa il 2%. Le caratteristiche architettoniche della struttura sono omogenee anche per i tratti che verranno di seguito descritti.



Pagina precedente:
17. Pianta di insieme delle
opere idrauliche
© Federico Spiganti,
2022

18. Due particolari del
cunicolo, a 25 ed a 30 metri
dall'imboccatura. A destra si
riconosce la curva.
© Paolo Binaco, Federico
Spiganti, 2022

Oltrepassato il primo pozzetto di ispezione, il cunicolo, dopo 6 metri, flette verso est, e dopo ulteriori 6 metri di nuovo verso ovest. Queste curvature sono state realizzate per rallentare la velocità dei flussi idrici collettati nella struttura.

A questo punto, il cunicolo torna ad avere uno sviluppo rettilineo, fino a raggiungere un punto che si colloca in corrispondenza dell'angolo nord-occidentale del Santuario. Qui si osserva la presenza di una moderna canalizzazione in cemento, con orientamento est-ovest, che si sviluppa parallelamente al perimetro del Santuario. A destra (e dunque verso ovest) è una condotta realizzata in laterizi, con copertura in mattoni moderni, che arriva a lambire il muro di contenimento sopra cui si sviluppa la strada. Subito dopo è presente un moderno pozzetto di scolo, a partire dal quale torna apprezzabile il sistema di più antico impianto, ancora una volta modificato – nella parte superiore – dai lavori recenti. Un condotto si sviluppa con andamento est-ovest parallelamente alla facciata, sfociando all'aperto in corrispondenza della scarpata immediatamente ad est del complesso. Ha una lunghezza pari a 43 metri, un'altezza pari a 90 cm ed una larghezza di 40 cm. In corrispondenza dell'uscita le dimensioni sono più ridotte; la larghezza è pari a 60 cm e l'altezza assomma a 30 cm. Il piano di calpestio di questo condotto, che si raccorda a quello con andamento nord-sud, è più alto di circa 10 cm. Il piccolo salto di quota è rimarcato da uno scalino. Questo potrebbe lasciar intendere che il collettore, verso cui convogliare prioritariamente la maggior parte delle acque, fosse proprio quello rivolto verso la collina di Mongiovino. La rete si sviluppa anche lungo il lato occidentale e meridionale del Santuario, dove le canalette, che hanno altezza compresa tra 35 e 60 cm, hanno fondo in laterizi e copertura in arenaria. Le spallette sono rivestite, come di consueto, da malta idraulica. Il punto di minimo sviluppo dell'alzato si osserva presso l'angolo sud-occidentale della Chiesa. Da lì si diparte un ulteriore ramo della canalizzazione che aderisce alla facciata meridionale, per poi proseguire al disotto della canonica, disperdendo le acque nel campo sottostante, ad est.

Interessa osservare che il punto di minore profondità è collocato nella stessa area in cui insiste il cunicolo di presa sopra menzionato; esso è oggi raccordato alla rete da un condotto, ma sembra possibile ipotizzare che un analogo accorgimento potesse essere stato adottato al momento della sua escavazione. Il sistema di drenaggio, più in generale, sembra essere così articolato poiché, nel caso in cui una parte di esso – magari il ramo settentrionale – fosse andata incontro ad ostruzioni, le acque avrebbero comunque trovato sfogo verso la vallata orientale. L'opera, semplice nell'assetto ma notevole per la funzionalità, mostra dunque uno sviluppo articolato. Il fulcro gravitante attorno alla cisterna del cortile meridionale sembra essere volutamente e nettamente svincolato dalle altre opere, così da salvaguardare la purezza delle acque contenute in quella riserva. La porzione di canalizzazioni ad est della Chiesa, appena a sud dello spazio occupato dalla vecchia struttura legata al culto di San Martino, mostra coperture e fondo realizzati in lastre di arenaria. Queste caratteristiche architettoniche potrebbero indiziare una maggiore antichità, forse da porre nell'ambito di un contesto sviluppatosi già a partire dal Medioevo. [FS]

Bibliografia

CIL = *Corpus Inscriptionum Latinarum*.

Calzoni, U., *Piegara. Cinta preistorica di «Città di Fallera»*, in *Notizie degli Scavi di Antichità*, Roma 1928, pp. 429-434.

Dareggi, G., *Perusia*, in «Rivista di Epigrafia Etrusca, Studi Etruschi», n. 38, 1970, pp. 292-293, schede 1 e 2.

Klakowicz, B., *Il contado orvietano. Parte seconda. I terreni a nord*, Roma 1978.

Cerbini, G., *Tavernelle di Mongiovino, la sua chiesetta e la sua domus hospitalis*, Perugia 1986.

Satolli A., *Il giornale di scavo di Riccardo Mancini (1876-1885)*, in «Quaderni dell'Istituto Statale d'Arte di Orvieto», n. 5/6, 1985 (1991), pp. 17-132.

De Angelis, M. C., *La struttura tombale di Casanuova di S. Biagio della Valle (Marsciano, Perugia)*, in «Rivista di Scienze Preistoriche», n. 47, 1995-1996, pp. 399-410.

Bizzarri, C., *Lo scavo di Poggio delle Civitelle a San Venanzo*, in «Annali della Fondazione per il Museo "Claudio Faina"», n. 9, 2002, pp. 377-398.

Cipollone, M., Manconi, D., *Perugia. Museo Archeologico Nazionale dell'Umbria. Chiostro Maggiore. Lapidario*, Perugia 2004.

De Angelis, M. C., *Il lago Trasimeno tra Bronzo Medio e Primo Ferro: proposta per un'analisi dell'insediamento*, in Negroni Catacchio, N. (a cura di), *L'alba dell'Etruria. Fenomeni di continuità e trasformazione nei secoli XII-VIII a.C. Ricerche e scavi*, atti del nono Incontro di Studi Valentano (Vt) – Pitigliano (Gr), 12-14 Settembre 2008, Milano 2010, pp. 423-439.

De Angelis, M. C., Guerzoni, R. P., Moroni, A., *Il bacino del lago Trasimeno in epoca preistorica e protostorica. Collezioni storiche e indagini recenti*, in «Gentes 1», a. I, 2014, pp. 16-19.

Cappuccini, L., *Monte Giovi: storia delle ricerche*, in Cappuccini, L. (a cura di), *Monte Giovi. "Fulmini e saette": da luogo di culto a fortezza d'altura nel territorio di Fiesole etrusca*, Firenze 2017, pp. 18-19.

Scarpignato M., *La tomba dei Pulfna di Città della Pieve. Una prima lettura*, in *Città della Pieve e il territorio in età etrusca. Ritrovamenti recenti, vecchie scoperte e collezionismo archeologico*, Città della Pieve 2019, pp. 14-54.

Bianco, F., *La tomba dei Cicu di Carnaiola, detta "della Volpara". Per una rilettura delle fonti archeologiche*, in *Città della Pieve e il territorio in età etrusca. Ritrovamenti recenti, vecchie scoperte e collezionismo archeologico*, Città della Pieve 2019, pp. 269-283.

Liverani, P., Spinola, G., Zander, P., *Le necropoli vaticane. La città dei morti di Roma*, San Casciano Val di Pesa 2020.

Pulcinelli, L., Binaco, P., *Il distretto volsiniese settentrionale: gruppi aristocratici tra Orvieto, Chiusi, Perugia e gli Umbri*, in «Annali della Fondazione per il Museo "Claudio Faina"», 27, 2020, pp. 455-491.

Mauget, P., *Tre nuove iscrizioni dalla necropoli romana in località Castagneta dei Frati*, in Binaco, P. (a cura di), *Il ricordo dei defunti nella Volsinii imperiale: la necropoli della Castagneta dei Frati a Bolsena*, Perugia 2022, pp. 97-109.

Kaimio, J., *The funerary inscriptions of Hellenistic Perugia*, vol. 2, Roma 2022.

Il Santuario della Madonna di Mongiovino: uno studio storico-tipologico

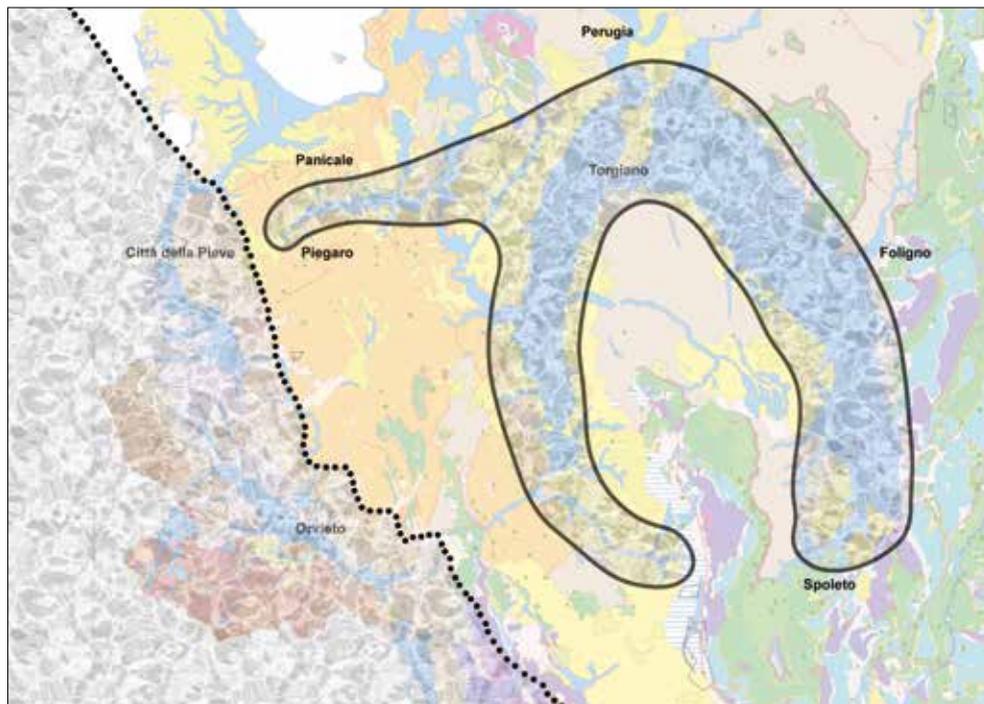
Nell'inquadramento generale del Santuario di Mongiovino come *unicum* architettonico-tipologico del territorio a sud del Lago Trasimeno (Fig. 1), è fondamentale dare risalto al *fil rouge* della trattazione all'interno del tema generale dell'acqua: acqua come origine della colonizzazione antropica dell'area, acqua come risorsa comunitaria e infine acqua come problema conservativo ed innesco del degrado dei materiali architettonici.

È evidente già dall'osservazione del sito la forte presenza della falda sotterranea che affiora in vari punti nell'ambito direttamente interessato dalla presenza delle architetture di questo luogo di culto e, certamente, si deve ricondurre questa peculiarità ad un particolare assetto geologico.

Tra i bacini pliocenici e quaternari dell'Italia centrale bisogna ricordare proprio l'antico assetto dell'attuale fiume Tevere che, nel suo corso da nord a sud, si allargava a formare un vastissimo specchio lacustre, frutto del riempimento di una depressione, attualmente identificabile tra la località di Ponte San Giovanni e Torgiano. Il corso d'acqua proseguiva in due bracci principali fino a Terni ed a Spoleto, assumendo la denominazione di Lago Tiberino (Gregori, 2006) (Fig. 2).

Secondo le numerose ricostruzioni geologiche, un terzo braccio, di ampiezza più contenuta, si dirigeva invece verso Città della Pieve, passando da Piegara e Panicale per immettersi nel mare che occupava l'attuale Val di Chiana. Una conferma è fornita dalla localizzazione dei giacimenti di lignite e di torba che costellano il territorio seguendo proprio il percorso dell'antico bacino: un celebre esempio tra tutti è certamente la vicina località di Pietrafitta, nel Comune di Piegara, che, tramite i suoi sedimenti, ha restituito importantissimi reperti preistorici.

Pagina precedente:
1. Il Santuario di
Mongiovino con campanile
dall'alto
© Diocesi di Perugia-Città
della Pieve



Pagina precedente:
2. Il Lago Tiberino delineato sulla carta idrogeologica della Regione Umbria

© Base: Regione Umbria.
Elaborazione: Gilda Giancipoli, 2022

3. Il Santuario di Mongiovino nel Catasto Chiesa

© Archivio di Stato di Perugia, 1732

L'antico Lago Tiberino è facilmente riconducibile anche dalla Carta Geologica Regionale dell'Umbria seguendo l'identificazione dei depositi alluvionali di Pleistocene e Olocene e dalle direzioni di flusso principali dell'acqua di falda.

Sulla frequentazione di questo luogo da parte delle antiche civiltà è difficile esprimersi per carenza di dati. Questo aspetto è riconducibile a varie ipotesi: una scarsa frequentazione dell'area (per quanto questo possa apparire improbabile), mancanza di rinvenimenti e documentazione piuttosto lacunosa.

La teoria maggiormente diffusa sulla località di Tavernelle di Panicale nell'antichità è che fosse un ambito estremamente boscoso e di fatto inabitato, sebbene in realtà pochi secoli dopo divenne non solo popoloso, ma anche luogo di eventi storici politicamente interessanti nei confronti del governo Perugino.

È noto infatti che l'abitato di Tavernelle di Panicale andasse formandosi all'incirca nel XIV sec., ancorato sulla strada proveniente da Mongiovino Vecchio. Tuttavia, intorno agli inizi del 1300, il governo popolare di Perugia aveva ordinato alle famiglie residenti a Tavernelle di spostarsi con un esodo di massa e di occupare la località del Castello di Mongiovino Vecchio, rendendolo un vero e proprio presidio del potere di quel governo. Cinquant'anni dopo, il Conte Niccolò delle Meche, proprietario di un palazzo a Tavernelle e forse anche di tutto il circondario, ordiva con altri nobili del contado una congiura finita in un bagno di sangue contro il governo del popolo (Cerbini, 1986: 15, 16).

Inoltre, in base a quanto riferito da Pompeo Pellini in *Historia di Perugia* del 1664 (Pellini, 1664: 404), pare che i reggenti di Perugia, che disposero la costruzione del Castello di Mongiovino Vecchio, avessero condotto un sopralluogo nell'area ed avessero verificato positivamente le attitudini dello stesso a presidio militare, nonché la prossimità ai flussi di transito verso il territorio di Chiusi e del Lago Trasimeno.



*Pagina precedente:
4. L'interno del Santuario
di Mongiovino. Sul centro
prospettico l'immagine della
Madonna.
© Eleonora Dottorini,
2021*

La presenza di flussi di pellegrini e viandanti è per tradizione direttamente collegata alla nascita di questi poli attrattivi della devozione; si pensi alle vie di pellegrinaggio che transitano da Città della Pieve e alla costellazione di chiese e santuari collegati. Questi flussi portavano alla creazione di una vera e propria microeconomia locale e talvolta anche ad ingenti somme provenienti dalle offerte legate alle richieste di indulgenze.

Il Santuario della Madonna di Mongiovino fu edificato intorno al primo decennio del XVI sec. a celebrazione della particolare devozione per un'immagine miracolosa della Vergine raffigurata in un'edicola lungo la strada che dalla via Pievaiola conduceva al Castello di Mongiovino (Fig. 3).

Il luogo prescelto fu identificato non lontano da una fonte sorgiva in prossimità dell'antichissima chiesa di San Martino, comparrocchiale alla chiesa di Santa Maria Assunta del Castello.

La tradizione narra di un primo miracolo di tipo silvo-pastorale accaduto in un anno imprecisato a cavallo tra la fine del XV sec. e l'inizio del XVI sec. ad una pastorella di nome Andreana a cui la Madonna avrebbe chiesto una maggiore venerazione per l'edicola sacra, dimenticata tra i rovi, da parte del pievano e degli abitanti di Mongiovino, ricorrendo, per convincere gli increduli, al miracolo della brocca piena d'acqua tenuta capovolta sulla testa della fanciulla.

Questo miracolo appartiene ad una tradizione devozionale estremamente diffusa in Italia centrale, che vede costantemente quattro elementi: l'immagine abbandonata della Vergine in una di quelle cappelle identificate come "Maestà" e poste a protezione degli incroci, la figura di un "semplice" (un giovane o una ragazzina) a cui l'immagine chiede di portare un messaggio, tendenzialmente una prima fase di incredulità da parte della popolazione locale e del parroco, cui seguono uno o più miracoli a suffragare la veridicità del racconto (un esempio analogo tra tanti altri è il Santuario della Madonna di Soccorso, nel Comune di



Pagina precedente:
5. La volta decorata
del Santuario di
Mongiovino
© Eleonora Dottorini,
2021

Magione che ricalca questo schema in maniera identica). Fin dal Medioevo era largamente diffusa la dedica di chiese e cappelle al culto mariano: celebri, ad esempio, le Madonne della Neve (*ad nives*) delle quali il modello primigenio è addirittura la Basilica di Santa Maria Maggiore a Roma, eretta a seguito dell'ingente nevicata del 5 agosto del 356 d.C.

In ambito rurale, questo culto è attestato in molteplici siti del Lazio e dell'Umbria, poiché erano numerosissime le immagini della Vergine collocate in nicchie sopra i portoni o agli angoli dei palazzi urbani, così come sugli incroci delle strade di campagna.

Insieme al Santuario di Mongiovino, infatti, tra il XV ed il XVI sec. nella zona vengono eretti altri santuari: le Grondici presso Castiglion Fosco, Santa Maria dei Miracoli a Castel Rigone, la Madonna dell'Oliveto a Passignano, il Santuario della Madonna della Carraia presso Panicarola ed a Cortona, le chiese della Madonna del Calcinaio e Santa Maria Nuova (di forma quadrata come Mongiovino) insieme a tanti altri santuari minori che circondano il Lago Trasimeno. Tra questi Mongiovino spicca per ricchezza decorativa e bellezza di proporzioni (Figg. 4-6).

In alcuni casi, in città, ma resi maggiormente identificabili in campagna a distanza spesso ravvicinata, si incontrano dei piccoli tabernacoli religiosi contenenti, per lo più, immagini della Madonna. Ogni contrada d'Italia è ricca di questi manufatti, finanche le strade di campagna del più sperduto paese, ovunque sono presenti edicole dove i fedeli continuano a portare fiori freschi e ad accendere lumini in ogni stagione dell'anno. Questi manufatti – *aediculae* – erano già conosciuti dalla religione pagana, e preme ravvisare come nello specifico venissero eretti agli incroci delle vie cittadine o di campagna in onore dei *Lares Compitales*, divinità preposte alla protezione dei viandanti dagli eventi nefasti, tradendo attraverso la terminologia una permanenza trascendente le culture e le religioni (Sensi, 2008: 38).

Nel caso di Mongiovino, come in tanti altri, dopo la prima fase di costruzione di un più importante santuario, l'originaria costruzione contenente l'edicola mariana venne smontata e inclusa nell'architettura del Santuario, diventandone il vano absidale e contemporaneamente la cappella dedicata alla Madonna, con l'altare principale per le celebrazioni.

Bisogna ricordare che la devozione del cattolicesimo medievale non è tuttavia l'unico fiorente fenomeno di produzione artistico-architettonica; i lacerti della cultura pagana restano sottesi nelle denominazioni, negli usi e spesso alla base delle tradizioni che giungono fino ai giorni nostri.

A questo proposito è singolare il toponimo della località, in quanto molto lontano da riferimenti cattolici sopra richiamati, ovvero: Mongiovino, secondo Mariotti, derivato da *Mons Iovinus*, monte sacro a Giove (Bozzi, Teza, 1998: 16). Questa visione è certamente di grande fascino soprattutto se associata all'interpretazione umanistica del vicino toponimo di Montalera, fantasiosamente inteso come luogo intitolato ad Era, creandone così una controparte geografica.

Si deve sottolineare ad ogni buon conto che il toponimo di Mongiovino, che oggi identifica chiaramente l'ambito del Santuario, in realtà è storicamente associato all'area del Castello di Mongiovino, l'attuale Mongiovino Vecchio, mentre l'area del Santuario, era precedentemente caratterizzata dal nome dell'antecedente chiesa di San Martino, oggi inglobata nel complesso del Santuario (Cerbini, 1986: 6).

Non si conosce precisamente la data di inizio della costruzione del Santuario, poiché il primo libro della sua Amministrazione è andato distrutto. Tuttavia, fonti ecclesiastiche postume lo datano al 1510 (De Biani, 1819). Di certo la fama dell'evento miracoloso si sparse per tutta la Diocesi di Chiusi facendo affluire offerte ed ex-voto e portando così alla costruzione del Santuario.

Sicuramente nel 1513 c'era già nel luogo una venerazione mariana ed era ragionevolmente già iniziata la costruzione di una chiesa o di un oratorio per proteggere e conservare l'edicola miracolosa, come in numerosi altri casi consimili. Esisteva infatti uno juspatronato laico concesso dal Vescovo Nicola Bonafede di Chiusi, diocesi di cui faceva parte il luogo, agli uomini di Mongiovino e confermato nello stesso anno dall'autorità del papa Leone X con una sua bolla del novembre 1513, in cui si dichiarava la veridicità degli "strepitosi prodigi". Lo juspatronato era un istituto giuridico consistente in privilegi e oneri concesso dalla gerarchia ecclesiastica ai fondatori laici cattolici di chiese, cappelle e oratori. Questo istituto fu poi via via ridimensionato e disciplinato, mentre è del tutto assente nel nuovo codice di diritto ecclesiastico (Cerbini, 1986: 17). Per essere chiari su cosa fosse questo diritto sui beni del Santuario, si riportano le parole di Carlo Negroni, Governatore di Spello, che descrive le volontà di Monsignor Niccolò Bonafede:

«volle e dichiarò che l'entrate di questo Santuario dovessero essere di intiera e libera amministrazione della Comunità, ed Uomini di Mongiovino privatamente ad ogn'altra Persona. Lo disse ancora e volle fosse perpetuo Juspatronato e tale fu fin dalli 4 Giugno 1513, il che poi venne confermato nel medesimo anno con pontificia Bolla da Leone X» (Negroni, 1796).

In pratica gli eletti della comunità avevano il potere di scegliere o rimuovere i cappellani e dovevano provvedere alla manutenzione e gestione del complesso, sotto la sorveglianza ed il controllo della Curia Vescovile. Il corpo amministrativo doveva essere composto da otto uomini, possibilmente nativi di Mongiovino, e doveva essere redatto annualmente un computo delle rendite e delle spese, mentre ogni due mesi doveva ruotare tra gli otto nominati un massaro che fungesse da conservatore insieme al priore¹.

1. Una spiegazione precisa sull'organizzazione prevista per la gestione del Santuario di Mongiovino è riportata nel libro Bogini, E., Cambiotti, S., Rossetti, C., *La brocca, il velo, il pane. Il Santuario di Mongiovino: la storia e le carte*, Fat



Pagina precedente:

6. La Cappella della Madonna

© Eleonora Dottorini, 2021

7. Il Complesso di Mongiovino dall'alto: i fabbricati della Congregazione di Carità ed ex- abitazioni con le coperture crollate

© Diocesi di Perugia-Città della Pieve

Ovviamente, questi diritti erano malvisti dalla gerarchia ecclesiastica che più volte tentò di metterli in discussione. Le controverse vicende della gestione del Santuario sono particolarmente interessanti, poiché evidenziano una reiterata contestazione dei diritti laici a favore di un'acquisizione della gestione in capo al potere ecclesiastico vescovile.

Il 24 maggio del 1609, fu istituita la Pia Unione dei Fratelli della Compagnia del Santissimo Rosario, con 94 aggregati che pagavano una quota individuale annua di 10 baiocchi ed avevano il compito di provvedere all'adempimento delle opere caritatevoli (Bogini, Cambiotti, Rossetti, 2013: 16). Nel 1640, ovvero circa 130 anni dopo la costruzione del Santuario, furono sollevati dei dubbi sulla veridicità dell'attribuzione di questi diritti, tanto che Papa Innocenzo X, nel 1649 emise una nuova bolla che riaffermava lo Juspatronato. Di nuovo nel 1737, fu rimessa in discussione l'esistenza di un potere in capo ai parrochiani di Mongiovino di scelta o rimozione dei cappellani senza previo consulto della Curia Vescovile. Fu, infine, nuovamente ribadito questo privilegio, limitando il ruolo del Vescovo ad una visita triennale.

Le ripetute controversie non erano del tutto nocive, poiché era evidente ormai da secoli che gli amministratori, forti delle loro possibilità, avevano operato in maniera sregolata. Carlo Negroni, in visita al Santuario nel 1796, compilò una relazione dettagliata e riferì gravi inadempienze e disordini contabili, da parte degli amministratori, che impiegavano «le pie elemosine in gozzoviglie, in crapule e in bagordi» tanto da augurarsi che la giustizia divina scagliasse «i colpi della giusta sua vendetta contro chi malmena le rendite di una pia Casa, contro gli infami Dissipatori» (Bogini, Cambiotti, Rossetti, 2013: 16).

Chicken Edizioni, Perugia 2013, pp. 18-21, riprendendo il manoscritto *Statuti e regolamenti per la buona direzione, e governo del Santuario e Pia casa di Mongiovino stabiliti da sua Eminenza Reverendissima il sig. Cardinal Galeffi vescovo di Albano, Camerlengo della S. R. C. arciprete della Sacrosanta Basilica Vaticana, e di detto Santuario, e Pia Casa protettore, e Visitatore Apostolico*, Roma per le stampe di Lino Contedini, 1827.

Tuttavia, sebbene si riferisca di importanti ruberie, nei primi decenni del XIX sec. il Santuario era ancora un luogo di culto di primo piano per il territorio, disponendo di un priore e tre cappellani che celebravano più messe al giorno, dato l'afflusso di fedeli.

Dopo l'Unità d'Italia, l'amministrazione del Santuario di Mongiovino passò, con Regio Decreto del 27 novembre 1864, dall'autorità vescovile alla competenza della Congregazione di Carità del Comune di Panicale, costituita con legge 3 agosto 1862.

Nel 1937, subentrò alla congregazione di Carità, l'Ente comunale di Assistenza che assunse l'amministrazione del Santuario fino al 1947, riconoscendone infine una situazione economica estremamente precaria, tale da non permettere neanche la manutenzione della chiesa e degli altri immobili e disponendone la retrocessione della proprietà alle autorità ecclesistiche sulla base del Concordato.

La situazione di conservazione dell'architettura nei successivi decenni si aggravò decisamente, evidenziando problemi strutturali e un avanzato degrado delle arenarie dei prospetti, dato l'arresto delle opere di manutenzione ormai da alcuni decenni per la situazione di crisi economica e gestionale (Fig. 7).

Parte della storiografia ottocentesca attribuisce il progetto del Santuario al Bramante, tuttavia senza l'appoggio di una base documentaria riscontrabile. Una più tarda pubblicazione del 1934, l'*Apologista* del Vescovo di Chiusi Niccolò Bonafede cita la chiamata da parte dello stesso Vescovo e dei Massari di Mongiovino «alla più perita mano di architettura che avesse allora lo Stato Pontificio, al famoso Bramante di Urbino che stava a quel tempo a Perugia al servizio di Papa Giulio II»².

2. Tratto dalla relazione dell'Arch. Bruno Napoli al progetto di restauro e riuso del Santuario di Mongiovino, Accordo di programma 1996 - Soprintendenza; Curia Vescovile; Comune; Cirter, Regione Umbria. Tuttavia egli prima cita gli studi di Monsignor Fiorenzo Canuti, illustre studioso di Città della Pieve che nel 1954 nega categoricamente il coinvolgimento dell'architetto milanese nella fabbrica, salvo poi riferire dello scritto del 1934 nella seconda parte della relazione.

Sul coinvolgimento dell'architetto marchigiano non si hanno dati coevi ed è d'obbligo il «forse» anche se, sempre nella relazione del De Biani, lo stesso riferisce che il Bramante avesse iniziato l'opera con i lavori alle fondazioni nel 1510 (De Biani, 1819). Egli inoltre fa riferimento alla partenza per Roma di Bramante tra il 1513 ed il 1514, dove morì nello stesso anno.

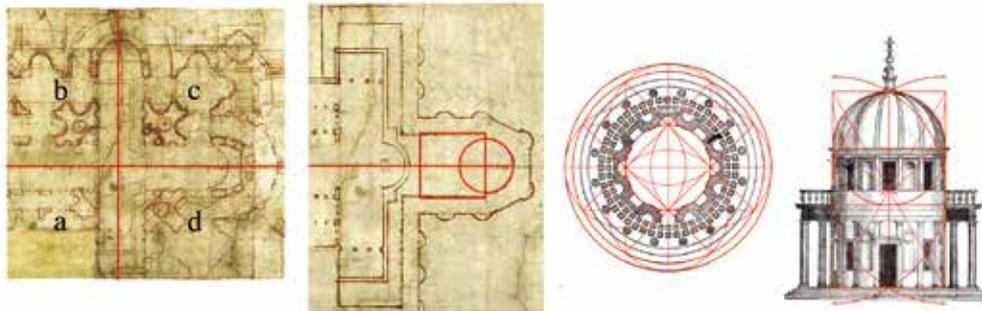
Secondo questa ipotesi, a lui subentrò quindi Rocco di Tommaso da Vicenza, che contemporaneamente stava lavorando alla Collegiata di Todi.

La presenza sul cantiere di quest'ultimo architetto è invece un dato inequivocabile, in quanto i libri contabili del Santuario, conservati presso l'Archivio Diocesano di Città della Pieve, ne riportano il compenso pattuito, pari a due scudi al mese (Bogini, Cambiotti, Rossetti, 2013: 53).

Senza nulla togliere all'ipotesi di nobili «natali» conferiti all'architettura, come spesso accade, molto probabilmente il progetto fu solo mostrato al Bramante che potrebbe aver dettato qualche miglioria, o addirittura la sola condizione del Da Vicenza di allievo del più noto architetto potrebbe aver innescato l'attribuzione.

È certamente riconoscibile l'impianto compositivo a pianta centrale con croce inscritta e caratteristiche architettonico-strutturali di chiara ispirazione bramantesca. C'è infatti un indubbio parallelismo tra la forma di Mongiovino e quelle di disegni e schizzi dell'architetto urbinato (Fig. 8). I riferimenti più volte richiamati dagli storici sono: l'Incisione Prevedari, oggi al British Museum, e l'impianto della chiesa romana dei SS. Celso e Giuliano in Banchi presso il Ponte di Sant'Angelo, nonché gli schizzi dell'originario impianto di San Pietro a Roma conservati presso il Gabinetto degli Uffizi a Firenze.

È tuttavia difficile l'attribuzione delle forme classiche, in quanto ascrivibili ad uno schema di bellezza largamente riconosciuto e condiviso, tale per cui possono sorgere somiglianze con modelli architettonici già adottati nel Quattrocento: il San Sebastiano di Mantova dell'Alberti, Santa Maria delle Carceri a Prato, San Biagio a



Pagina precedente:

8. Elementi compositivi bramanteschi: composizione a pianta centrale, cappella absidale allungata, forte simmetria centrale e cupola sferica sollevata su tamburo di proporzioni quadrate

© Gilda Giancipoli, 2022

9. Organizzazione planimetrica del complesso di Mongiovino:

1. Santuario
2. Cappella della Madonna
3. Chiesa di San Martino
4. Pozzo
5. Edifici Ex-Opere Pie
6. Campanile
7. Percorso di pellegrinaggio
8. Sorgente
9. Fonte miracolosa

© Gilda Giancipoli, 2022

Montepulciano di Antonio da Sangallo il Vecchio e altri, presenti anche a Roma, quali la chiesa raffaellesca di Sant'Eligio degli Orefici, eretta tra il 1509 e il 1526, il cui impianto è molto simile a quello di Mongiovino.

I documenti pubblicati da Adamo Rossi nel 1872 ed un manoscritto del canonico Cesare Crispolti del 1597 (Teza, 2001), presso la Biblioteca Augusta di Perugia, attesterebbero invece la paternità della fabbrica appunto all'architetto vicentino, che si trovava in Umbria già dal 1512. Egli non era una figura trascurabile per il panorama architettonico del tempo, in quanto autore, oltre al ciborio della Chiesa di Santa Maria Maggiore di Spello ed alla Chiesa della Consolazione di Todi, di opere all'interno del Sant'Agostino di Foligno, in Santa Maria di Pietrarossa e in Sant'Emiliano presso Trevi e nella Cattedrale di Perugia. Dai documenti di archivio si ricava inoltre che nel 1528 fu terminata ed imbiancata la cupola, ma che solo nel 1550 furono collocate delle tegole invetriate color verde brillante sul suo estradosso.

Numerosi furono i lapicidi e gli scalpellini che lavorarono al rivestimento e alla decorazione in pietra arenaria proveniente dalla vicina cava della Pietraia e da Cibottola. I documenti dell'amministrazione del Santuario registrano i nomi di Giuliano da Verona, Matteo Fiorentino, Lorenzo da Carrara, Bernardino intagliatore e scultore di Siena che nel 1533 lavorò al portale del Santuario, Giovanni Lombardo e Francesco di Alessandro da Fiesole (Napoli, Rossi, 2000).

La chiesa è certamente legata a nomi illustri e non solo per nascita, bensì anche per il ruolo di centro religioso che svolge per oltre cinque secoli. In particolare, costituisce anche il cimitero dell'aristocrazia locale, ospitando ad esempio i Marchesi della Penna di Perugia e loro collaterali, i Borgia del ramo di Mongiovino. Di questa illustre famiglia è osservabile lo stemma alla base delle colonne a lato dell'altare.

Dei sepolcri interni alla chiesa, sappiamo che ve ne erano almeno quattro: uno di fronte all'altare maggiore

per i sacerdoti, due per i devoti e un altro, al centro della chiesa dove sembra essere stata sepolta la pastorella del miracolo, con la seguente iscrizione: «Sepulcrum devotae Andreanae Sumptibus Piae Domus Comitatis Montis Iovini renovatum fuit An. 1785».

L'eccezionalità del complesso è certamente visibile e non si riscopre solamente una volta appresa la sua storia attraverso i documenti, bensì già dall'osservazione del sito e del suo assetto planimetrico (Fig. 9) e orografico che conferisce all'architettura un'immagine isolata e maestosa, di vera e propria "cattedrale nel deserto".

Il complesso ecclesiastico ha una particolarissima organizzazione planimetrica che vede l'imponente massa del Santuario posta a divisione di uno spiazzo, creando così due ambiti, uno nord e uno sud corrispondenti alle due facciate principali con i portali decorati, mentre il fronte ovest (che sarebbe direttamente in asse con l'abside e l'altare) è privo di accessi e di fatto schiacciato contro l'edificio residenziale delle ex-Opere Pie. Al di sotto di quest'ultimo fabbricato, proteso a sud a delimitare la piazza, è da sempre nota la presenza di una sorgente che di fatto sgorga all'interno dell'edificio, talvolta allagandone parte del piano terra.

A nord è attualmente ubicato il cimitero, posto ad una quota altimetrica più elevata, sul lato sinistro del Santuario. Sulla piazza principale provenendo da Tavernelle, a definirne il quadrilatero, sono collocati gli altri edifici delle opere Pie, oggi rifunzionalizzati a foresteria e sala accoglienza, mentre a nord est, al di sotto del campanile si trova la più antica Chiesa di San Martino, che in tempi più lontani, diede il nome a questa località, ora del tutto inglobata in un altro fabbricato³.

L'ubicazione precisa del Santuario non può che destare

3. La tipologia architettonica di questa chiesa è ad una sola navata voltata con un solo altare. Nel 1778 si trovò in condizioni di completa rovina e fu ceduta alla Pia Casa del pievano Bernardino Teodori che la rinnovò completamente, invertendo l'abside con il portale per creare un accesso dalla piazza principale (Bogini, Cambiotti, Rossetti, 2013: 17).

alcune domande: perchè inserire una tale architettura, schiacciandola a ridosso di un'altra chiesa antecedente, in una disposizione tale da lasciare solo uno spazio di pochi metri? Come mai tanta intenzione di inserire qui l'architettura, tra l'altro in un ambito circondato da acque affioranti (sorgente, pozzo, fonte "miracolosa") e che quindi sarebbero state di sicuro un immediato problema per la fabbrica? Tale è infatti la prossimità tra gli edifici da costringere alla fine del Settecento il Tiroli ad "incastrare" il campanile tra l'abside del Santuario e la vecchia chiesa, tagliando l'angolo della facciata di quest'ultima.

Non è possibile dare una risposta certa a questo interrogativo, ma sembra sensato supporre che ci fosse una sicura volontà di mantenere in piedi la chiesetta senza inglobarla nella nuova fabbrica e che quest'ultima non potesse discostarsi troppo da questo preciso ambito (tra un pozzo, una cisterna, una fonte "miracolosa" ed una sorgente) per trovare la propria collocazione.

Il piazzale a nord si configura invece come uno spazio aperto verso il paesaggio. Infatti, non è delimitato da edifici che si attestano solo sulla piazza a sud, mentre a nord è presente, dalla parte opposta rispetto alla facciata del Santuario, la cosiddetta "fonte miracolosa", un altro punto dove sgorga l'acqua del sottosuolo.

L'edificio è quindi disposto in modo da essere un elemento di passaggio per i pellegrini provenienti da nord-est che, transitando all'interno del Santuario ed inginocchiandosi davanti al suo altare, escono poi sulla piazza a sud proseguendo il cammino, in una sorta di percorso di purificazione dove si entra da nord come peccatori per uscirne redenti: tutto il contrario dell'attuale accesso al Santuario che coincide con l'iconografia maggiormente diffusa, ovvero quello della piazza a sud con il fronte destro della navata (Fig. 10).

Degli edifici liturgici cattolici sappiamo generalmente che l'orientamento non è mai completamente casuale per tutta una consistente parte di storia dell'architettura. I primi esempi dell'antichità, infatti avevano l'abside rivolta a est, cioè in direzione di Gerusalemme, aspetto che qui viene

Pagine precedenti:
10. La pianta del Santuario con dettaglio della pavimentazione
© Ivano Malizia, 1995



Pagina precedente:

11. Nessi di intervisibilità tra il volume del Santuario ed il paesaggio circostante

12. Il prospetto laterale sud del Santuario, comunemente identificato come facciata principale

© Diocesi di Perugia-Città della Pieve

rispettato nonostante la particolarità della composizione. Orientare tali edifici significava costruirli in modo che i fedeli pregassero nella “direzione sacra”, cioè, come detto prima, verso Oriente: *Conversi ad Dominum* (rivolti al Signore).

Questo tema costituisce l'*incipit* dell'orazione con la quale Sant'Agostino invitava l'assemblea a volgersi verso Oriente per la preghiera eucaristica⁴.

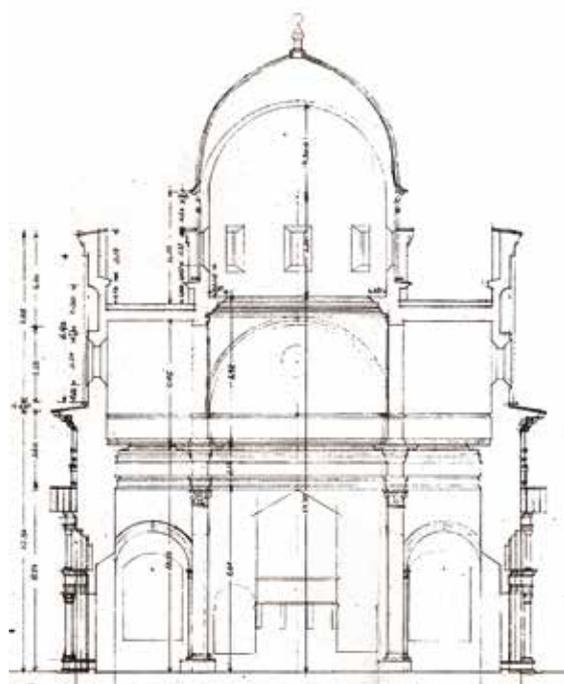
Ma già dopo i primi tempi, gli orientamenti incominciarono a cambiare, sia per quanto riguarda i riferimenti della Fede, sia per le situazioni dei differenti contesti. Già i primi cristiani non si volgevano più verso la Gerusalemme terrena, ma verso una nuova Gerusalemme celeste. Essi vedevano nel sorgere del sole un simbolo della Risurrezione e della seconda venuta, trasponendo questa visione, oltre che nella preghiera, in una formulazione simbolica di architettura “orientata” che consentiva la professione del Credo in maniera coerente (Saba, 2014).

Così le chiese costruite intorno al 1400-1500 sono caratterizzate da un'orientamento molto accurato, basato sull'identificazione di un *azimut* e del meridiano astronomico locale.

Il Papa Silvestro II (Gerberto d'Aurillac, che fu anche Vescovo di Ravenna poco prima dell'anno Mille) s'intendeva di astronomia e scrisse il testo *Geometria*. Egli, in una delle sue bolle, raccomandò esplicitamente il criterio di orientamento *versus Solem Orientem*, e in particolare il criterio *Sol Aequinoctialis*, con l'applicazione del punto dove sorge l'astro diurno quando la sua declinazione è pari a zero, riscontrabile solamente agli equinozi (Gaspani, 2010).

Sappiamo anche che, invece, solo dal 1700 in poi, i luoghi di culto tendono a essere orientati in maniera prevalentemente casuale, o condizionati da esigenze topografiche, comunque non astronomicamente orientati.

4. Il riferimento a Sant'Agostino non è fuori contesto se si ricorda che, per la grande maggioranza, le tipologie di santuari mariani e la venerazione della Vergine sono temi le cui origini sono strettamente connesse alla teologia agostiniana (Trapé, A., 1955).



Pagina precedente:

13. Sezione del Santuario
quotata

© SABAP-Umbria, 1998

14. Il Santuario di
Mongiovino con vista del
fronte "laterale" cieco

© Elisa Marciello, 2022

Dal punto di vista della vallata, si viene a creare un nesso di diretto inquadramento tra la strada e il fronte laterale (Figg. 11, 12).

L'oggetto architettonico, quindi, ponendosi al di sopra di un'orografia elevata rispetto alla valle, si rendeva chiaramente individuabile con il proprio "fronte" anche dalla direttrice di maggiore percorrenza e, richiamando alla visita, assumeva il ruolo di polo attrattivo grazie alle importanti dimensioni, visibili anche a grande distanza.

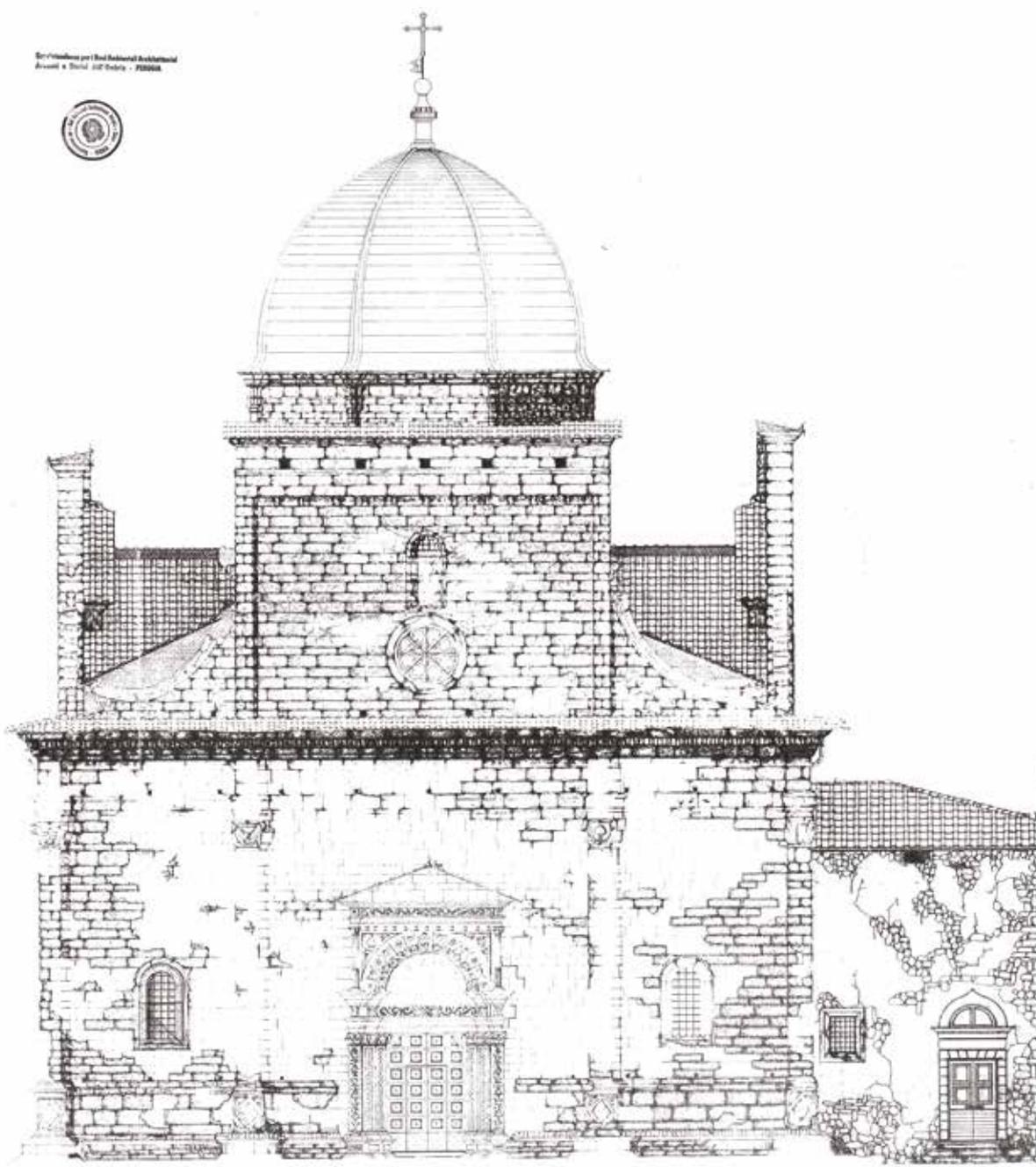
L'architettura del Santuario si presenta come un massiccio blocco quadrato sormontato da un'imponente cupola con lanterna, oggi coperta con lastre di piombo, ma che originariamente doveva essere rivestita da tegole in terracotta invetriata.

Interessante è la descrizione architettonica che ne fa il priore e computista Domenico De Biani nel 1819:

«Il Piantato di questo maestoso Tempio forma una croce latina coperta nel centro suo da una grandiosa cupola nel di cui ordine attico aperti sono otto finestroni per dargli chiaro lume. È questa cupola sostenuta da quattro elevati e quadrati pilastri niente però più estesi di piedi due e mezzo Perugini⁵ per ogni loro facciata, o dicasi quattro palmi romani. Presso la loro sommità vi poggiano due grandiosi archi ciascuno che colle due pareti dello stesso Tempio aprono uno spazio quadrato coperto con un cupolino a catino nel quale vi sono eretti quattro altari. Sembra che detti archi debbano far guerra alla solidità de' Pilastri, e pure dopo quasi tre secoli da che son fatti non hanno dato il minimo segno di patimento ad onta de' galgiardi tremuoti, che hanno crollate le più sode antiche fabbriche» (Bogini, Cambiotti, Rossetti, 2013: 58).

L'interno è caratterizzato da un vasto ambiente quadrato con quattro cappelle attestate sugli angoli e delimitate da quattro imponenti pilastri a base quadrata in arenaria a formare così una croce inscritta nel cubo.

5. Il piede perugino equivale a 0,3635 metri e pertanto i pilastri hanno una larghezza di circa 90,87 cm.



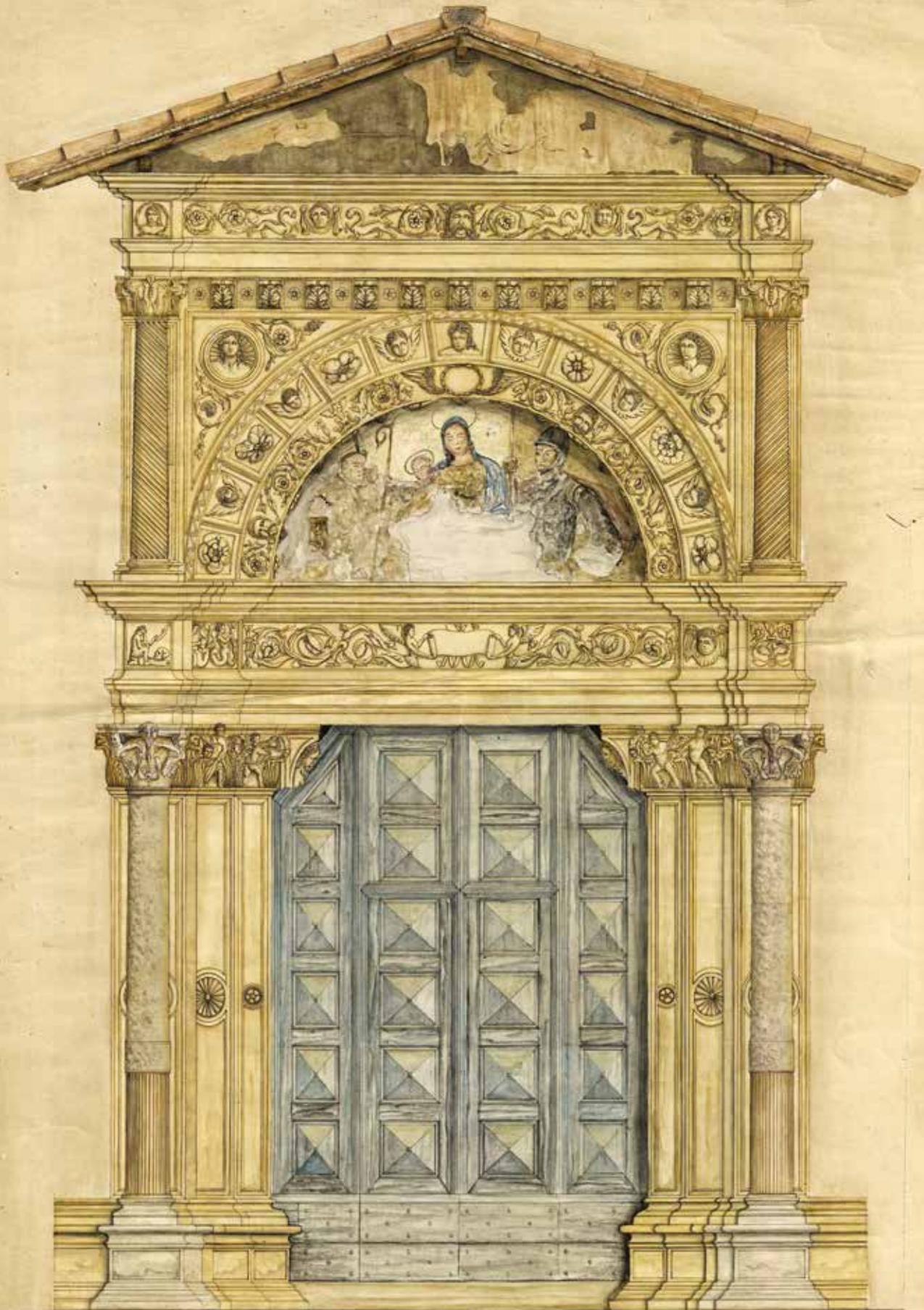
Le quattro cappelle sono sormontate da quattro cupole più basse (Fig. 13). Pertanto si ha, entrando, da ambedue i lati, la visione-contemplazione di Maria solo lateralmente, mentre la facciata in asse con l'abside è completamente cieca. Questo aspetto tipologico è la vera particolarità dell'architettura in esame, che desta moltissimi interrogativi. Al netto di un orientamento e di una localizzazione piuttosto singolare, come già descritto, e pur assumendo l'esigenza di enfatizzare il rito di passaggio dei pellegrini per le indulgenze, l'assenza completa di un passaggio a trapiantare l'asse principale dell'architettura resta del tutto inusuale (Fig. 14).

Se si considerano tutte le chiese a cui il Santuario è stato paragonato per proporzioni o tipologia (San Sebastiano a Mantova, Santa Maria delle Carceri a Prato, entrambe di Leon Battista Alberti o la Chiesa di Villa in Castiglione Olona), sebbene a pianta centrale e con uguale importanza data a tutti gli accessi, nessuna di queste è priva di un accesso direttamente frontale all'altare.

Le quattro facciate del cubo sono all'esterno caratterizzate da altrettante "lastre prospetto" o "venterole" in pietra arenaria intagliata a grossi blocchi (anche sulla parete dell'abside, dove la vela superiore del prospetto si attesta sull'arco absidale). Questi elementi lavorano compositivamente nell'intento di elevare di fatto "slanciare" prospetticamente il disegno della facciata che, altrimenti, nel disegno classico delle sue forme tenderebbe ad appiattirsi sui propri volumi puri: il cubo dell'aula e la sfera della cupola. In questi termini l'occhio dell'osservatore viene guidato dalle linee di forza dei raccordi a semi arco tra le velle e i prospetti creando un movimento che si protende verso l'alto, liberando la fabbrica dalla sua massa e "pesantezza" costruttiva.

L'organizzazione classica del disegno (Fig. 15) del prospetto è chiara e scandita da quattro lesene, delle quali le due centrali più alte incorniciano le lastre prospetto a terminazione orizzontale, a loro volta raccordate da due volute laterali discendenti.

Pagina precedente:
15. Rilievo del prospetto
sud
© SABAP-Umbria, 1998



*Pagina precedente:
16. Rilievo del portale nord.
Acquerello su carta
© Ivano Malizia, 1995*

Ogni venterola presenta centralmente un rosone rotondo e una nicchia soprastante. In questo caso se si osserva l'ubicazione dei rosoni e delle nicchie, ritorna in dubbio l'attribuzione del progetto al maestro del Rinascimento Donato Bramante proprio per l'assenza di uno spazio compositivo minimo tra il rosone in basso e la nicchia soprastante, di fatto quasi contigui. La stretta contiguità di questi due elementi sembra suggerire quasi più un errore dettato da un cambio di quota in sede di esecuzione dei lavori piuttosto che una volontà compositiva.

Le due facciate principali opposte (quelle laterali rispetto all'abside) presentano al centro due portali riccamente scolpiti, ornati da doppi ordini di colonne e protetti da due tetti sporgenti che formano dei pronai, preannunciando all'esterno l'architettura dell'altare, anche questo con colonne sporgenti, a racchiudere l'immagine miracolosa della Vergine (Figg. 16, 17).

L'apparato decorativo dei due accessi è veramente articolato e di fine realizzazione tanto da suscitare questo commento da parte del priore De Biani:

«raccolta di fregi, di ornati, di fiori, e foglie, d'insegne militari e vestimenti antichi, di colonne fiorate nel loro fusto, e scannellate, di capitelli corinti, e compositi, fregiate di foglie di acanto, volute, animali, faccie umane, e simili cose potranno sodisfarsi tanto nell'osservare all'esterno le quattro grandiose facciate di questo Tempio e ne' suoi Portoni d'ingresso quanto nell'interno, e particolarmente nell'accennata cappella e Tribuna» (Bogini, Cambiotti, Rossetti, 2013: 59).

Al di sopra di un portale d'accesso strombato con colonne e lesene a sezione semiquadrata, coronate con composizione a foglie d'acanto e piccole cariatidi è inserita una trabeazione decorata. Quest'ultimo elemento regge al di sopra una lunetta con affresco e con una doppia armilla con decorazione "a cassettoni" e rosette. Il tutto è incorniciato da una decorazione architettonica trilitica con due colonne ai lati e una seconda trabeazione decorata.

Il campanile di circa due secoli più tardo (1775), a due ordini di timpani sovrapposti in cotto rosso, è ad opera dell'architetto Francesco Tiroli ed eseguito da Giovan Battista da Lugano.

Bibliografia

Pellini, P., *Historia di Perugia*, Giacomo Hertz, Venezia 1664.

Negrone, C., *Della Casapiva di Mongiovino. Relazione compilata dall'Abbate Carlo Negrone*, Fondo Santuario di Mongiovino, Archivio Storico Diocesano, 1796

De Biani, D., *Notizie Storiche della miracolosa Immagine di Mongiovino*, 1819, trascritto in AAVV, *La brocca, il velo, il pane: il santuario di Mongiovino: la storia e le carte*, Fat Chicken Edizioni, Perugia 2013.

Trapè, A., *VI. Madonna del Soccorso*, in *La Madonna nell'Ordine Agostiniano, Provincia Agostiniana Picena*, Tolentino 1955; (url: <http://historiaagustiniana.net/documento/111?mode=r&t=46>).

Cerbini, G., *Tavernelle di Mongiovino: la sua chiesetta e la sua "Domus Hospitalis"*, Tipografia Guerra, Perugia 1986.

Napoli, B., Rossi, G., *Santuario della Madonna di Mongiovino*, Ministero per i Beni e le Attività Culturali - Soprintendenza per i Beni Architettonici, il Paesaggio, il Patrimonio Storico, Artistico e Demoetnoantropologico dell'Umbria, 2000 (brochure).

Gregori, L., *La "Memoria" geologico-geomorfologica in alcune città dell'Umbria e dintorni attraverso i materiali dell'antico edificato urbano*, in «Il Quaternario. Italian Journal of Quaternary Sciences», n. 19(2), 2006, pp. 269-278.

Sensi, M., *Per scrivere una pagina di "Storia della pietà". Approccio con due tipologie di fonti: santuari ed edicole*, in F. Morlacchi (a cura di -), *Fede e storia, IRC e coscienza storica*, Lateran University Press, Roma 2008, pp. 26-60.

Bogini, E., Cambiotti, S., Rossetti, C., *La Brocca il velo il pane. Il Santuario di Mongiovino la storia e le carte*, Fat Chicken Edizioni, Perugia 2013.

Saba, A., *Le chiese antiche, e quelle moderne, non sono tutte orientate a est*; <https://www.pianetablunews.it/2014/12/11/le-chiese-antiche-e-quelle-moderne-non-sono-tutte-orientate-a-est/>.

Gaspani, A., *L'orientazione astronomica delle chiese cristiane*, in <http://www.duepassinelmistero.com/Orientazionechiesecristiane.html>.

Pagina precedente:
17. Rilievo del portale
sud.
© Ivano Malizia, 1995

I restauri della Soprintendenza al Santuario di Mongiovino

La Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio dell'Umbria è stata impegnata a più riprese nelle attività di restauro del Santuario di Mongiovino dagli anni '80 ad oggi (Fig. 1).

I primi interventi, realizzati in più stralci dal 1983 al 1995, nacquero dalla necessità di risolvere il degrado generato dalle infiltrazioni di acque meteoriche dal tetto e di intervenire con un consolidamento strutturale sulle volte che sorreggono tamburo e cupola.

L'intervento più consistente è tuttavia quello realizzato tra il 1999 e il 2000, quando, grazie ad un ampio ed articolato progetto di restauro finanziato con fondi straordinari del Giubileo 2000¹, tutto il complesso degli edifici di culto del Santuario di Mongiovino è stato interessato da un complesso cantiere di restauro durato 14 mesi, finalizzato a risolvere i cronici problemi strutturali, di degrado della pietra e di umidità che da sempre affliggono la fabbrica (Figg. 2, 3).

I lavori hanno riguardato sia l'esterno che l'interno, con bonifiche idriche e consolidamenti statici per bloccare e risanare le numerose lesioni presenti sugli archi e sul tamburo.

La zona degli arconi si presentava distaccata in più punti dalle pareti esterne per una naturale dilatazione dovuta alla diversa tipologia costruttiva e di materiali impiegati;

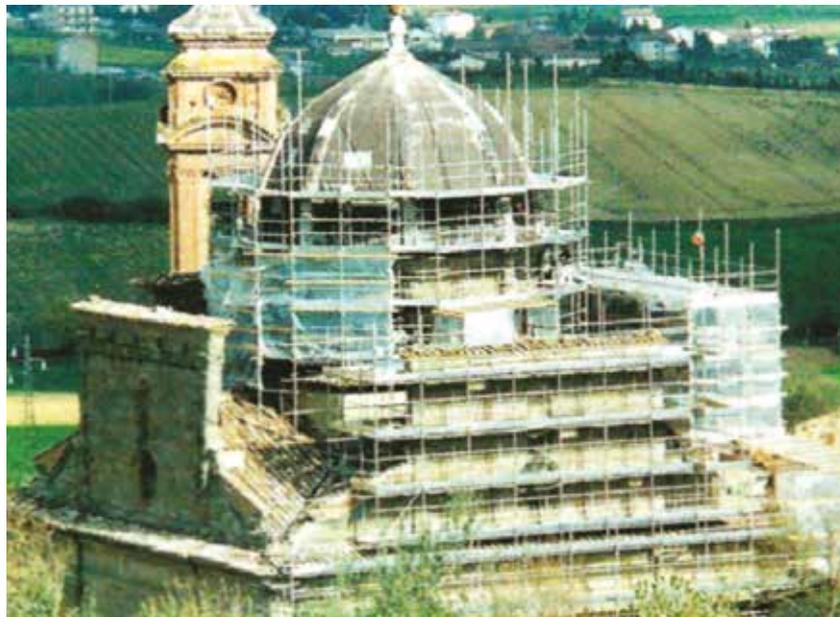
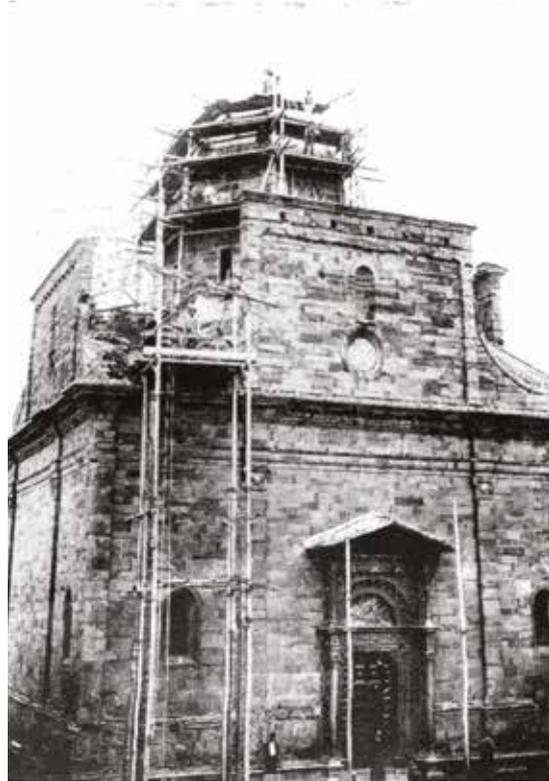


Pagina precedente:

1. Il più recente intervento di messa in sicurezza e consolidamento del pilastro sinistro che sorregge la cupola.

© Francesco Martellini, 2020

1. Soprintendenza per i Beni Architettonici, il Paesaggio, il Patrimonio Storico Artistico e Demoetnoantropologico dell'Umbria, *Lavori di consolidamento e restauro Santuario di Mongiovino*, perizia di spesa n° 53/97 del 17.06.1997 di £ 3.600.000.000 (di cui £ 1.700.000.000 per restauro storico-artistico eseguito da ATI di Estia s.r.l. e Masci Mauro) e perizia di variante e suppletiva n°166/99 del 01.09.1999 di £ 4.322.000.000 nell'ambito del *Piano per gli interventi d'interesse nazionale relativi a percorsi giubilari e pellegrinaggi in località fuori dal Lazio*, Legge 07.08.1997.



Pagina precedente:
2. Lavori di consolidamento
in copertura e
regimentazione delle acque
meteoriche.
© Archivio Sabap Umbria,
1998

3. Lavori di consolidamento
in copertura e del fronte
laterale.
© Archivio Sabap Umbria,
1999

per il suo rinforzo sono stati impiegati perfori inclinati per consentire una legatura dinamica tra le due parti, necessaria per consentire i micro movimenti e dilatazioni fisiologici della struttura.

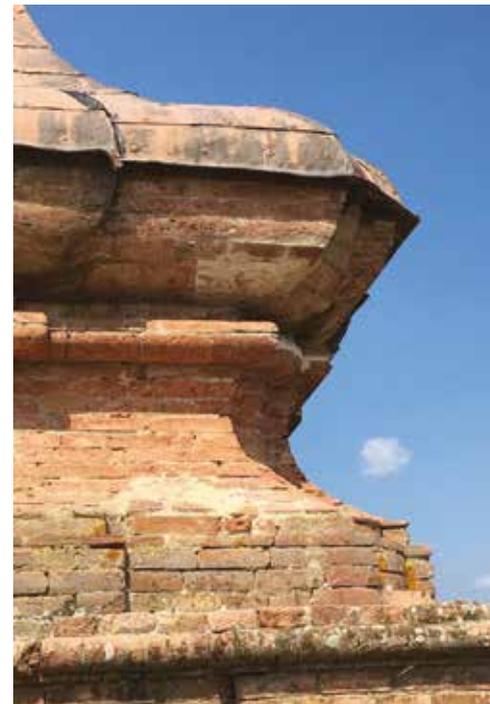
Le lesioni del tamburo, dovute ai movimenti tellurici e all'appesantimento della cupola con lastre di piombo effettuato nel XVII secolo dall'architetto Ippolito Scalza, sono state bloccate con una cerchiatura in acciaio e con il rinforzo dei tiranti in ferro in facciata.

Le problematiche idriche sono state risolte ripristinando e potenziando le originali condutture e canali per le acque meteoriche all'esterno della chiesa nonché revisionando e sostituendo le lastre in piombo di copertura della cupola. Inoltre le vele sono state rinforzate con nuova muratura nella parte interna e la struttura di tiranti in ferro inseriti dal genio civile nella facciata Nord nel 1963, revisionata e potenziata.

Il restauro delle arenarie della facciata e del tamburo si è rivelata la parte più lunga e complessa, dato il loro stato conservativo fortemente degradato per i comuni fenomeni di esfoliazione, erosione e scagliatura tipici di questa tipologia di pietra sedimentaria.

I circa 1800 m² di superficie sono stati preconsolidati, puliti, debiotizzati, consolidati con silicato d'etile, stuccati e trattati con un prodotto idrorepellente; le vecchie stuccature sono state rimosse, le parti pericolanti o sollevate sono state fatte riaderire e ricucite; alcune porzioni lacunose sono state ricostruite, specie le parti basali più visibili della muratura e alcuni tratti del pavimento completamente consumati. Anche le murature in mattoni del campanile sono state completamente revisionate e consolidate in quanto ammalorate e a rischio distacco dalla struttura.

Al restauro architettonico si è affiancato quello storico-artistico, che ha interessato i circa 1700 m² di superficie decorata interna ed esterna, composta principalmente da affreschi, dipinti a olio, tempere, pietra scolpita e dipinta, stucchi.



Pagina precedente:

4. Particolare di uno dei lacerti di tempera su muro restaurato durante i lavori nelle Canoniche.

© Archivio Sabap Umbria, 2008

5. e 6. Particolare della cornice in laterizi alla sommità del campanile prima e dopo il restauro.

© Ivano Malizia, 2019

Le cause del degrado dell'apparato decorativo sono in gran parte da ricercare nella cronica umidità di risalita e da infiltrazione dal tetto, a cui si va ad aggiungere una serie di pesanti ridipinture, rifacimenti e puliture inadeguate effettuate durante gli interventi di manutenzione ottocenteschi e della prima metà del Novecento che in molti casi avevano pesantemente alterato o addirittura completamente obliterato interi cicli affrescati e la cromia degli stucchi e delle statue.

L'intervento era pertanto finalizzato al ripristino dell'originario aspetto complessivo dell'apparato decorativo interno, fatto di una ricchezza artistica e cromatica che non era più apprezzabile dopo i passati interventi poco rispettosi della materia e della composizione figurativa originaria. Proprio la rimozione delle periodiche tinteggiature del santuario, ultima delle quali eseguita nel 1946, ha permesso la scoperta dell'affresco ai lati dell'iconostasi, parte del ciclo pittorico della sacrestia e della tinteggiatura originaria a calce nella parte alta dell'edificio.

I dipinti murali, compresi quelli esterni delle lunette dei portali, sono stati oggetto di operazioni di velatura, fissaggio, pulitura e consolidamento della pellicola pittorica e degli strati preparatori, sono state rimosse le vecchie stuccature ed inserite le nuove per la reintegrazione pittorica.

Gli stucchi dei quattro altari delle cappelle laterali sono stati puliti fino alla messa in luce dell'originaria pellicola pittorica che è stata a sua volta oggetto di pulitura, fissaggio e consolidamento così come gli strati preparatori; le lacune sono state stuccate e si è provveduto alla ricostruzione degli ancoraggi degli elementi decorativi sporgenti.

Il coro ligneo è stato smontato, pulito, consolidato, disinfestato e risanato con la ricostruzione delle parti deteriorate, poi stuccato e trattato con un protettivo superficiale, così come il portone esterno fortemente colpito da attacchi di licheni.

Sono state restaurate inoltre le statue in terracotta del Martelli, il ciclo pittorico del Battini (compresi i rifacimenti del Tronfi del 1946) sulla cupola, le due nicchie ai lati



Pagina precedente:
7. Particolare del basamento
per la sfera metallica
sommitale a restauro
ultimato.

© Ivano Malizia, 2019

dell'organo e alcune vetrate; la pulitura dei dipinti e della pietra arenaria della cappella della Madonna si è rivelata essere una delle operazioni più impegnative a causa dei tenaci depositi dovuti al fumo e alla cera.

Pur essendo stato un cantiere molto incisivo ed importante per la "salute" del Santuario, tuttavia i lavori del 2000 non sono stati portati a termine in ogni loro parte per mancanza di tempo e di fondi; infatti le problematiche conservative relative allo sfaldamento della pietra arenaria non si sono risolte completamente dopo i restauri giubilari, soprattutto nei paramenti murari esterni esposti alle intemperie, dove le continue infiltrazioni meteoriche e le alternanze termiche ed igrometriche stagionali hanno reso meno efficace rispetto all'interno l'utilizzo dei silicati².

Negli anni successivi il Santuario è stato oggetto di altri interventi di recupero e sistemazione, tra cui si segnala nel 2008 il restauro delle canoniche con il consolidamento strutturale e il rinforzo delle fondazioni, dei pilastri, degli archi, delle murature in mattoni e il completo rifacimento del tetto, a cui si sono affiancati anche interventi d'urgenza di messa in sicurezza dei lacerti di tempere su muro superstiti (Fig. 4).

Al 2019 risalgono invece i lavori di sistemazione della sommità del campanile danneggiata a causa della caduta di un fulmine³, che hanno riguardato il risanamento del coronamento lapideo, del supporto alla sfera metallica e delle cornici in laterizi sottostanti (Figg. 5-7).

2. Al 2007 risalgono le prime segnalazioni a questa Soprintendenza, successive ai lavori giubilari, sullo stato del degrado lapideo esterno: segnalazione della «caduta di una pietra di notevole peso...dalla testata nord della vela» e sfaldamento del dipinto sulla cupola dell'altare della Madonna del Rosario, prot. n° 18779 del 09.10.2007; segnalazione della caduta di una «pietra staccatasi dal fastigio in arenaria della testata nord» e di «compromissioni gravi della pellicola pittorica» degli affreschi interni nella volta della cappella della Vergine e nella volta dell'altare della Madonna del Rosario «probabilmente a causa di infiltrazioni d'acqua dal tetto», comunicazione prot. n° 5085 del 30.04.2008.

3. Parrocchia dell'Immacolata Concezione di Tavernelle di Panicale, Consolidamento puntuale della muratura del campanile danneggiato a seguito della caduta di un fulmine, autorizzazione Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio dell'Umbria prot. n° 16931 del 30.08.2019, responsabile Arch. Ivano Malizia.



Pagina precedente:

8. Lastre di piombo del campanile con segni di stuccature in malta cementizia.

© Ivano Malizia, 2019

9. Il basamento del pilastro al lato sinistro dell'abside nella situazione a fine 2020 con evidenti segni di esfoliazione e degrado strutturale

© Francesco Martellini, 2020

Durante le ispezioni sul tetto del campanile è stata riscontrata ancora una volta una situazione di criticità sulle lastre di piombo, che risultavano lacerate o fessurate in più punti permettendo l'ingresso delle acque meteoriche: sono stati pertanto rimossi i numerosi interventi di restauro precedenti, realizzati con malte e stuccature a base cementizia, in quanto ormai inefficaci, e sostituiti con una emulsione elastomerica "a freddo" in attesa di un nuovo intervento più risolutivo (Fig. 8).

Accanto alle problematiche ravvisate all'esterno, nel 2009 è stato evidenziato uno sfaldamento alla base di uno dei 4 pilastri interni in arenaria (Fig. 9) causato dalla risalita capillare di umidità, che negli anni è andato aggravandosi fino all'ultimo sopralluogo⁴ in cui fu evidente la necessità di provvedere alla sua messa in sicurezza per evitare ripercussioni sulla tenuta dell'intera cupola.

I lavori in somma urgenza⁵, eseguiti a fine 2020, si sono limitati all'installazione di un ponteggio provvisorio a giunto tubo con caratteristiche statiche di aiuto strutturale al pilastro e al corrispondente arcone dell'abside (Fig. 1), in attesa dell'intervento definitivo di consolidamento e risanamento della fondazione la cui progettazione ed esecuzione è stata intrapresa alla fine del 2021⁶.

I lavori, preceduti da una fase di indagini geologiche, speleologiche ed ingegneristiche per determinare con esattezza le cause del degrado statico e strutturale, sono

4. Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio dell'Umbria, verbale di sopralluogo del 23.09.2020 prot. n°16644 del 23.10.2020 in cui si riscontra «un aggravamento delle condizioni di esfoliazione della base del pilastro, con distacco di ulteriore materiale lapideo (arenaria), peggiorate anche dalle condizioni atmosferiche che hanno riscontrato un aumento di umidità nell'aria e un aumento del flusso di falda».

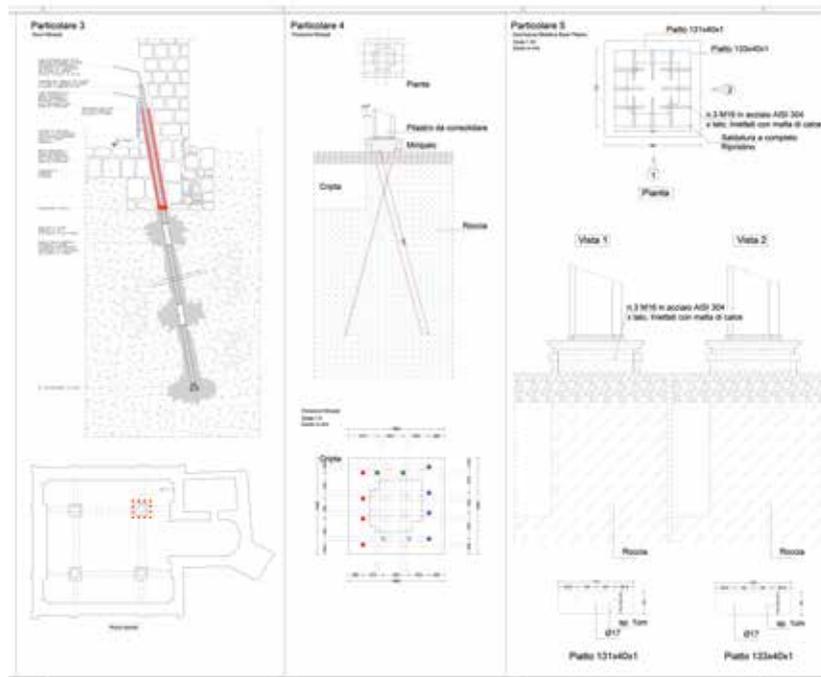
5. Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio dell'Umbria, *Lavori di somma urgenza per messa in sicurezza del pilastro al lato sinistro dell'abside*, perizia di spesa n° 27/20 del 06.11.2020 per un importo di € 15.700,00 eseguiti da Dicla s.n.c.

6. Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio dell'Umbria, *Restauro dell'affresco della Madonna col Bambino e consolidamento strutturale con risanamento del pilastro a sostegno della cupola*, perizia di spesa n. 35/21 del 19.10.2021 per un importo di € 39.000,00 eseguiti da Dicla s.n.c., Ing. Gianluca Bei, Elisa Becchetti.



consistiti nello scavo per l'imposta di micropali in acciaio (Figg. 10, 11) a rinforzo delle fondazioni del pilastro imbibite d'acqua di falda, iniezioni di malte pronte consolidanti nelle murature, stuccatura e sigillatura delle lesioni esterne e rivestimento e ricostruzione delle parti mancanti con pietra nuova.

Nell'ambito di questi ultimi lavori è stato inserito anche l'intervento di restauro e revisione dell'affresco della *Madonna col Bambino* ubicato nell'altare maggiore della omonima cappella.



Pagina precedente:

10. Perfori per micropali alla base del pilastro.

© Francesco Martellini, 2021

11. Il più recente intervento di messa in sicurezza e consolidamento del pilastro sinistro che sorregge la cupola.

© Gianluca Bei, 2021



L'affresco della *Madonna col Bambino* del Santuario di Mongiovino. Note storico-artistiche

L'affresco della Madonna con Gesù Bambino è situato nella cappella della Madonna, edificata in corrispondenza del presbiterio del Santuario (Fig. 1). L'immagine si staglia al centro della mostra dell'altare maggiore in pietra serena dorata, opera del 1572 dello scultore Francesco da Fiesole (Fig. 2); a forma di tempietto, appare costituita da una sezione centrale timpanata con colonne rastremate e da due ante laterali munite di nicchie in cui trovavano posto due angeli reggicandelabro realizzati nel 1570 dall'intagliatore Giovan Battista di Giovan Pietro Bartolotti da Brescia¹. Come ci informa l'epigrafe incisa sul retro della mostra, l'altare fu consacrato nel 1646 dal vescovo di Città della Pieve Reginaldo Lucarini.

Il dipinto murale, in origine situato in un'edicola viaria, divenne oggetto di grande venerazione in seguito a degli eventi miracolosi tramandati dalla tradizione, avvenuti tra la fine del XV e gli inizi del XVI secolo: si narra che l'immagine della Madonna parlò a una pastorella di nome Andreana che si era recata con il suo gregge ad una fonte situata presso l'edicola contenente il dipinto, dicendole di andare dagli abitanti del castello per comunicargli di ripulire il luogo dalla vegetazione e di venire a pregare al suo cospetto. Non creduta, Andreana fu testimone di un secondo prodigio: tornata all'edicola la Madonna le ordinò di riempire una brocca e di portarla rovesciata al pievano, ma dalla brocca non

Pagina precedente:

1. La quinta absidale a tre fornici davanti alla cappella della Madonna.

© Eleonora Dottorini,
2021

1. L. Teza, L'interno del Santuario e l'Altare della Vergine, in F. Bozzi-L. Teza, Il Santuario di Mongiovino. Una perla d'arte nel triangolo storico Arezzo Perugia Chiusi fra il Chiana e il Trasimeno, lungo la valle del Nestore, Ellera Umbra 1998, p. 62. In sostituzione delle due statue originarie, trafugate, sono ora presenti delle riproduzioni.



Pagina precedente:
2. Francesco da Fiesole,
Altare Maggiore, 1572
© Elisa Marciello, 2022

uscì acqua. Seguì poi il prodigio del velo: una donna in procinto di partorire donò un velo per ornare il dipinto; fatto togliere dal pievano per essere riposto nel corredo di biancheria della chiesa, il velo riapparso nel posto dove la donatrice lo aveva fatto collocare. Infine, quando nel 1513 si diede avvio ai lavori di costruzione del Santuario in onore della Madonna, trovandosi gli operai affamati per scarsità di cibo, grazie all'intercessione della Sacra immagine il pane fu moltiplicato e si poté provvedere a saziarli². La storia dell'immagine "miracolosa" e delle vicende legate alla fondazione del Santuario sono dettagliatamente narrate in una serie di manoscritti, tra cui quello del 1803 redatto da Domenico De Biani, priore del Santuario dal 1808, ora conservato presso l'Archivio di Stato di Perugia³.

Il culto popolare verso le immagini sacre, in particolare per quelle mariane, fu ampiamente diffuso fin dal Medioevo e si tradusse nella realizzazione di dipinti posti all'esterno di palazzi di città o in edicole nelle strade di campagna, sorte a protezione dei raccolti; la devozione mariana fu inoltre rinnovata durante il pontificato di papa Alessandro VI (1492-1503)⁴. Il forte sentimento di fede verso le Maestà ospitate nelle numerose edicole campestri, spesso generato dal fatto di essere fonte di prodigi ed eventi miracolosi, spinse i fedeli a proteggere le icone sacre dall'incuria e dal degrado causato dall'esposizione agli agenti atmosferici, promuovendo la costruzione di cappelle o di veri e propri Santuari, come nel caso di Mongiovino.

Nell'affresco la Madonna siede su un cuscino verde, vestita di un abito azzurro dai bordi profilati in giallo; il collo è lungo e dalla linea sinuosa, così come allungati

2.F. Bozzi, Mongiovino: un castello, un santuario, in *Il Santuario ... cit.*, pp. 11-12.

3.Il manoscritto è trascritto in *La Brocca il velo il pane. Il Santuario di Mongiovino la storia e le carte*, a cura di E. Bogini-S. Cambiotti-C. Rossetti, Perugia 2013.

4.F. Bozzi, Papa Borgia e il prodigio di Mongiovino, in *Il Santuario... cit.*, pp. 13-14.



sono il naso e gli occhi. Sulle sue gambe poggia Gesù Bambino, rappresentato in piedi mentre con la mano destra si aggrappa al velo della Vergine (Fig. 3). Intorno alle due figure campeggiano quattro angeli (Figg. 4, 5), due in alto in atto di sorreggere la cortina che funge da sfondo al trono e due in basso in adorazione del gruppo centrale, visibili solo in parte perché tagliati. Il dipinto si conclude in alto con una cornice a doppio spiovente, che potrebbe richiamare la forma dell'originaria edicola, sormontata dall'immagine di Dio Padre benedicente con il globo e due putti, integrazione cinquecentesca riconducibile forse a uno degli artisti operanti nel cantiere pittorico del Santuario (Fig. 6). Da un'apertura presente sul fianco destro dell'altare maggiore è inoltre possibile vedere che l'affresco prosegue in basso fin sotto la mensa dell'altare: sulla porzione di intonaco si scorgono la parte terminale dell'abito della Madonna, con l'impronta di una frangia a delimitare il manto, i montanti del trono e una predella con una sezione centrale aggettante ad angoli smussati; sia i montanti che la predella sono dipinti ad imitazione del legno (Fig. 7).

L'autore della Maestà è stato inizialmente identificato dalla critica in un anonimo pittore attivo nell'ultimo quarto del XIV secolo, formatosi nell'ambito della cultura artistica di Perugia che fonda le sue radici nel cantiere pittorico di Assisi e nei grandi maestri senesi quali Simone Martini e Pietro Lorenzetti⁵. L'impostazione generale del dipinto e alcuni dettagli rimandano alla celebre maestà di Simone Martini nel Palazzo Pubblico di Siena, che il nostro artista doveva sicuramente considerare come riferimento: spunti dall'affresco martiniano sono ravvisabili nella figura stante del Bambino che viene cinto con una mano della Madonna, nella posa e nella fisionomia dei volti, negli sguardi orientati non frontalmente ma di lato, nel fermaglio a losanga che raccorda i due lembi del manto

Pagina precedente:

3. Maestro del San Domenico di Bevagna, Madonna col Bambino e angeli reggicortina, affresco, secondo quarto del XIV secolo, particolare del gruppo centrale
© Elisa Marciello, 2022

4-5. Maestro del San Domenico di Bevagna, Madonna col Bambino e angeli reggicortina. Particolare a confronto
© Elisa Marciello, 2022

5. L. Teza, L'interno del Santuario... cit., p. 62.



Pagina precedente:
6. Dio Padre benedicente,
affresco, seconda metà del
XVI secolo

© Elisa Marciello, 2022

7. Maestro del San
Domenico di Bevagna,
Madonna col Bambino
e angeli reggicortina,
particolari della sezione
inferiore dell'affresco

© Elisa Marciello, 2022

della Vergine (Figg. 8-11). Quasi a voler stemperare l'aulicità della composizione, l'immagine è tuttavia pervasa da un accento familiare e intimo che lega i personaggi, rappresentato dal gesto di Gesù Bambino di afferrare il velo della Vergine per sorreggersi, una componente peculiare che rimanda alle testimonianze figurative perugine del XIV secolo. Fu Pietro Scarpellini a tentare di individuare delle personalità artistiche nel ricco ma poco conosciuto corpus della pittura perugina del Trecento, coniando tra gli altri i nomi convenzionali del Maestro di Paciano, le cui opere sono caratterizzate da una forte vena drammatica ed espressiva, e del Maestro Ironico, dal disegno spensierato e umoristico⁶; l'autore della Maestà di Mongiovino sembra porsi in particolare sulla scia di quest'ultimo.

Mirko Santanicchia avanza un riferimento più puntuale, proponendo un'attribuzione dell'affresco al Maestro del San Domenico di Bevagna, anticipandone la datazione al secondo quarto del XIV secolo⁷.

Un breve profilo biografico di questo anonimo artista è delineato da Filippo Todini: attivo a Perugia nella prima metà del Trecento, educato nella cerchia dei miniatori perugini quali Marino e il Maestro dei Corali di San Lorenzo, risente degli influssi della cultura assisiate e di Meo da Siena; a lui sono ricondotti gli affreschi frammentari della cappella absidale della chiesa dei Santi Domenico e Giacomo a Bevagna (da cui trae il nome), un affresco di Cristo in casa di Marta e Maria Maddalena nella chiesa di San Francesco a Deruta, una serie di dipinti murali nella chiesa di Sant'Agata a Perugia, una Madonna del latte con San Giovanni Battista in Santa Giuliana a Perugia e una Madonna col Bambino in trono tra i Santi Pietro e Paolo nel castello

6. Si veda P. Scarpellini, Per la pittura perugina del Trecento. I – Il maestro di Paciano, in «Esercizi. Arte Musica Spettacolo», 1 (1978), pp. 39-59; Idem, Per la pittura perugina del Trecento. II – Il Maestro del 1320 ed il Maestro ironico, in «Esercizi. Arte Musica Spettacolo», 3 (1980), pp. 43-59.

7. M. Santanicchia, in A. Santantoni Menichelli, Le Madonne che vide il perugino, Perugia 1999, pp. 146-147.



Pagina precedente:

8. Simone Martini, Maestà, Siena, palazzo pubblico, 1312-1315 Particolare a confronto

© Wikimedia Commons

9. Maestro del San Domenico di Bevagna, Madonna col Bambino e angeli reggicortina. Particolare a confronto

© Elisa Marciello, 2022

di Sycrhov (Repubblica Ceca)⁸. Successivamente Elvio Lunghi amplia il corpus di opere già ricondotte dal Todini al Maestro del San Domenico di Bevagna, mettendole in relazione con un anonimo pittore vicino al Maestro della Cappella di San Giorgio⁹.

A sostegno dell'attribuzione di Santanicchia al Maestro del San Domenico di Bevagna, appare particolarmente calzante il confronto con l'affresco a lui ricondotto della Madonna del latte in Santa Giuliana a Perugia (Fig. 12): analoghi appaiono la definizione dei volti dalla forma ovale, come già detto contraddistinti da occhi e naso dalla forma allungata e da una piccola bocca serrata dalle labbra a cuore. La Madonna presenta la stessa acconciatura, con i capelli di un caldo colore arancione che si fermano all'altezza del mento, parzialmente nascosti dal velo semitrasparente che delinea delle morbide onde in corrispondenza della fronte e che scende a delimitare lo scollo arrotondato dell'abito; in entrambe le immagini il cappuccio del mantello è profilato da un bordo giallo che richiama il colore dell'oro. Analoghe sono inoltre le aureole percorse da una fitta raggiera, intervallate in quelle del Gesù Bambino a sezioni sagomate a "T" ornate da perle nella Maestà di Santa Giuliana, danneggiate ma ugualmente percepibili in quella di Mongiovino.

In corrispondenza dei volti della Madonna, del Bambino e dell'angelo in basso è possibile cogliere la qualità pittorica del dipinto mentre il resto dell'affresco è purtroppo giunto in uno stato di forte compromissione, evidente soprattutto nella cortina di fondo, ridotta ad un candido elemento privo di qualsiasi decorazione, e nella veste della Vergine, dove è possibile percepire le impronte della cintola e dei decori del manto a forma di fiore a tre petali lanceolati, presumibilmente eseguiti tramite applicazione di metallo in foglia. Le perdite sono tali da far risaltare tracce del disegno preparatorio,

8.F. Todini, *La pittura umbra dal Duecento al primo Cinquecento*, I, Milano 1989, p. 179.

9.E. Lunghi, *La decorazione pittorica della chiesa*, in M. Bigaroni-E. Lunghi-H.R. Meier, *La Basilica di S. Chiara in Assisi*, Perugia 1994, pp. 237-240.



Pagina precedente:

10. Simone Martini,
Maestà, Siena, palazzo
pubblico, 1312-1315.
Particolare a confronto

© Wikimedia Commons

11. Maestro del San
Domenico di Bevagna,
Madonna col Bambino
e angeli reggicortina.
Particolare a confronto

© Elisa Marciello, 2022

ravvisabile nei tratti giallo ocra che delineano le pieghe dell'abito di Gesù e nella linea rosso sinopia che attraversa orizzontalmente il dipinto all'altezza del petto dei personaggi; i piccoli schizzi di analogo colore che si scorgono vicino a quest'ultima fanno pensare ad una traccia eseguita con il procedimento della battitura dei fili, riconducibile alla fase di impostazione spaziale dell'opera (Fig. 13). È ipotizzabile che le rifiniture e gli elementi decorativi fossero stati realizzati a secco e che il progressivo deterioramento del dipinto e le operazioni di ripulitura subite nel corso dei secoli abbiano portato alla loro scomparsa. Nella scheda di catalogo ministeriale risalente al 1973 si segnala che: "[...] l'affresco è stato strappato, riportato su tela e fortemente rimaneggiato. [...]"¹⁰, tuttavia in base alla documentazione esistente e alle indagini finora condotte in fase di restauro non c'è evidenza di un simile intervento e lo strato di intonaco si mostra fortemente coeso al supporto murario.

Legati alla storia dell'affresco sono delle notevoli opere di oreficeria un tempo esposte insieme ad esso sull'altare maggiore, a testimonianza della grande devozione verso l'immagine "miracolosa" che si tradusse nella commissione di preziosi manufatti: alla fine del Cinquecento l'orafo perugino Giovanni Andrea Patrizi (1578-1629) fu incaricato di realizzare una cornice architettonica in rame dorato destinata a delimitare la Maestà, per l'esecuzione della quale il Patrizi risulta pagato nel 1595 e nel 1596¹¹; rimossa in seguito al restauro del dipinto, la cornice è attualmente collocata nei depositi del Santuario. Quasi un secolo dopo, le immagini della Madonna e di Gesù Bambino furono corredate di due corone d'oro opera dell'orafo romano Giovanni Giardini (notizie dal 1675-1722), apposte il

10. C. Gnoli, scheda OA NCTN 10/00137935.

11. L. Teza, *L'interno del Santuario...* cit., p. 64; S. Nardicchi, *Il tesoro del Santuario*, Ivi, p. 93; C. Bizzarri, *Gli arredi sacri del Santuario di Mongiovino*, in «Bollettino della Deputazione di Storia Patria per l'Umbria», CI (2004), 2, pp. 316-317; Idem, *Gli arredi sacri del Santuario di Mongiovino*, Perugia 2005, pp. 75, 87-89.



Pagina precedente:

12. Maestro del San Domenico di Bevagna, Madonna del latte con San Giovanni Battista, secondo quarto del XIV secolo, Chiesa di Santa Giuliana, Perugia

© Gilda Giancipoli, 2022

13. Maestro del San Domenico di Bevagna, Madonna col Bambino e angeli reggicortina, particolare della linea di battitura

© Elisa Marciello, 2022

21 ottobre del 1685 con una solenne cerimonia condotta dal cardinale Michelangelo Mattei, arcidiacono del Capitolo di San Pietro e committente dei diademi aurei¹². In ricordo di questo importante evento furono successivamente realizzate varie matrici in rame con incisa la sacra immagine accompagnata da un'iscrizione commemorativa della cerimonia del 1685¹³.

Bibliografia

Scarpellini, P., *Per la pittura perugina del Trecento. I – Il maestro di Paciano*, in «Esercizi. Arte Musica Spettacolo», vol. 1, 1978, pp. 39-59.

Scarpellini, P., *Per la pittura perugina del Trecento. II – Il Maestro del 1320 ed il Maestro ironico*, in «Esercizi. Arte Musica Spettacolo», vol. 3, 1980, pp. 43-59.

Todini, F., *La pittura umbra dal Duecento al primo Cinquecento*, Longanesi, vol. 2, Milano 1989, .

Bigaroni, M., Lunghi, E., Meier, H.R., *La Basilica di S. Chiara in Assisi*, Quattroemme, Perugia 1994.

Bozzi, F., Teza, L., *Il Santuario di Mongiovino. Una perla d'arte nel triangolo storico Arezzo Perugia Chiusi fra il Chiana e il Trasimeno, lungo la valle del Nestore*, Era nuova, Ellera Umbra 1998.

Santantoni Menichelli, A., *Le Madonne che vide il Perugino*, Quattroemme, Perugia 1999.

Bizzarri, C., *Gli arredi sacri del Santuario di Mongiovino*, in «Bollettino della Deputazione di Storia Patria per l'Umbria», vol.2, CI 2004, pp. 297-333.

Bizzarri, C., *Gli arredi sacri del Santuario di Mongiovino*, Tipografia Grifo, Perugia 2005.

Bogini, E., Cambiotti, S., Rossetti, C., *La Brocca il velo il pane. Il Santuario di Mongiovino la storia e le carte*, Fat Chicken Edizioni, Perugia 2013.

12. S. Nardicchi, *Il tesoro...* cit., pp. 97-98; C. Bizzarri, *Gli arredi sacri ...* cit. (2004), pp. 321-324; C. Bizzarri, *Gli arredi sacri ...* cit. (2005), pp. 116-120.

13. S. Nardicchi, *Il tesoro...* cit., pp. 98-99.

Il restauro dell'affresco della *Madonna col Bambino*



A seguito del sopralluogo effettuato nel 2020 dall'Alta Sorveglianza della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio dell'Umbria di Perugia, condotta dalle funzionarie Dott.ssa Maria Brucato, storica dell'arte e dall'Arch. Gilda Giancipoli, si è reso necessario un intervento di ricognizione e manutenzione volto al monitoraggio dello stato conservativo dell'affresco che adorna, con la sua cornice, l'altare del Santuario di Mongiovino raffigurante una *Madonna in trono con Bambino e angeli* (sec. XIV) (Fig. 1).

In detta occasione, furono ravvisati stacchi di profondità nella parte inferiore dell'affresco mediante la battitura manuale della superficie e da esame visivo si riscontrò la presenza di alcune importanti crepe trasversali sulla pellicola pittorica.

Si è pertanto dato il via alle operazioni di restauro al fine di far riaderire la stratigrafia alla sua struttura portante e di evitare il progredire dei distacchi.

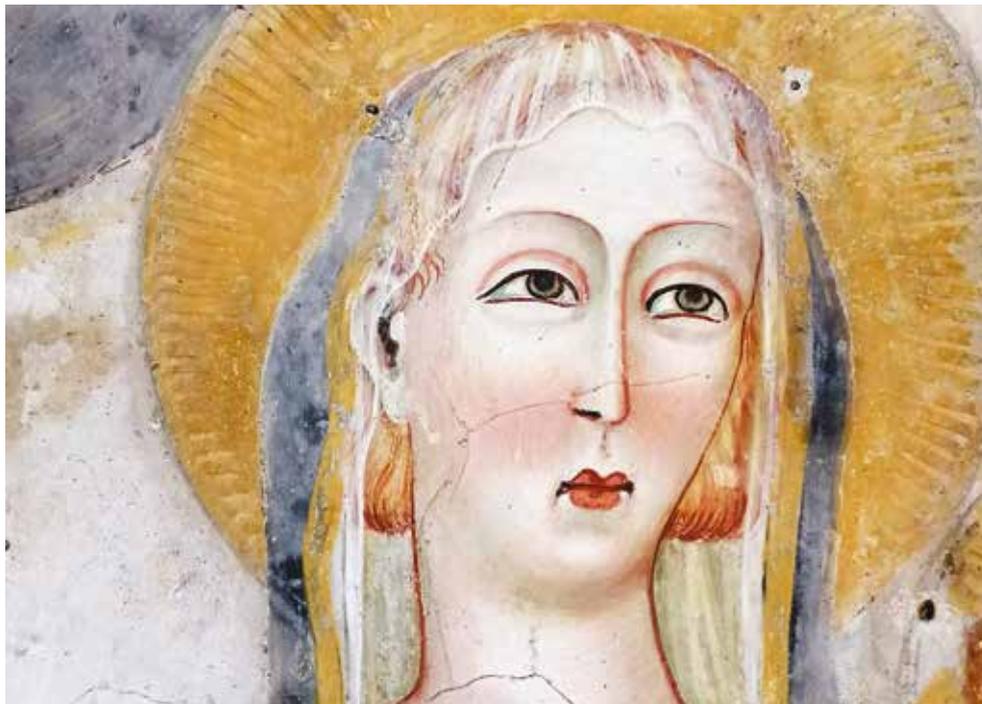
È lecito sottolineare che il restauro ha tenuto conto di un precedente e recente intervento, di cui sono state mantenute in parte le integrazioni cromatiche, giudicate consone in fase di ripristino estetico della leggibilità (Fig. 2), poiché realizzate in maniera reversibile secondo le linee guida e le teorie del restauro contemporaneo di tipo conservativo. Le stesse erano infatti riconoscibili poiché realizzate "a rigatino" o mediante l'abbassamento di tono e con il tempo erano andate ulteriormente iscurendosi.

Contestualmente, si è altrettanto rilevata la necessità di un'operazione di consolidamento dell'opera in corrispondenza delle crepe (Fig. 3).

Pagina precedente:

1. Madonna con Bambino e angeli, sull'altare maggiore del Santuario di Mongiovino, Tavernelle di Panicale. Dopo il restauro.

© Elisa Becchetti, 2021



Pagina precedente:

2. Particolare del manto della Madonna prima del restauro. Si può notare l'intervento di restauro precedente, in cui la lacuna è stata reintegrata cromaticamente con la tecnica a rigatino

© Elisa Becchetti, 2021

3. Particolare del volto della Madonna prima del restauro, lesione dell'intonachino in corrispondenza del collo.

© Elisa Becchetti, 2021

È stata innanzitutto eseguita una pulitura della superficie, attraverso la quale sono stati asportati i depositi superficiali parzialmente aderenti, ad esempio, i residui di polvere bianca salina o altri depositi di particolato atmosferico, con pennellini morbidi e spugna “tipo wishab”.

Sono state individuate numerose colature di cera e sostanze oleose sulla superficie pittorica, molto probabilmente causate da un'illuminazione con candele o l'uso di incensieri o di olii connessi con le attività liturgiche (Fig. 4).

Solo su alcune zone, a seguito di un'accurata indagine, è stato rimosso uno strato annerito di materiale incoerente, mediante l'applicazione a tampone di miscele solventi a base di sali inorganici (carbonato d'ammonio), e l'eliminazione meccanica di eventuali residui con opportuna strumentazione (bisturi). Questa fase ha consentito un'accurata ricognizione della superficie, grazie alla quale è stato possibile pianificare l'intervento successivo con le relative fasi di lavoro.

Il consolidamento dell'opera ha interessato tutti i livelli superficiali, a partire dalla pellicola pittorica, per arrivare agli strati preparatori e più profondi dell'intonaco.

Per questo motivo tale operazione ha comportato una differenziazione di metodologia e materiali, congiunta ad un lavoro attento e puntuale, eseguito in alcuni casi con il supporto di occhiali dotati di lenti di ingrandimento.

Si è provveduto ad eseguire il fissaggio delle zone aride e decoese della pittura con una microemulsione a base acrilica applicata con erogatori a bassa pressione che ha facilitato il ristabilimento di coesione e adesione della stessa.

Dalle immagini scattate durante i lavori è chiaramente visibile l'estensione dei vuoti creati tra gli strati preparatori e il supporto identificabili dagli aloni bagnati delle sostanze iniettate; questa operazione è stata eseguita utilizzando resina acrilica diluita o adesivo riempitivo a base di calce (Fig. 5).



Pagina precedente:

4. Particolare prima del restauro in cui si notano gli aloni delle bruciature e macchie di cera o oli utilizzati in passato come fonte di illuminazione per l'opera.

© Elisa Becchetti, 2021

5. Fase riguardante il consolidamento degli strati preparatori dell'affresco, nell'immagine sono visibili gli aloni bagnati delle sostanze iniettate; questa operazione è stata eseguita utilizzando resina acrilica diluita o adesivo riempitivo a base di calce.

© Elisa Becchetti, 2021

Gli strati preparatori sono stati fissati con iniezioni di resina acrilica opportunamente diluita nella percentuale idonea, utilizzando ove consentito le piccole intercapedini in prossimità di lacune già esistenti, o praticando microfori con trapano manuale in parti figurative di secondaria importanza.

I distacchi più profondi, situati prevalentemente nella parte inferiore dell'affresco sono stati colmati con iniezioni di adesivo riempitivo a base di calce (Fig. 5).

Si è proceduto quindi con la stuccatura di lesioni e cretti, eseguita con una malta composta da inerti a base di calce realizzata nel rispetto della natura granulometrica e cromatica di quella dell'intonaco originale (Fig. 6).

Tale operazione garantisce la continuità degli strati preparatori interrotti, assicurando una migliore protezione dei margini delle lacune stesse.

In alcuni casi, come già accennato, sono state mantenute le vecchie integrazioni poiché consone anche da un punto di vista cromatico, oltre che strutturale e riempitivo.

In ultima fase, è stata eseguita ad acquerello una revisione cromatica dell'opera, finalizzata alla sua riequilibrio generale e alla riduzione di eventuali e locali disturbi visivi causati da lacune ed abrasioni, operazione svolta con la tecnica della velatura e dell'abbassamento di tono.

Un tema particolarmente dibattuto durante i lavori è stato il trattamento della linea color rosso di Siena bruciata (ovvero "rosso sinopia") che attraversa in maniera trasversale l'affresco (Fig. 7).

L'ipotesi più convincente è che possa trattarsi di una traccia di disegno preparatorio, quindi originale, utilizzata dall'autore per lo studio della costruzione organica dell'opera, e affiorata a seguito della perdita di pellicola pittorica a causa di antiche e aggressive puliture. In accordo con la Direzione Lavori del restauro pittorico, condotta dal Dott. Nicola Bruni, funzionario restauratore della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio dell'Umbria, e seguendo come si è già accennato la linea guida di un restauro di tipo



conservativo, si è deciso per il mantenimento della stessa visibile, in quanto testimonianza della maestria pittorica del tempo, e della metodologia del suo autore, così come sono mantenuti visibili gli elementi connessi con l'apposizione in epoche non coeve, di arredi di enfasi liturgica quali corone d'oro o dorate sostenute da ganci o chiodi.

Solo specifiche indagini radiografiche potranno però confermare tale ipotesi in merito al disegno preparatorio deducibile dalla sinopia dell'affresco.

Pagina precedente:

6. Particolare delle stuccature eseguite con malta a base di calce utilizzata per colmare le fessure e le lacune degli strati preparatori.

© Elisa Becchetti, 2021

Pagina precedente:

7. La linea color rosso di Siena bruciata (ovvero "rosso sinopia") che attraversa in maniera trasversale l'affresco.

© Elisa Becchetti, 2021



GILDA GIANCIPOLI

Su due alture: storia insediativa ed aspetti architettonici della chiesa di Sant'Agostino a Corciano

Riguardo alla nascita del Convento e Chiesa di Sant'Agostino, la vicenda si ricollega alla storia medievale e rinascimentale del nucleo di Corciano, le cui fonti sono ben ordinate e documentate nell'importante pubblicazione in tre volumi di Giovanni Riganelli sul Comune di Corciano (Riganelli, 1995).

Corciano è posta a pari rango del capoluogo regionale nella narrazione del *Conto di Corciano e di Perugia*, una leggenda cavalleresca del XIV secolo, di autore ignoto, dove si evoca l'immagine di un manipolo di guerrieri superstiti dalla Guerra di Troia che, giunti in Italia centrale fondano dapprima Perugia e successivamente, uno di loro, Coragino, individuando con i suoi uomini un colle ricco di acqua, selvaggina e vegetazione, fonda Corciano. Il racconto si basa sulla leggenda della fondazione di Perugia narrata nel poema latino *Eulisteia*, scritto da Bonifacio da Verona intorno al 1293 per incarico del Comune perugino. La fondazione del convento segue l'insediamento degli ordini mendicanti degli Eremitani di Sant'Agostino a sud, mentre a nord si affermavano i Frati Minori.

La presenza agostiniana è tuttavia attestata fin dal 1301, come testimoniato da documenti riguardanti certi versamenti agli ordini proprio in quell'anno (Regni, 1991: 57).

Secondo il Riganelli, la realizzazione di una struttura per la permanenza dell'ordine dovrebbe avvenire nei primi anni Dieci del Trecento, mentre sarebbe arrivata solo vent'anni dopo la Bolla Papale del 15 marzo 1334 in cui si stabiliva il convento (Collesi, 1902: 74, n.1)¹.

1. Non sarebbe la prima volta, esistono altri casi in cui il conferimento ufficiale della costituzione giuridica del monastero arrivi a seguito di un'azione spontanea d'insediamento da parte di un ordine. Si pensi alla Bolla di Ottone III per

Pagina precedente:

1. Le due vette delle colline corcianesi: il paese a nord e il monastero di Sant'Agostino a sud

© Google-Earth, 2022



Pagina precedente:

2. La vista dell'ex-convento di Sant'Agostino da Corciano

© dal web, 2022

3. La vista di Corciano dall'alto della facciata della chiesa di Sant'Agostino

© Gilda Giancipoli, 2020

Tale documento sarebbe stato visto da Mariotti che poté riportarla nelle sue *Memorie sui castelli Perugini* (Riganelli, 1995: v.1, 187-188).

È certamente una vicenda devozionale e costruttiva al tempo stesso, infatti è collegata alla fondazione del patronato della comunità corcianese di San Macario e Sant'Angelo, la cui origine si fa risalire al Trecento in concomitanza con la costruzione del convento agostiniano prospiciente il centro storico. Infatti originariamente la chiesa del convento era intitolata a Sant'Angelo; il toponimo è attestato nel 1361 come *Sanctus Angelus* e *Collis Sancti Angeli*, probabilmente legato ad una precedente pieve anteriore al Mille (Riganelli, 1995: v. 3, 226, n. 31).

Sebbene l'ambito si presenti orograficamente separato rispetto all'abitato, al tempo, la devozione in questo luogo era fortemente sentita dai corcianesi, come testimoniato dall'intitolazione delle quattro nicchie della chiesa di Sant'Agostino ai santi di maggiore venerazione San Michele, San Macario, San Rocco e San Sebastiano (Trombetta, Brugnamì, 1974: 77, 78) ed ancora oggi si svolgono processioni che escono dalle mura del borgo per raggiungere il colle con il suo monastero silenzioso ed isolato.

Il rilievo marnoso al centro del perimetro comunale costituisce una curiosa successione di collinette morbide (Fig. 1) su cui sorgono da sud la località di Valpinza, il Cimitero Comunale di Corciano, la chiesa ed Ex-Convento di Sant'Agostino, il centro storico di Corciano e proseguendo a nord l'area verde comunale con il campo sportivo (tutte collegate da una strada di crinale).

La particolare orografia genera quindi una serie di scorci panoramici di reciproco inquadramento (Figg. 2, 3) che rafforzano l'identificazione di quei con visuali di pregio descritti nei Provvedimenti di Dichiarazione di Notevole Interesse Pubblico gravanti sul territorio².

il monastero di San Vitale a Ravenna, quando intorno alla Basilica si erano spontaneamente formato un abitato di casupole di religiosi.

2. Il territorio comunale di Corciano ne ha ben quattro: D.M. 7 dicembre 1955, su Piazza dei Caduti e terreni a valle; D.G.R. 28 maggio 1985, n. 3325, Colle



Pagina precedente:
4. La facciata della
chiesa di Sant'Agostino a
Corciano
© SABAP-Umbria,
Archivio di Stato di
Perugia, 1974

Il consolidamento della presenza agostiniana nel territorio di Corciano è documentato anche dal monastero femminile di San Nicola, che nel 1361 risulta accatastato per 100 libbre. L'edificio entro cui per i successivi secoli risiedettero le religiose, venne demolito nel novembre del 1735 «dai padri di S. Agostino per far con quei materiali una volta nella loro chiesa» (Riganelli, 1995: 189).

La demolizione fu affidata a Bernardino Lorenzini, già ampiamente noto nel panorama umbro dell'architettura settecentesca. In particolare, si riconosce il legame con la comunità di Corciano, anche come mecenate e benefattore (Tiroli, 2010: 84, 134, 142, 151, 155). Ci è noto come autore della sacrestia della Chiesa di San Cristoforo a Corciano (Tiroli, 2007: 25), per la demolizione appunto del Convento di San Nicola, da cui trasse i materiali per il restauro del Sant'Agostino sempre a Corciano, per il restauro della Chiesa di Santa Maria di Monte Malbe, dell'Ospedale di Santa Maria della Misericordia a Perugia e, sempre nella stessa città, per la realizzazione del Palazzo Friggeri.

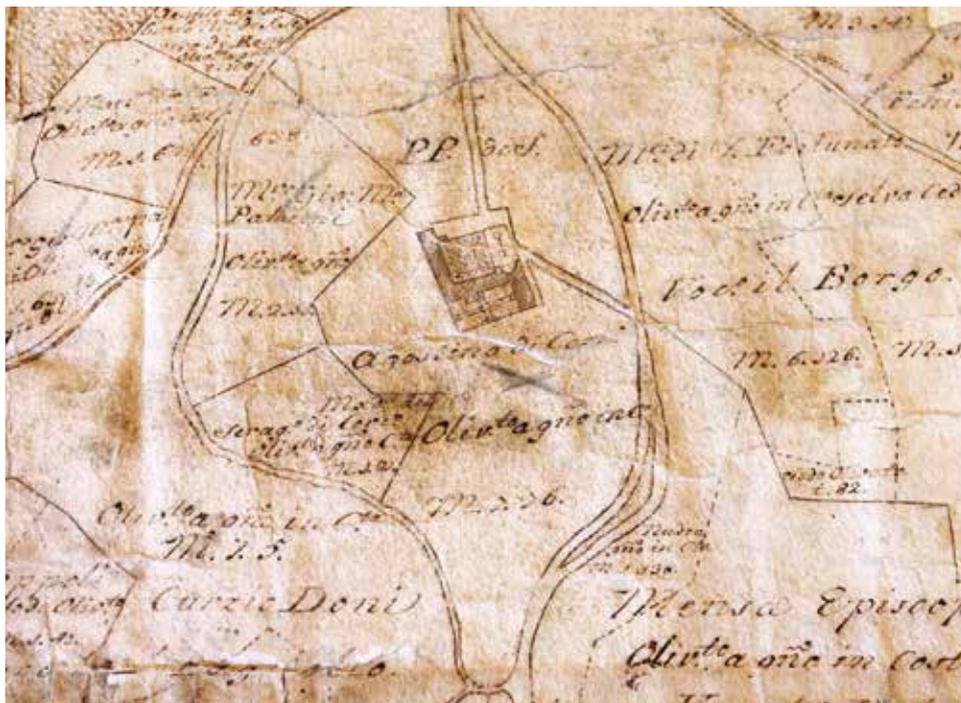
Questa informazione documenta dunque l'intervento architettonico che modificò radicalmente il nostro complesso nel corso della prima metà del XVIII secolo, ma comunque dopo il 1729.

Questi interventi dovettero ovviare a condizioni di conservazione che dovevano essere precarie, poiché stando a una relazione elaborata dai frati nel 1652, già almeno dall'anno precedente si era arrivati a ipotizzare una soppressione del convento, conformemente a quanto accaduto anche per quello di San Francesco.

Dal punto di vista compositivo, la chiesa si attesta sul lato est del quadrilatero del convento, andando a costituire il muro di fondo del portico interno.

La facciata, con disegno molto semplice, a capanna (Fig. 4),

della Trinità, Monte Malbe, Corciano e Migiana; D.G.R. 14 giugno 1991, n. 5701. G.U. 8/93. Pian dell' Abate; D.G.R. 30 gennaio 2012, n. 79. Mantignana e dintorni.



presenta tracce diagonali che rivelano un rialzo finalizzato all'imposta di una successiva copertura, cui è sovrapposto un arco in laterizio. Inoltre sono leggibili altre modifiche quali lo spostamento delle finestre e la loro sostituzione con due aperture quadrangolari più piccole.

Al centro, sopra il portale, spicca un rosone, bordato da una singola armilla in laterizio, attualmente tamponato a seguito di recenti restauri.

Sempre al rinnovamento del XVIII secolo, ad opera del Lorenzini, si deve l'attuale portale con timpano e cornici in rilievo. Al di sopra della cuspide si nota, reimpiegata nella muratura, la cassa di un'urna cineraria etrusca con protome di gorgone a bassorilievo. Il pezzo, da assegnare a officina perugina e databile entro la seconda metà del II sec. a.C., è inquadrata su tutti i lati da un listello³.

L'interno dell'edificio non mostra più tracce dell'impianto primitivo, poiché i lavori svolti dal XVIII secolo hanno apportato sostanziali modifiche.

Tra i cambiamenti più importanti, oltre alle finiture gialle e bianche con stucchi chiaramente settecenteschi, troviamo lo smantellamento della copertura a capriate e l'eliminazione degli arconi di sostegno, realizzando così l'attuale assetto a unica navata (tipica del periodo controriformista) e quattro nicchioni laterali con altari.

Radicale dovette essere anche l'intervento sull'abside, che nella resa presente sul Catasto Chiesa (1729) appare come semicircolare, mentre il Catasto Gregoriano ce la mostra già di forma rettangolare (Figg. 5, 6).

L'aula presbiteriale è rialzata di due gradini e separata da una balaustra con colonnine di legno. L'altare principale, rialzato anch'esso di due gradini, mostra un apparato decorativo che prevede riquadri decorati in stucco, di cui quelli esterni riportano lo stemma dell'ordine degli Agostiniani.

Dietro l'altare, nell'abside, è posizionato il coro ligneo, datato 1746, con specchiature riquadrate in legno di noce.

Pagina precedente:

5. Il Catasto Chiesa sull'abitato di Corciano, dettaglio del Convento di Sant'Agostino

© Archivio di Stato di Perugia, 1790

6. Il Catasto Gregoriano sull'abitato di Corciano, in basso Sant'Agostino

© Archivio di Stato di Perugia, 1816

3. A titolo di confronto: Cifani, 2015, p. 145, n. 20B.

Sempre nell'abside, entro una nicchia era originariamente collocato il gonfalone di Benedetto Bonfigli (realizzato nel 1472), che venne trasferito presso la chiesa di Santa Maria Assunta nel 1879.

La presenza del gonfalone, che curiosamente (e forse non casualmente) mostra una veduta dell'abitato presa dall'altura di Sant'Agostino, certamente nobilita questo luogo di culto, che, se immaginato all'origine nella completezza dei suoi apparati di arte decorativa, doveva apparire di primo piano nel panorama ecclesiastico coevo. È opportuno ricordare che il complesso, nel corso della sua storia, accolse la sede di una confraternita per i Santi Rocco e Sebastiano.

Sul pavimento della chiesa trovavano posto delle sepolture; una di queste afferiva alla famiglia Paradisi. Proprio due esponenti di questa famiglia (Costanzo: 1630-1700; Giovanni: 1639-1694) commissionarono il ciclo decorativo delle ventisei lunette nel chiostro del contiguo convento, purtroppo giuntoci in condizioni di conservazione non ottimali. A corredo delle rappresentazioni si trovano delle didascalie in versi, da riferire all'erudito corcianese Costanzo Ricci (1609-1670) (Vermiglioli, 1829).

Nel 1811 la chiesa andò incontro, in base alle disposizioni normative dell'Impero francese, a una temporanea chiusura, divenuta poi definitiva dopo l'annessione dell'Umbria al Regno d'Italia. Appena prima di questo evento⁴ padre Raffaele Lauro fece apporre gli ultimi ritocchi all'apparato decorativo della struttura.

Nell'archivio parrocchiale di Corciano si conserva una *Relazione* sullo stato del monastero di S. Agostino di Corciano del 1651, stesa dai frati in occasione della proposta di voler sopprimere il convento nell'anno 1652, come proposto anche per il convento corcianese di San Francesco.

4. Decreto del Commissario Generale Straordinario per le province dell'Umbria, 11 dicembre 1860, n. 205.

Bibliografia

Vermiglioli, G. B., *Biografia degli scrittori perugini e notizie delle opere loro*, tomo II, parte II, P – U, Perugia 1829.

Trombetta, A., Brugnami, G., *Corciano e la sua gente*, Tipografia Porziuncola, Santa Maria degli Angeli 1974.

Regni, C. (a cura di), *Chiese e conventi degli ordini mendicanti in Umbria nei secoli XIII e XIV. I registri finanziari del Comune di Perugia*, Perugia 1991.

Riganelli, G., *Vicende insediative e assetto del territorio nell'età di mezzo. Una ricerca sull'attuale Comune di Corciano*, Corciano 1997.

Riganelli, G., *L'economia rurale nel Medioevo. Un'indagine sulle comunità dell'attuale territorio di Corciano*, Corciano 1999.

Riganelli, G., *Società, istituzioni e vita contadina nel Basso Medioevo. Il caso delle comunità presenti nell'attuale territorio di Corciano*, Corciano 2001.

Tirolì, A. (a cura di), *Corciano: Museo della Pievania: Chiesa di San Cristoforo*, Fabrizio Fabbri Editore, Perugia 2007, p. 25.

Tirolì, A. (a cura di), *Chiesa-Museo di San Francesco. Vicende storiche e artistiche*, Fabrizio Fabbri Editore, Perugia 2010.

Cifani, G., *Il sepolcro dei Cacni a Perugia. Ideologia e cultura di una famiglia aristocratica tra ellenismo e romanizzazione*, in «Mitteilungs des Deutschen Archäologischen Institut Römische Abteilung», n. 121, 2015, pp. 125-176.

I restauri della Soprintendenza nella chiesa di Sant'Agostino



La chiesa di Sant'Agostino a Corciano, nonostante la sua ubicazione “fuori porta” e la sua attuale situazione di utilizzo saltuario per un esiguo numero di parrocchiani, per lo più per ricorrenze religiose sporadiche, è in realtà uno scrigno di opere di grande interesse e pregio.

Date le sue condizioni climatiche, rafforzate da un ambiente spesso chiuso, la chiesa è stata oggetto negli ultimissimi anni di una serie di lavori urgenti da parte della Soprintendenza ABAP dell'Umbria su alcune opere ed elementi in precario stato conservativo, in attesa di una programmazione di lavori complessivi di restauro e consolidamento strutturale e architettonico.

I recenti interventi nascono dal sopralluogo¹ richiesto dalla prefettura di Perugia per conto del *Fondo Edifici di Culto* del Ministero dell'Interno² (proprietario dell'immobile) a seguito di un evento atmosferico che aveva danneggiato la cuspide della facciata frantumando la pietra che funge da basamento per la croce in ferro. Durante le ispezioni erano emersi anche problemi per il regolare deflusso delle acque dovuto a discendenti ostruiti, anomalie nell'impianto

1. Verbale di sopralluogo del 23.10.2020 prot. n°18435 del 20.11.2020 richiesto dalla Prefettura di Perugia con nota prot. n° 16130 del 14.10.2020. Le prime segnalazioni del degrado della cuspide risalgono al 05.02.2019 da parte del parroco Don Fabrizio Fucelli (nota prefettizia n°13467).

2. Il Fondo Edifici di Culto (FEC) è stato istituito dal Titolo III (artt. 54-65) della legge 20 maggio 1985, n. 222, per l'attuazione di alcuni aspetti dell'Accordo del 18 febbraio 1984 tra lo Stato Italiano e la Santa Sede, che ha modificato il Concordato lateranense dell'11 febbraio 1929. Il FEC è succeduto, ereditandone i patrimoni, al Fondo per il culto, al Fondo di beneficenza e religione nella città di Roma e ad altre Aziende speciali di culto. A tali enti erano stati attribuiti le rendite e i beni degli enti ecclesiastici soppressi nella seconda metà del XIX secolo. Fra questi beni figuravano anche le chiese annesse ai conventi e ai monasteri colpiti dalle norme di soppressione. Fonte: <https://archiviodigitalefec.dlci.interno.it/>.

Pagina precedente:

1. Coro ligneo del 1746

© Nicola Bruni, 2022



elettrico e soprattutto lo stato di degrado del portale della chiesa gravemente deteriorato sia a causa degli agenti atmosferici sia da attacchi di microrganismi (Fig. 2), così come la balaustra del presbiterio (Fig. 4) che mostrava anche gravissimi attacchi di insetti xilofagi. La presenza di tarli e termiti all'interno della chiesa era stata già segnalata negli anni '70³ sul pregiato coro ligneo datato 1746 che riveste l'abside (Fig. 1), a seguito del quale era stato eseguito nel 1978 un complesso intervento di smontaggio e risanamento (Figg. 6-8).

I relativi lavori di restauro e ripristino sono stati eseguiti in somma urgenza nei primi mesi del 2021⁴. La rimozione della cuspide della facciata con la croce in ferro, calata a terra con l'ausilio dei Vigili del Fuoco per evitare problemi di incolumità, aveva lasciato un vuoto sulla sommità del tetto da cui si infiltravano acque meteoriche andando ad ammalorare le travi e la muratura sottostante, ed era pertanto prioritario intervenire con la sua chiusura e il ripristino della copertura. L'elemento lapideo di base, impossibile da ricollocare, è stato ricostruito analogo al precedente con una pietra calcarea meno porosa e ricollocato sulla sommità predisponendo un nuovo manto impermeabile di copertura, una base cementizia armata e imperniandolo con due barre in vetroresina (Fig. 9); la croce è stata riprodotta fedelmente in materiale plastico antistatico e ricollocata anch'essa. Gli elementi lapidei originali sono stati puliti, disinfestati dai microrganismi, consolidati, ricomposti nelle parti superstiti e sistemati all'esterno della chiesa accanto al portale, ricollocandovi la piccola croce in ferro preventivamente pulita e trattata con uno stabilizzatore della corrosione (Fig. 10). Portone e balaustra in legno sono stati smontati nei singoli elementi,

Pagina precedente:

2. Portone ligneo della chiesa smontato e portato in laboratorio, sono evidenti i danni causati da intemperie e microrganismi alla base

© Francesco Martellini, 2020

3. Portone al termine dei restauri

© Nicola Bruni, 2022

4. Balaustra del presbiterio durante lo smontaggio, estremamente degradata a causa di attacchi di insetti xilofagi

© Francesco Martellini, 2020

5. Balaustra del presbiterio al termine dei restauri

© Nicola Bruni, 2022

3. Soprintendenza ai Monumenti e Gallerie dell'Umbria, negativo Sopr. N° Leica-152A, settembre 1974.

4. Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio dell'Umbria, "Corciano-Chiesa di Sant'Agostino. Opere di ripristino della regimentazione delle acque in copertura, restauro e risanamento degli arredi lignei e riconfigurazione dell'impianto elettrico", perizia di spesa n. 30/20 del 17.11.2020 per un importo di € 47.868,84 eseguito da Ikuvium R.C. srl.



portati in laboratorio e trattati con prodotti debiotizzanti; sono stati successivamente consolidati e, ove necessario, sono state ricostruite le parti mancanti e chiuse le fessurazioni presenti (Figg. 3-5); anche il coro ligneo, sfruttando le economie della perizia, è stato trattato con un prodotto antitarlo per arrestare eventuali infezioni già in corso. Il discendente di facciata in rame, otturato e bucato in più punti, è stato sostituito e il relativo pluviale di adduzione pulito. L'impianto elettrico di allarme, messo fuori uso dalla scarica di un fulmine, è stato ricablato e sistemato a norma di legge, così come è stato riconfigurato l'impianto antincendio.

Al termine dei lavori ulteriori verifiche e sopralluoghi all'interno della chiesa negli ambienti della sacrestia hanno permesso di verificare l'esistenza di opere d'arte, arredi liturgici e suppellettile sacra di pregio risalente al XVI-XVII secolo in precario stato conservativo, tra cui due crocifissi lignei processionali, due banchi da sacrestia (Fig. 11) che conservavano numerosi messali, lampade processionali, portaglorie, candelieri e una grande tela raffigurante la *Madonna del Carmine*; inoltre in un piccolo vano, attualmente utilizzato come ripostiglio e ricavato dal ridimensionamento della sacrestia tramite l'imposta di un tramezzo, è stato rinvenuto un affresco sotto la lunetta della volta raffigurante l'*Ultima Cena*.

Proprio queste ultime due opere, dato il loro pessimo stato conservativo e condizione di degrado, sono state scelte per un intervento di restauro in somma urgenza per evitare che si aggravasse la condizione di degrado e andassero irrimediabilmente perdute: la tela presentava estese lacune, strappi, cadute della pellicola; il telaio risultava rotto e irrecuperabile così la cornice, non pertinente ed estremamente rimaneggiata; inoltre era collocata in maniera del tutto precaria appoggiata ad una parete con altri elementi addossati. L'affresco, oltre ad essere lacunoso per la presenza di un'apertura sulla parete che ha danneggiato gran parte della cornice inferiore, si presentava molto sporco ed alterato nei colori con depositi

Pagina precedente:
6-8. Lavori di smontaggio
e risanamento del coro
ligneo
© Archivio Fotografico
Sabap-Umbria, 1978



superficiali pulverulenti spessi e diffusi; era stato oggetto di interventi di “sistemazione” molto approssimativi e poco rispettosi della materia, come le verniciature grossolane di colore giallo per mascherare le stuccature delle lacune che avevano sbordato e macchiato in diverse parti e le tinteggiature bianche della volta che avevano schizzato e coperto intere porzioni originali; inoltre erano presenti numerosissimi fori, graffi e solchi anche molto profondi prodotti dalle incaute collocazioni di materiali eterogenei a ridosso della parete affrescata dato l'utilizzo del vano come ripostiglio.

Gli interventi di restauro⁵, promossi dalla Soprintendenza e finanziati dal FEC, sono stati eseguiti tempestivamente alla fine del 2021 ed oggi le due opere sono tornate al loro originario splendore ad arricchire il ricco complesso agostiniano di Corciano.



Pagina precedente:

9. Elemento lapideo ricostruito e imperniato con barre in vetroresina pronto per il ricollocamento

© Francesco Martellini, 2021

10. Elemento di coronamento della facciata originale ricomposto a terra

© Nicola Bruni, 2022

11. Uno dei banconi da sacrestia del XVII secolo

© Nicola Bruni, 2022

5. Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio dell'Umbria, Corciano (PG) – Chiesa di Sant'Agostino. Lavori di somma urgenza per il restauro della Tela raffigurante la Madonna del Carmine, perizia di spesa n° 14/21 del 24.05.2021 per un importo di di € 6.885,91, eseguiti da Paolo Pettinari, e Corciano (PG) – Chiesa di Sant'Agostino. Lavori di somma urgenza per il restauro dell'affresco all'interno della Sacrestia, perizia di spesa n° 15/21 del 24.05.2021 per un importo di € 8.930,59 eseguiti da Stefania Liberatori in collaborazione con Stefano Pettrignani.

La tela della *Madonna del Carmine*



Il dipinto raffigura la Madonna con il Bambino in braccio sullo sfondo di una calda luce dorata delimitata da una cornice di nubi (Fig. 1).

La Vergine indossa un manto azzurro che le copre anche la testa, come il bizantino *maphorion*, con stella a otto punte sulla spalla destra e bordo decorato da smerlature e da un motivo a foglioline e palmette. Sul capo è posta una ricca corona tempestata di pietre con fastigio formato da punte alternate a terminazioni gigliate. Con la mano destra sorregge lo scapolare¹, mentre con la sinistra stringe al petto il Figlio, il quale indossa una lunga tunica color oca e sandali rossi chiusi da vezzosi nastri.

Il Bambino, con i polsi adornati da bracciali con grani di corallo² alludenti al sacrificio e al sangue versato sulla croce, rivolge lo sguardo all'osservatore mentre con la mano destra accarezza il volto della Madre, afferrandole delicatamente il mento, e con la sinistra stringe il velo.

1. Lo scapolare è una parte dell'abito che usano ancora oggi i carmelitani. Secondo la tradizione la Madonna lo consegnò a San Simone Stock al quale sarebbe apparsa promettendo la salvezza a chiunque lo avesse indossato (cfr. Giorgi, 2002, pp. 341-343). Per questo motivo i frati realizzarono degli scapolari di dimensioni ridotte per permettere ai fedeli laici di partecipare alla spiritualità dei carmelitani e alla promessa di salvezza. Ancora oggi è formato da due quadratini di tessuto, nero o marrone, legati da cordoncini, con la raffigurazione della Madonna del Carmine, del Sacro Cuore di Gesù e sul retro i monogrammi della Vergine, di Cristo o lo stemma dell'Ordine carmelitano.

2. Il corallo, ritenuto per lungo tempo una pianta, si scoprì nella prima metà del Settecento essere costituito in realtà da colonie di individui strettamente interdipendenti, che secernevano una secrezione calcarea origine delle note strutture ramificate (cfr. Maltese, 1973, p. 79). Per la sua caratteristica di essere molle in acqua e indurire a contatto con l'aria, fin dall'antichità sono state ad esso attribuite proprietà curative e apotropiche. Con il Cristianesimo ha assunto una forte valenza simbolica legata al ricordo del sangue versato da Cristo per la redenzione dell'umanità, mantenendo contemporaneamente anche il valore propiziatorio e terapeutico.

Pagina precedente:

1. *Madonna del Carmine con San Pietro, San Paolo e San Giuseppe (particolare)*, Corciano, Chiesa di Sant'Agostino. Dettaglio della Vergine

© Paolo Pettinari, 2021



Pagina precedente:
2. *Madonna del Carmine con San Pietro, San Paolo e San Giuseppe (particolare)*, Corciano, Chiesa di Sant'Agostino
© Paolo Pettinari, 2021

In basso sono raffigurati tre santi su un terreno bruno, piuttosto anonimo, che contrasta con lo sfondo azzurro-cenere del cielo (Fig. 4).

A sinistra è San Pietro con veste chiara e mantello marrone, con il libro nella mano sinistra e la chiave nella destra con la quale indica San Paolo raffigurato dalla parte opposta; l'apostolo indossa una veste verde con mantello rosa, appoggia la mano destra sul cuore e con la sinistra impugna la lunga spada con la lama rivolta verso l'alto.

Al centro, in dimensioni ridotte, è rappresentato San Giuseppe, riconoscibile dal bastone fiorito che stringe nella mano, mentre con l'altra indica in alto. La tunica color argento è completata da un mantello marrone.

In basso, tra San Pietro e San Giuseppe, si intravede sotto la pellicola pittorica una sagoma appena abbozzata, presumibilmente maschile, di cui sono riconoscibili i tratti appena accennati del volto e parte dell'abbigliamento, di cui sono individuabili dei bottoni sul davanti e le punte di un colletto (Fig. 2).

Il gruppo della Madonna con il Bambino ricalca lo schema dell'icona del Carmine conservata nel santuario del Carmine Maggiore a Napoli; si tratta di una tempera su tavola che, secondo la tradizione, proverrebbe dal Monte Carmelo in Palestina, da cui avrebbe preso il nome, così come l'ordine monastico dei carmelitani che se ne fece portatore e custode (Leone, 1994: 725; De Nicolo, 2017: 250) (Fig. 3).

L'icona, detta anche *La Bruna*, per il colore della pelle, raffigura la Vergine che rivolge lo sguardo verso il Figlio, mentre questi lo dirige verso l'osservatore. Una mano accarezza dolcemente il mento della Madre, l'altra si aggrappa al mantello, mentre Gesù avvicina la guancia a quella materna. Il gesto è sottolineato dalle gambe che sono quasi accavallate sul braccio della Vergine, infatti, mentre quella sinistra le si appoggia sopra, la destra penzola verso il basso (Leone, 1994: 724-725).

La rappresentazione si ispira allo schema iconografico dell'icona bizantina denominata *Eleousa*, "Madonna della Tenerezza", detta anche *Glykophilousa*, che si caratterizza



Pagina precedente:

3. Ignoto pittore della fine del XIII secolo, *Madonna del Carmine (Madonna Bruna)*, Napoli, Basilica Santuario di Santa Maria del Carmine Maggiore

© charmenapoli

per il particolare della guancia di Maria che poggia dolcemente su quella di Gesù e sulla rilevanza che assume il rapporto umano e sentimentale, che diviene caldo, intimo e affettuoso³.

Secondo la tradizione, questa immagine giunse a Napoli dalla Palestina a seguito dei Carmelitani poco dopo la metà del XIII secolo, quando fuggirono in Occidente a causa delle persecuzioni dei saraceni (Leone, 1994: 725; Blasone, 2012: 20), però, dal momento che lo stile del dipinto rimanda alla fine del XIII, si può ipotizzare che l'icona sia stata eseguita in occasione della ricostruzione del complesso conventuale del Carmine Maggiore, anche se non si esclude l'esistenza di una precedente immagine che abbia costituito da modello (Romano, 2020: 139-140).

La devozione alla *Vergine Bruna* raggiunse un'ampia diffusione ben oltre la città partenopea, favorita anche dai numerosi prodigi ad essa attribuiti.

Il culto alla miracolosa icona non si propagò solo a livello della religiosità popolare, ma investì lo stesso ordine carmelitano, tanto da istituire un culto specifico che motivò l'erezione di altari in tutte le loro chiese. Ciò avvenne dopo il 1525, quando il convento di Napoli fu riconosciuto il principale d'Italia (Leone, 1994: 725).

Alla diffusione del culto della *Madonna Bruna* corrispose un'altrettanta propagazione dell'immagine del Carmine, soprattutto nel corso del Cinquecento, sia nel Meridione che oltre, grazie alla circolazione dell'effigie favorita dall'ordine stesso attraverso le stampe. Un'opera ispirata al modello campano e particolarmente venerata fu realizzata da Girolamo Massei nel 1595 per la chiesa di San Martino ai Monti a Roma (De Nicolo, 2017: 256-257). La diffusione di tale immagine fu sostenuta anche e soprattutto dalle istanze controriformistiche che promuovevano le raffigurazioni sacre in reazione all'opposizione dei protestanti alle immagini di culto (Romano, 2020: 140).

3. Cfr. Sandberg-Vavalà, 1983, pp. 4, 6, 57: la più antica raffigurazione di questo schema iconografico è la cosiddetta *Madonna Vladimir*, prezioso capolavoro della pittura di icone bizantine risalente al XII secolo; si veda anche Blasone, 2012, p. 20, https://www.academia.edu/1214738/Archeologia_mariana.



Pagina precedente in alto:
4. *Madonna del Carmine con San Pietro, San Paolo e San Giuseppe, Corciano, Chiesa di Sant'Agostino*
© Paolo Pettinari, 2021

5. *Ambito umbro della seconda metà XVII secolo, Madonna del Carmine con San Pietro da Verona e San Leonardo, proprietà della Diocesi di Orvieto*
© <https://edicoladelcarmine.suasa.it/dipinti/MdC3OrvietoTR.jpg>

Pagina precedente in basso:
6. *Magnanini Ascanio, Madonna del Carmine con San Sebastiano e San Rocco, 1639, proprietà della Diocesi di Bologna*
© <https://edicoladelcarmine.suasa.it/dipinti/MdC4BolognaBO.jpg>

7. *Ambito umbro del XVII secolo, Madonna del Carmine con Sant'Ignazio di Loyola e San Rocco, proprietà della Diocesi di Terni-Narni-Amelia*
© <https://edicoladelcarmine.suasa.it/dipinti/MdCTerniTR.jpg>



Il prototipo partenopeo diverrà nel corso del tempo il nucleo attorno al quale si svilupperanno più complesse e articolate composizioni, impaginate secondo lo schema della Controriforma, con al centro la figura della *Madonna con il Bambino* con in mano lo scapolare, circondata da nuvole e accompagnata spesso da angeli incoronanti, santi - sovente appartenenti all'ordine carmelitano - e dalle anime purganti (Leone, 1994: 727-728).

La fortuna iconografica della Madonna del Carmine ha quindi determinato una codificazione dell'immagine che è stata replicata dai pittori nel corso dei secoli con l'apporto di alcune varianti.

Anche la tela di Corciano si inserisce in questa tradizione, infatti ci troviamo di fronte ad un'opera devozionale canonica, purtroppo non leggibile serenamente a causa delle numerose ridipinture apportate nel corso del tempo, che ripropone il consueto modello della *Madonna Bruna* con l'aggiunta dello scapolare e dei Santi nella parte inferiore.

L'ignoto autore è da ricercare probabilmente nel contesto pittorico locale, infatti, nell'insieme, la tela risulta di modesta fattura ed è riconducibile nell'ambito di una produzione devozionale di stampo popolare; questo ultimo dato è evidente nella resa corsiva dei caratteri fisionomici, in particolare di San Giuseppe, e dei panneggi; anche il timido tentativo di ricerca di effetti luministici non raggiunge esiti apprezzabili e il risultato appare debole e poco convincente, poiché non sostenuto da una adeguata abilità tecnica. Una maggior accuratezza è ravvisabile nella resa dei volti della Madonna e del Bambino.

Come precedentemente anticipato il dipinto non si presta ad una lettura ottimale per le numerose ridipinture che interessano varie parti della tela e soprattutto i Santi in basso. In particolare, attorno alla testa di San Pietro e in prossimità del braccio sollevato di San Giuseppe sono ben visibili aloni che lasciano supporre che in origine queste parti fossero di dimensioni maggiori.

Non è chiaro se si tratti di ripensamenti del pittore che ha quindi ritoccato in corso d'opera il progetto originario,



Pagina precedente:

8. *Madonna del Carmine con San Pietro, San Paolo e San Giuseppe, Corciano, Chiesa di Sant'Agostino*

© Paolo Pettinari, 2021

9. *Ambito marchigiano del XVIII secolo, Madonna del Carmelo tra San Patrizio, San Giuliano, San Giacomo, il Beato Pietro da Treia e angeli, proprietà della Diocesi di Macerata - Tolentino - Recanati - Cingoli - Treia (MC)*

© <https://edicoladelcarmine.suasa.it/dipinti/MdC6MacerataMC.jpg>

10. *Ambito fiorentino della prima metà del XVIII secolo, Madonna del Carmelo, proprietà Arcidiocesi di Firenze*

© Chiesacattolica.it/BeWeb

oppure siano modifiche da imputare ad un aggiornamento resosi necessario per adeguare “vecchie” immagini alle mutate esigenze di gusto e di culto. La figura che si intravede a fianco di San Pietro suggerisce una ulteriore ipotesi, che vede l'impiego di una tela di riutilizzo come supporto della pellicola pittorica⁴.

Appare sicuramente singolare la figura di San Giuseppe, di dimensioni alquanto ridotte rispetto ai santi Pietro e Paolo, e in una posa piuttosto innaturale: infatti, se come sembra, il santo è inginocchiato sulla gamba destra, risulta nondimeno forzata la posizione della sinistra con il piede rialzato su un'alta pietra. L'incongruenza fa apparire la figura del santo come un'aggiunta posticcia, frutto di un tentativo, non perfettamente riuscito, di inserire in un secondo momento un terzo personaggio che, non previsto fin dall'origine, si è reso poi necessario per qualche motivazione a noi ignota. Si potrebbe ipotizzare che il santo sia stato apposto per occultare un elemento o una figura che faceva da *pendant* con quella che a fianco di San Pietro sembra da ricondurre al committente dell'originaria versione del dipinto.

La composizione della scena e la disposizione delle figure nello spazio suggeriscono per la tela di Corciano una dipendenza da modelli pittorici afferenti al XVII secolo (Figg. 4-7), tuttavia sia gli elementi stilistici che costitutivi del dipinto, come la tela di supporto, la tecnica e i pigmenti utilizzati, rimandano al XVIII secolo (Figg. 8-10); stabilire una cronologia puntuale risulta alquanto arduo a causa della stratificazione delle ridipinture che interessano i volti dei santi, le mani e le vesti (ad esclusione di quella di San Paolo) e che sono da riferire a molteplici interventi successivi, presumibilmente ottocenteschi o forse anche più tardi.

Ignota è la provenienza della tela che prima del restauro si trovava in deposito nella sacrestia di Sant'Agostino. Tuttavia, la presenza all'interno della chiesa di un altare dedicato alla Madonna del Carmine (Trombetta, Brugnami, 1974: 78), mette in luce l'esistenza di un culto ad essa legato.

4. Per maggiori dettagli sull'argomento e sulle indagini diagnostiche condotte sul dipinto si veda in questo volume il contributo di P. Pettinari.

Riganelli (1997) ricorda che l'edificio subì un importante intervento architettonico che ne mutò completamente l'assetto nel corso della prima metà del XVIII secolo comportando anche la sistemazione dell'altare della Madonna del Carmine⁵.

In tal senso appare importante la notizia secondo la quale nel 1896 esisteva ancora nella chiesa di Sant'Agostino un'aggregazione dedicata alla Madonna del Carmine (Tiroli, 2007: 109), ad indicare la forte e duratura devozione tributata a questa sacra immagine che, forse proprio in questo periodo, potrebbe aver subito l'ultimo intervento pittorico.

Bibliografia

Testi a stampa

Maltese, C. (a cura di), *Le tecniche artistiche*, Mursia, Milano 1973.

Trombetta, A., Brugnami G., *Corciano e la sua gente*, Tipografia Porziuncola, Santa Maria degli Angeli 1974.

Sandberg-Valavà, E., *L'iconografia della Madonna col Bambino nella pittura italiana del Dugento*, (Siena 1934), Multigrafica Editrice, Roma 1983.

Leone, G., *L'iconografia della Madonna del Carmine e la committenza confraternitale in Calabria dal XVI al XIX secolo*, in Bertoldi Lenoci, L. (a cura di), *Confraternite, chiesa e società: aspetti dell'associazionismo laicale europeo in età moderna e contemporanea*, Schena, Fasano 1994, pp. 717-754.

Riganelli, G., *Vicende insediative e assetto del territorio nell'età di mezzo: una ricerca sull'attuale comunità di Corciano*, Fabrizio Fabbri Editore, Perugia 1997.

Giorgi, R., *Santi*, in Zuffi, S. (a cura di), *I Dizionari dell'Arte*, Electa, Milano 2002.

Tiroli, A. (a cura di), *Corciano, Museo della pievania. Chiesa di San Cristoforo*, Fabrizio Fabbri Editore, Perugia 2007.

De Nicolo, F., *L'iconografia della Madonna della Tenerezza: dall'icona della Madonna dei Martiri alle Vergini del Buon Consiglio e del Carmine*, in «Luce e Vita Documentazione», nn. 1-2, 2017 (2019), pp. 247-258.

Romano, R., *Testimonianze superstiti del complesso carmelitano tra XIII e XV secolo*, in Di Spirito, F. (a cura di), *Restauro al Carmine Maggiore di Napoli. Arte, Fede, Storia*, Edizioni Paparo, Napoli-Roma 2020, pp. 139-151.

Sitografia

Blasone, P., *Archeologia mariana. Dall'immagine all'icona*, 2012, pp. 1-27, https://www.academia.edu/1214738/Archeologia_mariana.

5. Cfr. Riganelli, 1997, p. 189: secondo le fonti, i frati agostiniani nel 1735 demolirono il monastero femminile di San Nicola di Corciano per realizzare con il materiale di recupero una volta nella loro chiesa. A tal proposito si veda il contributo di G. Giancipoli in questo volume.

Il restauro della tela della *Madonna del Carmine*



Tecnica esecutiva.

L'opera raffigurante la Madonna del Carmine, San Pietro, San Paolo e San Giuseppe (Fig. 1), collocata e conservata nella chiesa di Sant'Agostino a Corciano (Perugia), è un dipinto su tela realizzato con la tecnica pittorica a olio, corredato di una cornice a cassetta di colore rosso con listelli dorati.

Il supporto è costituito dall'assemblaggio di tre pezze di tessuto di lino in armatura tela semplice con riduzione e rapporto dei filati 1:1 in trama e ordito, unite tra loro per mezzo di una cucitura a sopraggitto.

La cornice in cui era inserita l'opera fungeva da telaio. Il dipinto era ancorato per mezzo di punti metallici, integrati in periodo recente con delle puntine da cancelleria, come forma di messa in sicurezza, a causa di un taglio (probabilmente di natura accidentale) verificatosi lungo il bordo sinistro dell'opera. Data la non pertinenza cronologica della cornice rispetto al dipinto e la non corretta funzione di telaio come sistema di controllo del supporto della tela (risultava infatti fortemente deformata e numerosi erano i sollevamenti del colore), l'intervento di restauro ha provveduto alla sostituzione con uno più congruo.

L'elaborazione iconografica del dipinto, in cui sono raffigurati la Madonna del Carmine, San Pietro, San Paolo e San Giuseppe, è il prodotto finale di successivi interventi e riusi della tela. Vi è un primo impianto pittorico, di cui probabilmente fa parte la figura che si intravede in basso a sinistra, per poi essere velata dalle successive stesure. Difficile cogliere appieno le motivazioni per cui in un certo momento della vita dell'opera si sia optato per questa soluzione, forse per motivi puramente estetici, economici,

Pagina precedente:
1. *Madonna del Carmine,*
San Pietro, San Paolo
e San Giuseppe dopo il
restauro

© Paolo Pettinari, 2021



Pagina precedente:
 2. *Madonna del Carmine, San Pietro, San Paolo e San Giuseppe; recto prima del restauro, foto in luce radente*
 © Paolo Pettinari, 2021
 3. *Madonna del Carmine, San Pietro, San Paolo e San Giuseppe; verso prima del restauro, P. Pettinari*
 © Paolo Pettinari, 2021

se non addirittura politici. Sta di fatto che la successione delle stesure pittoriche continua nel tempo, tanto da porvi nuovamente mano quasi integralmente, probabilmente a causa di un precario stato di conservazione, che si può ricondurre a cavallo tra XIX e XX sec. L'opera, nei suoi caratteri estetici, rimane fedele alla prima impostazione iconografica per poi essere "restaurata" con le successive stesure policrome.

Nel corso del restauro è stato deciso di non rimuovere gli strati di pittura soprammessi alla figura che si intravede sulla parte inferiore del dipinto, in quanto avrebbe pregiudicato composizione e impianto iconografico dell'intero dipinto. L'opera non è riconducibile a una mano di qualità artistica degna di nota o tale da poter avanzare un'adeguata lettura critico-stilistica, suggerendo la paternità di un locale pittore, di chiara cultura popolare e più strettamente devozionale.

Stato di conservazione.

L'opera versava in gravissime condizioni conservative, sia da un punto di vista strutturale che estetico (Figg. 2, 3). Il dipinto presentava una mancanza piuttosto estesa di supporto e pellicola pittorica in corrispondenza dell'angolo inferiore sinistro (con perdita parziale del piede di San Pietro), un taglio a forma di "4" sulla parte superiore sinistra con parte del supporto deformata e rovesciata sul verso del dipinto; erano presenti, inoltre, piccole lacerazioni e stramature sulla parte destra, in corrispondenza del solo tessuto di supporto. Tutto il sistema dipinto (supporto-strati pittorici) aveva perso tensionamento a causa di un ancoraggio non più efficiente e di rotture in corrispondenza del lato sinistro dell'opera.

La tela era ancorata alla cornice tramite punti metallici, sopra ai quali erano inchiodati i listelli dorati. Molte erano le deformazioni, e per ripristinare la tenuta del dipinto alla cornice, in tempi recenti, sono state applicate delle puntine da ufficio con teste in plastica.

La perdita di tensionamento e le condizioni micro-climatiche non favorevoli dell'ambiente conservativo



Pagina precedente:
4. Fluorescenza Visibile
indotta da UV 365nm
© Paolo Pettinari, 2021

5. Riflettografia IR
720nm
© Paolo Pettinari, 2021

hanno indotto la struttura a stress meccanici ripetuti nel tempo, causando la perdita di materiale pittorico e sviluppando il fenomeno degradativo della tenuta adesiva del colore al tessuto di supporto. Vi è perdita di materia pittorica in corrispondenza delle più vistose deformazioni, in particolar modo nella parte sinistra del dipinto e in basso.

La pellicola pittorica presentava problemi di adesione al supporto e un cretto piuttosto evidente in corrispondenza degli impasti pittorici più spessi. Il *bulk* pittorico presentava e presenta tutt'ora la successione di vari interventi, inerenti a manutenzione del dipinto o revisione dell'iconografia.

Metodologia dell'intervento e lettura delle indagini diagnostiche multispettrali.

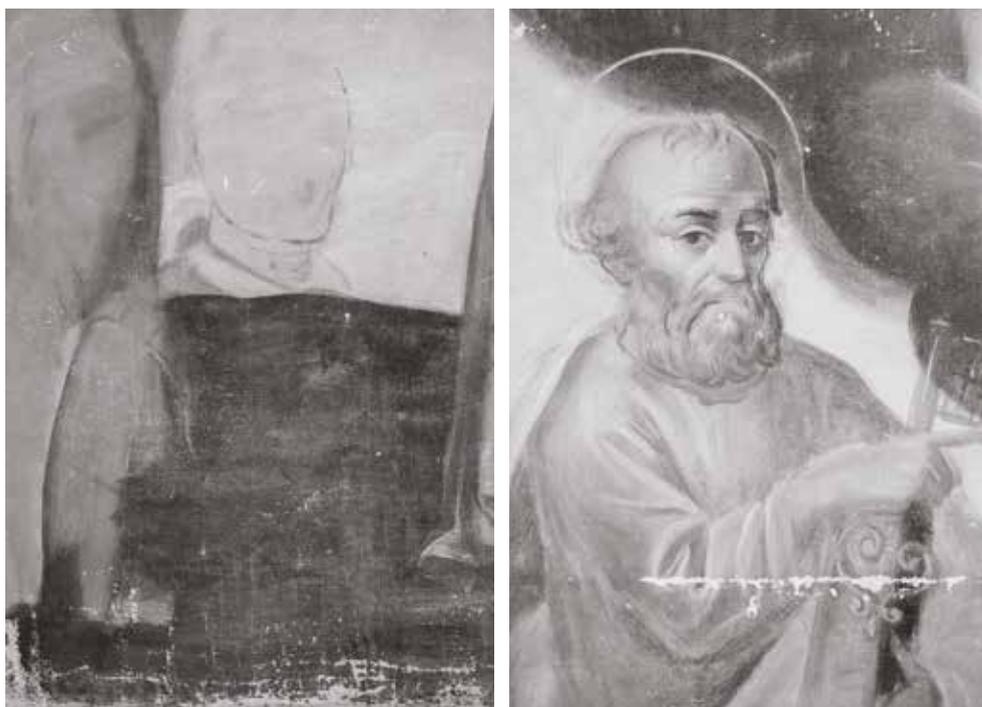
L'intervento di restauro si è rivolto al recupero strutturale, alla risoluzione delle problematiche della pellicola pittorica ovvero l'adesione degli strati policromi e il loro consolidamento, la pulitura da sostanze soprammesse e deposito atmosferico, oltre ad un'adeguata lettura per la riproposizione estetica del dipinto.

Nell'analisi dell'opera, condotta con osservazione diretta e diagnostica per immagini, è stato possibile sviluppare una corretta metodologia di intervento di restauro.

Nello specifico sono state condotte riprese fotografiche in UV per l'osservazione della fluorescenza visibile (Fig. 4), la riflettografia infrarosso a 720 nm (Fig. 5) per lo studio e la verifica di disegno sottostante e la discriminazione di parti policrome di rifacimento oltre alla ripresa in luce trasmessa (Fig. 6, 7) per caratterizzare l'aspetto morfologico del supporto e degli strati pittorici.

Le riprese multi-spettrali hanno permesso di verificare innanzitutto lo stato conservativo dell'opera, oltre a chiarire gli aspetti iconografici ed evolutivi del dipinto nella sua costituzione per la redazione finale compositiva.

La riflettografia ha messo in evidenza il disegno della figura sottostante (Fig. 8) che ad osservazione diretta si lasciava intravedere.



Pagina precedente:

6. Luce Trasmessa (San Pietro)

© Paolo Pettinari, 2021

7. Luce Trasmessa (San Paolo)

© Paolo Pettinari, 2021

8. Particolare della figura, Riflettografia IR 720nm

© Paolo Pettinari, 2021

9. Particolare San Pietro, Riflettografia IR 720nm

© Paolo Pettinari, 2021

Il disegno, condotto molto probabilmente a nero di carbone, è di esecuzione veloce ed è appena abbozzato il contorno del personaggio.

La fisionomia del volto non è apprezzabile pertanto si ipotizza che una prima versione del dipinto possa essere stata modificata in corso d'opera, anche se l'ipotesi più realistica rimane un riuso della tela stessa, in un determinato e specifico momento storico.

Molti sono i cambiamenti durante la fase di elaborazione, infatti nella riflettografia infrarosso è possibile osservare come il San Pietro (Fig. 9) doveva essere di dimensioni maggiori: l'*underdrawing* indica un segno grafico più ampio rispetto alla versione finale.

La ripresa fotografica della fluorescenza visibile indotta da UV mette in luce le numerose ridipinture presenti, che interessano quasi la totalità della superficie pittorica e sono, data la non presenza della fluorescenza visibile, da riferire all'ultimo intervento di "restauro" condotto sull'opera.

La fotografia in luce trasmessa rivela ulteriori dettagli non visibili con le tecniche precedenti. In corrispondenza di San Pietro e di San Paolo vi è la presenza di segni grafici (forme a cerchio ed ellittiche) che però non trovano corrispondenza nell'elaborazione finale. Da tale osservazione, pur non trattandosi di una tecnica analitica, è però possibile confutare l'ipotesi di un supporto pittorico di riuso o di fortuna.

L'intervento di restauro. Operazioni di consolidamento.

In prima istanza è stata eseguita la spolveratura superficiale della pellicola pittorica, esclusivamente in corrispondenza delle campiture che lo rendevano possibile a causa dei numerosi sollevamenti dello stesso.

Successivamente, l'opera è stata velinata con acqua di colla per permettere una perfetta adesione della carta giapponese per poi essere applicata in via definitiva con resina sintetica *plexisol P550*. I materiali impiegati nel restauro strutturale sono stati scelti in funzione della tipologia del manufatto e dopo aver eseguito le opportune prove di compatibilità,



Pagina precedente:

10. Fase di smontaggio della tela dalla cornice telaio

© Paolo Pettinari, 2021

11. Durante il consolidamento con tecnica sottovuoto

© Paolo Pettinari, 2021

12. Intarsi di tela con saldatura testa-testa

© Paolo Pettinari, 2021

13. Rinforzo in seta della tarsia

© Paolo Pettinari, 2021

nonché in virtù del luogo di conservazione che presenta un tasso di umidità non ottimale.

La successiva fase è stata lo smontaggio della tela dalla cornice rimuovendo i punti metallici di ancoraggio (Fig. 10). Si è proceduto quindi alla pulitura del supporto con aspirazione controllata, pennellesse e spazzole morbide, per rimuovere quanto più possibile il deposito coerente e incoerente. Il supporto presentava vecchie toppe di tela in corrispondenza delle lacerazioni; incollate con adesivi naturali di origine animale, ormai quasi completamente distaccate, le toppe sono state rimosse a secco, così come i residui di adesivi. Terminata la fase di pulitura del supporto è stato condotto il consolidamento degli strati pittorici. Nella elaborazione della metodologia di intervento, il materiale scelto per il consolidamento degli strati pittorici è *plexisol P550*, che, per le caratteristiche chimiche e fisiche, trova la sua migliore efficacia di tenuta con applicazione in sottovuoto. Nel caso specifico, è stato realizzato un sacco con *melinex (mylar)* siliconato, senza inserire all'interno un contrasto rigido; la pressione quindi è esercitata dalle facce del sacco, in cui l'opera è inserita. La resina acrilica *plexisol P550* è stata veicolata all'interno del sacco tramite flebo con 4 punti di accesso posizionati agli angoli (Fig. 11).

Il sistema di aspirazione dell'impianto e la realizzazione del sacco per creare il vuoto ha permesso di distribuire il consolidante in modo uniforme su tutta la superficie del dipinto, mentre la pressione esercitata dalle facce del sacco (sul *verso* e sul *recto*) ha fatto in modo di mantenere la caratteristica morfologia della pellicola pittorica senza appiattire eccessivamente la *craquelure*, ma rendendola stabilmente adesa alla tela di supporto. Conclusa la fase del consolidamento, si è proceduto al risanamento strutturale, applicando, laddove il supporto era mancante, come nell'angolo in basso a sinistra e in altri punti, tarsie di tela vecchia o nuova (Fig. 12).

Gli intarsi sono stati applicati con incollaggi testa-testa impiegando resina acrilica con ausilio di specilli e osservazione controllata sotto microscopio.



Pagina precedente:
14. Durante la fase di
foderatura con sacco
sottovuoto
© Paolo Pettinari, 2021

15. Nuovo telaio a
espansione bidirezionale
© Paolo Pettinari, 2021

Le parti di risanamento sono state successivamente rinforzate sul verso del dipinto applicando toppe realizzate con seta (velo di Lione) e preparate con *beva film* (Fig. 13). Per far aderire i rinforzi strutturali è stato sfruttato il calore, in quanto la resina *beva* è termoplastica. Gli inserti di tela sono stati stuccati a livello della pellicola pittorica, per garantire la massima planarità nella fase di esecuzione della foderatura.

Operazioni di foderatura.

Su telaio interinale è stata tensionata una tela poliestere 100% con caratteristiche ignifughe.

Dopo aver opportunamente apprettato la nuova tela per la foderatura con *paraloid b72*, è stata stesa la resina *beva 371* a spatola in modo uniforme, a coprire la superficie necessaria per l'incollaggio della fodera.

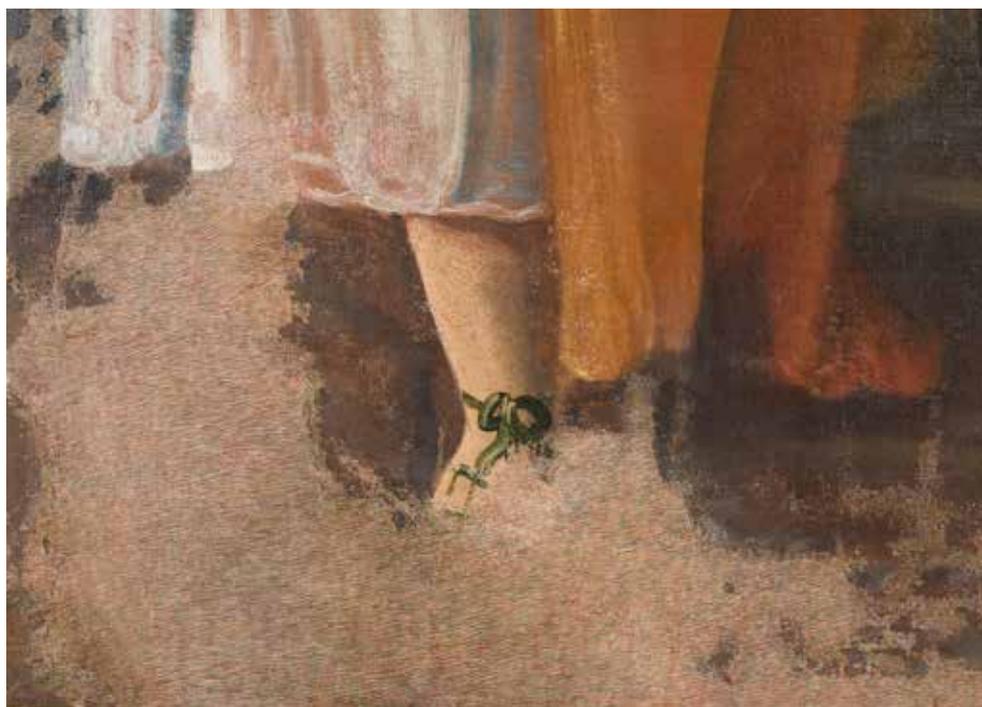
L'opera è stata posizionata sulla tela di rifodero e una prima leggera adesione è stata eseguita con l'ausilio di ferro da stiro, mentre l'incollaggio finale è stato condotto sottovuoto per garantire la perfetta aderenza del nuovo supporto di sostegno al dipinto. La resina è stata riattivata con calore alla temperatura di 70°C ed è stato mantenuto il vuoto fino a completo raffreddamento per permettere alla resina di fare presa (Fig. 14).

Dato che il dipinto non presentava un telaio, ne è stato realizzato uno nuovo in legno di abete sul quale è stato tensionato il dipinto (Fig. 15).

Operazioni di pulitura.

Data la complessità del dipinto per la presenza di innumerevoli parti ridipinte, in accordo con la Direzione dei Lavori, è stata condotta una pulitura zonale e per campiture cromatiche, senza rimuovere le pellicole pittoriche soprammesse, che avrebbero alterato la lettura iconografica con la quale il dipinto è giunto fino a noi.

La pulitura è stata eseguita con un gel chelante di *carbopol* a base di acido citrico a *pH7* che permette la rimozione dello sporco coeso con gli strati oleosi della pellicola pittorica, senza degradarla.



Le ridipinture sono state rimosse solo nei casi di guadagno come, ad esempio, il volto di San Paolo, che presentava una cosiddetta ripassatura, a parziale copertura dei caratteri fisiognomici del personaggio.

La pulitura ha riguardato poi, in modo particolare il cielo, in cui si è provveduto a equilibrare il dipinto nei due registri della composizione iconografica (Fig. 16).

Operazioni di stuccatura e ritocco pittorico.

La stuccatura per la reintegrazione pittorica è stata eseguita a gesso e colla animale nelle proporzioni di 1:14. Sulle parti di discrete dimensioni è stata riproposta la morfologia della pellicola pittorica a imitazione dell'originale, impiegando *modostuc* (Fig. 17). Successivamente è stata eseguita l'integrazione pittorica a selezione cromatica, condotta in prima fase utilizzando acquerelli e, successivamente alla verniciatura, con colori a vernice. Sulla parte in basso, causa la perdita di porzioni anatomiche di San Pietro, come parte del suo piede destro, è stato deciso di non ricostruire ma elaborare un neutro eseguendo l'intervento di integrazione ad astrazione cromatica (Fig. 18).

La verniciatura è stata eseguita con resina *laropal A81* stesa a pennello.

La fase di ultimazione del ritocco pittorico ha previsto l'uso di colori a vernice con pigmenti legati con la stessa resina impiegata nella fase di verniciatura.

Pagina precedente:

16. Durante la pulitura
© Paolo Pettinari, 2021

17. Durante la stuccatura
© Paolo Pettinari, 2021

18. Integrazione cromatica
neutra eseguita con la
tecnica dell'astrazione
cromatica
© Paolo Pettinari, 2021

L'Ultima Cena in Sant'Agostino a Corciano: modelli inaspettati

Il dipinto murale raffigurante l'Ultima Cena si trova all'interno di un angusto ambiente ricavato, mediante l'erezione di una parete, dal più ampio vano dell'attuale sacrestia che originariamente costituiva il refettorio dei padri agostiniani, come lascia intendere il soggetto rappresentato. L'opera risultava pressoché illeggibile, a causa degli strati di polvere e sporco che nel tempo si erano sedimentati, ed il recente restauro ha restituito oltre alla godibilità anche le brillanti cromie originali precedentemente smorzate o addirittura occultate dallo spesso strato brunastro.

La scena, racchiusa all'interno di una lunetta inserita sotto l'imposta della volta (Fig. 3), si configura secondo una consueta iconografia nella quale il momento dell'istituzione dell'eucarestia si coniuga con quello successivo all'annuncio del tradimento; alla rivelazione seguono stupore e sorpresa che trapelano dai gesti e dalle espressioni dei volti dei discepoli, in accordo con l'autorevole lezione del *Cenacolo* vinciano.

Gli apostoli si dispongono attorno ad una tavola apparecchiata con una tovaglia bianca, listata lungo il bordo da una frangia e caratterizzata da naturalistiche pieghe che seguono appunto le linee di piegatura create dal passaggio di una pressa da stiro. Il centro della composizione è imperniato sulla figura di Cristo, affiancata da San Pietro e da San Giovanni, quest'ultimo con il capo reclinato sul petto di Gesù in ossequio alla tradizione secondo la quale era il discepolo prediletto (Gv 13, 21-26). Sul lato opposto del tavolo si dispongono quattro apostoli seduti su sgabelli. A destra è riconoscibile Giuda, di spalle, ma con la testa girata di tre quarti verso l'osservatore; la fronte corrugata e lo sguardo accigliato sono la manifestazione esteriore dei moti interni dell'animo, mossi forse da una consapevolezza



Pagina precedente:

1. Johann Sadeler I, *Coena Domini* da Pieter de Witte, bulino, mm 263 x 394 (particolare)

© Roma, Istituto Centrale per la Grafica, per gentile concessione del Ministero della Cultura



crescente del peso del tradimento che si appresta a compiere, e di cui quel sacchetto che stringe nel pugno, contenente i famigerati trenta denari già sporchi di sangue innocente, è il simbolo tangibile.

Sulla mensa sono raffigurati pochi elementi, ma fortemente simbolici in quanto alludenti alla celebrazione dell'eucarestia (pane e calice) e al sacrificio di Cristo (agnello). Su un piattino poggia un piccolo contenitore con del sale, anche questo con una funzione simbolica, poiché evoca una delle parabole di Gesù in cui paragona gli apostoli al sale della terra richiamando il loro ruolo di testimoni di fede nel mondo (Mt 5, 13-16).

Dal dipinto traspare il senso di agitazione che aleggia tra i discepoli dopo che Gesù ha annunciato il tradimento da parte di uno dei dodici: lo scambio di sguardi sorpresi e le movenze delle mani contrastano con la mesta accettazione del proprio destino che trapela dal volto di Cristo. In basso, lungo il bordo della finta cornice, in corrispondenza del piede di Giuda, è graffita un'iscrizione in lettere capitali, ad eccezione di una "e" in corsivo, che recita MENICHINI VERO (Fig. 2) il cui significato non è ancora stato chiarito. Ai lati della lunetta, in corrispondenza del piano d'imposta della volta, sono raffigurati finti peducci sui quali

poggiano vasi ricolmi di fiori seminaturalistici che colpiscono per la preponderanza di tulipani dai colori screziati. Il dipinto, di discreta fattura, in occasione del presente studio è stato riconosciuto essere copia, tranne che per la parte inferiore in cui sono raffigurati gli sgabelli sui quali siedono gli apostoli in primo piano, di una stampa raffigurante la *Coena Domini* eseguita da Jan o Johannes Sadeler I, uno dei maggiori incisori fiamminghi del XVI secolo¹ (Fig. 4).

In Italia sono conservati vari esemplari di questa stampa² che si può definire di traduzione, in quanto riproduce in linguaggio grafico l'opera di un artista diverso dall'incisore; nel caso in esame il pittore, come attesta l'iscrizione sul margine inferiore, è Pieter de Witte, italianizzato poi in Pietro Candido³.

1. Jan (Johannes, Johann) Sadeler I (Bruxelles, 1550 - Venezia, 1600) disegnatore, incisore, mercante di stampe e stampatore, fu componente di una famiglia fiamminga di incisori e stampatori tra le più note e importanti nel vasto panorama delle botteghe operative nel XVI e XVII secolo. Negli anni Settanta risulta attivo ad Anversa, centro mondiale nel campo della stampa e dell'incisione, e nel 1572 è maestro della gilda locale di San Luca. Negli anni Ottanta opera in Germania, dove è attestato a lavorare tra Colonia, Francoforte e Monaco di Baviera. Da lì si sposta in Italia, prima a Roma (1593-1595) e poi a Verona e Venezia dove licenzia le sue ultime opere prima di morire nella città lagunare (cfr. Thieme, Becker, 1927, XXIX, pp. 299-301; Milesi, 1982, p. 219; Castelnuovo, Toscano, 1994, *ad vocem* Sadeler, p. 11; Bury, 2001, p. 232; Trevisan, Zavatta, 2013, p. 104).

2. Una versione della *Coena Domini*, edita nella stamperia del veneziano Stefano Scolari, è conservata a Roma, presso l'Istituto Centrale per la Grafica, Gabinetto Disegni e Stampe, Fondo Corsini, volume 36H4, n. inv. S-FC40132 e consultabile al seguente link: <https://www.calcografica.it/stampe/inventario.php?id=S-FC40132>. Una seconda stampa, priva del titolo e dell'indicazione dell'editore, è conservata nella Pinacoteca Nazionale di Bologna, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, vol. 60, link: <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0800079448>. Esiste un terzo esemplare, in controparte, edito da Hendrik Hondius I (Duffel, 1573-Amsterdam, 1650) (cfr. De Ramaix 1999, p. 219, nn. 182, 182 S1, 182 C1). Al Rijksmuseum di Amsterdam si conserva un'incisione con le figure intere in primo piano consultabile al link: <https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/RP-P-OB-7882>.

3. Pieter de Witte (Pietro Candido, Peter Candid) (Bruges, 1540 - Monaco, 1628) fu pittore, architetto e scultore; figlio dello scultore Elie Candid lo seguì a Firenze nel 1570 stabilendosi nella bottega di Vasari con il quale collaborò alla decorazione della Sala Regia in Vaticano nel 1572 e nell'affresco della cupola del Duomo di Firenze. Nel 1586 si recò a Monaco al servizio del duca Guglielmo V e con la sua attività divenne uno dei maggiori artefici dell'espansione del

Pagina precedente:

2. *Ultima cena*, Corciano, Chiesa di Sant'Agostino, iscrizione graffita

© Liana Baruffi, 2022



Jacobo Ollero Butler dall'incisione è risalito ad alcuni dipinti di diversa qualità e quasi sempre con variazioni sensibili, di cui quello di maggior rilievo, su tavola proveniente da una collezione privata di Madrid, è stato attribuito dallo studioso a Pieter de Witte e riconosciuto quindi quale modello da cui Sadeler ha tratto la sua incisione; l'opera è passata recentemente sul mercato antiquario, rimanendo invenduta, con datazione al 1580⁴ (Ollero Butler, 1991: 79-82) (Fig. 5).

La stampa rispetto alla versione dipinta semplifica alcuni elementi: innanzitutto lo sfondo dell'incisione è neutro, mentre nel dipinto vi è al centro un pesante tendaggio verde che lascia scoperte ai lati nicchie contenenti vasi di fiori e affiancate da basi di colonne.

È stato inoltre eliminato il tavolino con brocca e bicchiere in primo piano e risultano disposti diversamente i vari oggetti collocati sulla mensa (Figg. 6, 7). Ollero Butler fa notare che l'aureola nell'incisione è stata notevolmente ingrandita, forse per compensare l'assenza di elementi ornamentali sullo sfondo.

La semplificazione delle opere grafiche rispetto ai modelli pittorici era una pratica piuttosto comune tra gli incisori, dettata dalle maggiori implicazioni tecniche che l'attività incisoria richiedeva rispetto alla pittura e che rendevano necessario uno snellimento del processo di lavorazione della lastra di rame, eliminando taluni dettagli o elementi ornamentali; a volte però le variazioni rispetto al modello

Pagina precedente:

3. *Ultima cena*,
Corciano, Chiesa di
Sant'Agostino

© Paolo Pettinari, 2021

4. *Johann Sadeler I, Coena Domini* (da Pieter de Witte), Bologna, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe

© *Catalogo Generale Beni Culturali* CC BY-SA 4.0

5. *Pieter de Witte (?), Ultima cena*

© *Catawiki*

linguaggio manierista toscano nei paesi nordici. Opere come *l'Annunciazione* nella chiesa del Carmine a Brescia risalgono al periodo fiorentino; la *Sacra Conversazione* (Parigi, Louvre) e la *Deposizione dalla croce* (Volterra, Palazzo dei Priori) documentano una fase in cui il pittore mostra una certa maturità stilistica che attinge alla poetica michelangelolesca di derivazione vasariana, ma che nella forza incisiva del colore esprime anche l'attrazione esercitata sul pittore da Rosso Fiorentino e Federico Barocci (cfr. Thieme, Becker, 1911, V, pp. 493-495; Castelnovo, Toscana, 1989, I, *ad vocem* Candido, Pietro, p. 533; Paliaga, 2008, pp. 135-141; Burrelli, Cecchi, 2009).

4. <https://www.catawiki.com/fr/1/24912159-pieter-de-witte-pietro-candido-peter-candid-c-1548-1628-attributed-la-ultima-cena>. La data segnalata nella scheda di vendita del dipinto non viene giustificata, resta quindi ignota la fonte da cui è stata estrapolata quella che costituirebbe una preziosa informazione ai fini della datazione della riproduzione calcografica.



Pagina precedente:
6. Pieter de Witte (?),
Ultima cena (particolare)
© Daniel Diaz, 2019,
consultabile <https://arsmagazine.com/un-lienzo-de-pieter-de-witte-en-goya>.

7. Johann Sadeler I, *Coena Domini da Pieter de Witte*,
bulino, mm 263 x 394
(particolare)
© Roma, Istituto Centrale
per la Grafica, per gentile
concessione del Ministero
della Cultura

potavano anche dipendere dalla volontà dello stesso incisore di dare una personale interpretazione dell'opera riprodotta. Tuttavia nelle due versioni i personaggi corrispondono perfettamente, sia nella disposizione spaziale che nella gestualità; interessante è notare che alcuni tratti fisionomici sono talmente caratterizzati da far ipotizzare allo studioso che siano dei ritratti, e in particolare il volto della figura in piedi accanto a San Giovanni Battista con le mani aperte e protese verso Cristo.

Ollero da ultimo rileva la presenza sul retro della tavola di un sigillo in ceramica sul quale sono impresse le iscrizioni S.P.Q.R. e LAZIO da riferire a epoca mussoliniana e conclude sostenendo la provenienza romana del dipinto e la paternità di De Witte.

Un'altra versione del dipinto, anch'essa in collezione privata e nota allo studioso solo per il tramite di una riproduzione fotografica⁵, è attribuita in via dubitativa allo stesso autore dell'opera madrilenza nonostante alcune varianti nella disposizione degli oggetti sul tavolo e la presenza di un vaso di peltro che sostituisce la brocca e il bicchiere sul tavolino in primo piano (Fig. 8). Lo sfondo però è identico con le colonne, i vasi e il pesante tendaggio verde. Cambia l'atteggiamento di San Giovanni che nasconde il braccio destro sotto il tavolo, mentre porta la mano sinistra al petto, a differenza dell'incisione e della tavola spagnola. Variano inoltre certi caratteri fisionomici dei personaggi, e in particolare nel San Giovanni, mentre la fisionomia del presunto ritratto risulta piuttosto fedele alle altre due versioni messe a raffronto.

Se i confronti condotti da Ollero Butler dimostrano il rapporto di dipendenza tra le opere, è chiaro che l'*Ultima Cena* di Corciano sia in stretta relazione con la stampa piuttosto che con le due tavole attribuite a De Witte.

Infatti, come risulta evidente, l'anonimo pittore che opera in Sant'Agostino aderisce fedelmente alla versione incisa apportando al suo dipinto quelle semplificazioni

5. Il dipinto è visibile al seguente link: <https://www.statenvertaling.net/kunst/grootbeeld/993.html> con attribuzione a De Witte e datazione al 1590 circa.



Pagina precedente:

8. Pieter de Witte (?),
Ultima cena

© consultabile in <https://www.statenvertaling.net/kunst/grootbeeld/993.html>.

9. Antonio Cifroni,
Ultima cena, collezione
privata

© Museo Diocesano di
Brescia

compositive che, come precedentemente evidenziato, l'incisore aveva operato nella stampa di traduzione.

Difatti, compare il medesimo fondo neutro, non è presente il tavolino in primo piano con la brocca e il bicchiere e anche la natura morta sulla mensa è assai simile: cambia solamente la disposizione del pane e di una delle zampe anteriori dell'agnello (Figg. 3, 4).

Degno di nota è il particolare del coltello vicino a Giuda la cui lama è rivolta verso Cristo, interpretabile, a mio giudizio, come una probabile allusione al suo tradimento; questo elemento carico di significato simbolico compare infatti in tutte le versioni, sia incise che dipinte.

In virtù di tali considerazioni ne consegue che l'autore dell'Ultima Cena di Corciano si sia certamente ispirato all'opera di Pietro Candido, conosciuta però per il tramite della sua traduzione a stampa riconducibile alla mano di Sadeler.

La *Coena Domini* del pittore fiammingo conobbe in tutta Europa una grande fortuna iconografica, testimoniata dall'esistenza di numerose copie, sia su tela che su tavola, presenti in collezioni private, ma rintracciabili anche sul mercato antiquario; sicuramente la circolazione delle immagini a stampa favorì la diffusione del soggetto elaborato da De Witte e la sua riproduzione da parte di vari artisti⁶.

Vale la pena evidenziare la curiosa presenza dei vasi di fiori sui finti peducci ai lati della lunetta di Sant'Agostino che evocano quelli raffigurati nei due dipinti attribuiti a De Witte, ma assenti nelle incisioni. Anche gli audaci accostamenti tonali e i cangiantismi cromatici, ravvisabili tanto nelle opere del fiammingo quanto nella lunetta di Corciano, potrebbero far pensare che l'ignoto artista conoscesse per via diretta lo stile di De Witte che traeva

6. Sulla fortuna iconografica del modello elaborato da De Witte, sulla diffusione delle incisioni di Sadeler e per una indagine sui rapporti tra le stampe e la possibile opera originaria, si rimanda al recentissimo contributo di Rivo Vazquez, M., *La Santa Cena del colegio jesuítico de Monterrei (Ourense). Atribución, fuentes y difusión de un grabado de Johann Sadeler I y Peter de Witte*. in «Cuadernos De Estudios Gallegos», LXIX, 135 (2022), pp. 403-432 con bibliografia precedente.



Pagina precedente:
10. e 11. Vasi di fiori,
Corciano, Chiesa di
Sant'Agostino
© Liana Baruffi 2022

12. Hans Bollongier,
Stilleven met bloemen,
Amsterdam,
Rijksmuseum
© Wikimedia Commons
CCO 1.0

13. Franciscus de Geest,
Hortus Amoenissimus [...],
riproduzione carta 43r
© Biblioteca Nazionale
Centrale di Roma ([https://
creativecommons.org/licenses/
by-nc-sa/4.0/deed.it](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.it)).

l'interesse per una ricca e accesa tavolozza dalla lezione dei pittori fiorentini⁷.

Per quanto concerne la datazione cui riferire l'affresco non abbiamo appigli precisi, in quanto l'incisione non riporta una data; tuttavia, tenendo conto che Jan Sadeler I muore a Venezia nel 1600, si può senza dubbio considerare tale anno quale termine *ante quem* per l'esecuzione dell'opera calcografica. Notoriamente la circolazione delle opere grafiche perdurava nel tempo e il dipinto di Corciano potrebbe ricadere nel XVII secolo inoltrato.

Tale fatto è confermato dall'esistenza nel Museo Diocesano di Brescia di una copia dell'*Ultima Cena* di De Witte eseguita, ancora una volta sul modello di Sadeler, da Antonio Cifrondi, un pittore attivo tra Sei e Settecento, a dimostrazione di come il soggetto elaborato da Pietro Candido risultasse ancora apprezzato a distanza di decenni (Fig. 9).

Il riferimento al XVII secolo per il brano corcianoese è suggerito dalla presenza di taluni elementi di contesto che per le loro caratteristiche rimandano a tale periodo: la forma degli sgabelli, la fattura dei vasi e la presenza dei tulipani; tale specie floreale conobbe una incredibile diffusione in Europa, soprattutto in Olanda, dove nella prima metà del Seicento causò l'esplosione di un fenomeno di gusto, indicato con il termine *tulipomania*, che determinò la prima vera e propria bolla speculativa della storia.

Tra le composizioni floreali spunta il *Semper Augustus*, il più raro e ricercato dei bulbi raffigurato nel florilegio *Hortus amoenissimus* realizzato nel 1668 dal celebre pittore olandese Franciscus de Geest (1638-1699)⁸. Nell'insieme,

7. Nel refettorio della chiesa di Santa Maria del Carmine a Firenze si conserva un'*Ultima cena* di notevoli dimensioni (cm 596 x 866,5) eseguita a buon fresco da Alessandro Allori nel 1582, che per la varietà delle tinte e i preziosi cangiantismi cromatici potrebbe aver rappresentato un possibile modello di ispirazione sia per De Witte che per lo stesso pittore operante in Sant'Agostino di Corciano.

8. Il manoscritto è conservato presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, con segnatura Ms. Varia 291; totalmente digitalizzato è liberamente consultabile al link: http://digitale.bnc.roma.sbn.it/tecadigitale/manoscrittoantico/BNCR_Ms_VARIA_0291/BNCR_Ms_VARIA_0291/103?paginateDetail_pageNum=1. Sul florilegio cfr.: Bertuzzi, 2012.

le due raffigurazioni ai lati della lunetta evocano con forza le nature morte con vasi di fiori, sempre ricche di tulipani screziati, particolarmente diffuse nella pittura olandese del XVII secolo (Figg. 10-13).

Risulta inoltre plausibile mettere in relazione l'affresco con il ciclo di dipinti murali eseguito nel contiguo chiostro dell'ex-convento di Sant'Agostino, oggi di proprietà privata, e raffigurante *Storie della vita di Sant'Agostino*⁹ (Trombetta, Brugnami, 1974: 79)¹⁰. Il ciclo decorativo, purtroppo assai lacunoso e quindi non apprezzabile nella sua interezza, permette comunque di evidenziare alcuni caratteri in comune con la lunetta della sacrestia.

Il complesso pittorico alterna scene della vita del santo, racchiuse in ventisei lunette e accompagnate da versi dell'erudito corciano Costanzo Ricci (1609-1670) (Vermiglioli, 1829: 253; Collesi, 1984: 74), a ritratti con santi e beati dell'ordine agostiniano, raffigurati anche al di sopra dei pilastri del chiostro. Collesi, che sicuramente poté vedere i dipinti in uno stato di conservazione migliore dell'attuale, afferma che al di sotto degli ovali, intendendo con ovali le lunette con le scene della vita del santo, «vi sono alcune armi dipinte del 1667» (Collesi, 1984: 74).

In effetti, tracce di stemmi entro cartigli sono ancora visibili, tra le iscrizioni didascaliche del Ricci, nella fascia al di sotto dei dipinti.

La data, che purtroppo non è accompagnata da specifiche indicazioni di collocazione, attualmente non è stata rintracciata e ritengo sia andata perduta; il dato, seppur non verificabile, costituisce un importante elemento utile per stabilire l'ambito temporale del ciclo decorativo.

Le lunette, allo stesso modo dell'*Ultima cena*, traggono ispirazione da stampe; sono infatti la riproposizione ad affresco delle illustrazioni dell'incisore fiammingo Schelte

9. In Trombetta e Brugnami i dipinti sono datati erroneamente alla fine del 1700; cfr. anche AA.VV, 1998, p. 107.

10. Il ciclo pittorico del chiostro di Sant'Agostino non è ancora stato oggetto di un sistematico studio critico che ne indaghi sia gli aspetti storico-artistici che religiosi.

Adams Bolswert (Bolsward, 1586 – Anversa, 1659) (Milesi, 1982: 35)¹¹ che costituiscono una raccolta iconografica relativa alla vita di Sant'Agostino intitolata *Iconographia magni patris Aurelii Augustini hipponensis episcopi, et ecclesiae doctoris excellentissimi* pubblicata nel 1624. Le incisioni conobbero grande fortuna iconografica e notevole diffusione¹².

Un'attribuzione stilistica del complesso decorativo corciano risulta assai ardua a causa del pessimo stato di conservazione delle pitture, interessate da vaste lacune e da una superficie pittorica piuttosto degradata che ne impediscono una serena lettura. Il ciclo si contraddistingue per una profonda aderenza ai modelli a stampa e per un carattere fortemente narrativo e didascalico che non indugia in virtuosismi stilistici, ma persegue canoni di semplicità e chiarezza con un linguaggio dal sapore “popolare” che mira ad un'agevole comprensione del messaggio dottrinario. Tali istanze affondano le radici in quelle manifestazioni artistiche elaborate nel Seicento da una schiera di pittori umbri, tra i cui esponenti spiccano Andrea Polinori, Felice Damiani, Avanzino Nucci e Cesare Sermei, che secondo Mercurelli Salari «rappresentano l'essenza stessa della provincia seicentesca, maestri che seppero muoversi tra “natura” e “riforma” esprimendosi con un linguaggio spesso semplificato e asciutto ma mai privo di quel profondo senso di spiritualità radicato in quest'area e innato negli stessi committenti che ne decretarono il successo» (Mercurelli Salari, 2015: 51)¹³.

I dipinti, seppur malridotti, si prestano comunque ad un confronto con la lunetta dell'*Ultima Cena* mostrando una comune tavolozza fondata su talune tonalità cromatiche che appaiono assai simili, soprattutto per quanto concerne la scelta dei rossi, verdi, gialli e bruni-viola.

11. Si veda anche: Associazione Storico Culturale Sant'Agostino, *Ciclo di Corciano*, <http://www.cassiciaco.it/navigazione/iconografia/cicli/seicento/corciano/corciano.html> (consultazione 01/10/2022).

12. L'opera è completamente digitalizzata e consultabile al link: <http://digital.library.villanova.edu/Item/vudl%3A74559>.

13. Mercurelli Salari P., *Del cavalier Cerace Sermei*, in Lunghi, E., Mercurelli Salari, P., 2015, pp. 49-99.



Pagina precedente:
14. Apostolo, particolare
dell'Ultima cena,
Corciano, Chiesa di
Sant'Agostino
© Paolo Pettinari, 2021

15. Tolle lege (particolare),
Corciano, Chiostro di
Sant'Agostino
© Liana Baruffi, 2022

16. Particolare dell'Ultima
cena, Corciano, Chiesa di
Sant'Agostino
© Paolo Pettinari, 2021

17. Morte di Santa Monica
(particolare), Corciano,
Chiostro di Sant'Agostino
© Liana Baruffi, 2022

Anche la resa delle mani e i caratteri fisionomici sono affini e ciò risulta ben evidente nei profili con nasi pronunciati e lunghe barbe (Figg. 14, 15). Gli sgabelli sui quali siedono gli apostoli e il piccolo gradino che funge da scendiletto nella lunetta con la *Morte di Santa Monica* curiosamente presentano la stessa sagomatura (Figg. 16, 17). Stringenti rispondenze sono ravvisabili nei volti di San Giovanni e di San Fortunato, re di Nicomedia, sia nella resa dell'ovale paffuto che nella forma degli occhi, ma soprattutto nella particolare conformazione della bocca, piccola e graziosa, con il labbro superiore fortemente accentuato e con le estremità terminanti in sottili linee che tendono verso l'alto (Figg. 18, 19). Questa particolare morfologia della bocca è ravvisabile in molti dei personaggi che affollano le scene delle *Storie*, ma risulta ancora più evidente nei ritratti dei santi e beati dell'ordine.

È comune anche il modo di rifinire le capigliature e le barbe mediante l'utilizzo di sottili pennellate che definiscono e ravvivano le ciocche al di sopra di una prima stesura del colore piuttosto omogenea e uniforme.

Non da ultimo è da sottolineare che anche il dipinto dell'ex refettorio di Sant'Agostino si attesta su un registro linguistico contraddistinto da una marcata vena popolare, che mira alla immediata comprensione della scena rappresentata.

Sulla base di tali considerazioni di ordine stilistico e formale appare quindi plausibile che l'anonimo pittore autore dell'*Ultima cena* gravitasse all'interno dell'*équipe* di pittori coinvolti nel cantiere del chiostro.

Per quanto riguarda la definizione delle coordinate temporali per la realizzazione del ciclo, e di conseguenza della lunetta in chiesa, se il 1624, anno di pubblicazione dell'*Iconographia*, rappresenta un estremo cronologico di indubbia validità e da considerare quale termine *post quem*, con una certa cautela invece è da accogliere come *ante quem* la data del 1667 riportata da Collesi e non verificata.

Nessun indizio utile è ricavabile dalla *Relatione che fù data in occasione che si trattava di volere levare il Convento - L'anno 1651* poiché i frati descrivono la struttura del chiostro, senza però menzionare gli affreschi.



L'assenza di riferimenti alle pitture non significa necessariamente che non fossero compiute o in via di realizzazione, ma piuttosto che non erano rilevanti ai fini della redazione del resoconto, infatti nel documento non è contemplata la descrizione di nessuna delle opere d'arte contenute nel complesso agostiniano¹⁴.

Ad una osservazione più attenta assume invece una certa rilevanza la lunetta con *Ambasciata di Agostino presso l'imperatore Onorio*, nella quale compare all'estrema sinistra una figura non presente nella stampa di Bolswert: si tratta di un giovanetto con ricche vesti e copricapo piumato che mostra, tenendolo di tre quarti con entrambe le mani, uno stemma con l'arme dei Della Corgna¹⁵ (Figg. 20, 21). Tale dato è importante in quanto comporta un coinvolgimento nel ciclo pittorico della nobile casata originaria dei territori in prossimità del lago Trasimeno e detentrica di un feudo, eretto prima a marchesato di Castiglione, del Chiugi e della Pieve (1563) e successivamente eletto a ducato (1617) (Donati Guerrieri, 1972: 146-160; Festuccia, 1985: 25).

Secondo fonti storiche, i Della Corgna erano proprietari a Corciano di numerosi fabbricati e per un certo periodo il castello fu loro feudo (Tiroli, 2017: 76) e individuato quale sede di una dimora signorile realizzata a metà del XVI secolo, forse su progetto di Galeazzo Alessi o del Vignola, più o meno nello stesso periodo in cui furono eseguiti i restauri di Pieve del Vescovo per volontà del cardinale Fulvio (AA.VV., 1998: 50-54; Tiroli, 2017: 78)¹⁶.

Pagina precedente:
18. San Giovanni,
particolare dell'Ultima
cena, Corciano, Chiesa di
Sant'Agostino

© Paolo Pettinari, 2021

19. San Fortunato,
Corciano, Chiostro di
Sant'Agostino

© Liana Baruffi, 2022

20-21. Giovane con
stemma dei Della Corgna,
Corciano, Chiostro di
Sant'Agostino

© Liana Baruffi, 2022

14. Archivio Convento di Sant'Agostino di Corciano, *Relatione che fù data in occasione che si trattava di volere levare il Convento - L'anno 1651*, c. 1r, il documento attualmente si trova esposto nel Museo della Pievania di Corciano.

15. La blasonatura ufficiale dello stemma è la seguente: nel primo d'argento, al monte di tre cime di verde, sormontato dall'alberello di corniolo dello stesso, fruttifero di rosso; nel secondo di nero, a tre bande d'oro, con la fascia d'azzurro attraversante. E' da sottolineare che rispetto al blasone "ufficiale", nel dipinto del chiostro di Sant'Agostino sono state apportate delle variazioni: le "bande" sono state sostituite da "sbarre", presentando quindi una inclinazione opposta rispetto alla rappresentazione tradizionale, e inoltre non è presente il monte a tre cime.

16. La dimora, attuale sede del Comune di Corciano, è arricchita da un interessante ciclo pittorico per la cui approfondita disamina si rinvia al contributo di Tiroli, 2017, pp. 78-87.



Pagina precedente:
22-23. Cartigli dipinti
con i nomi di Costanzo
e Giovanni Paradisi,
Corciano, Chiostro di
Sant'Agostino

© Liana Baruffi, 2022

La presenza dei Della Corgna a Corciano rende quindi plausibile un loro intervento, in qualità di mecenati, nell'ambito dei lavori di abbellimento del convento di Sant'Agostino e la conseguente apposizione del proprio stemma.

In particolare, l'esistenza dell'arme gentilizia in una scena che ricorda la lotta di Sant'Agostino in Africa contro le teorie pelagiane, poi dichiarate eretiche nel Concilio di Efeso del 431, potrebbe costituire una velata autocelebrazione del casato dei Della Corgna come difensore della fede cristiana; infatti, come è noto, Ascanio (1516-1671), valoroso uomo d'arme, prese parte in qualità di maestro di campo generale delle fanterie della Lega Santa nella battaglia di Lepanto (1571) che vide appunto la contrapposizione delle flotte cristiane e ottomane (Riganelli, 2016: 61).

All'epoca del cantiere, certamente attivo dopo il 1624, signore del feudo era Fulvio Alessandro o Fulvio II, primo e ultimo duca di Castiglione del Lago, alla morte del quale, nel 1647, la famiglia si estinse e i beni del ducato furono incamerati dallo Stato della Chiesa (Festuccia, 1985: 27). Tale dato assume una notevole importanza per la definizione dell'ambito cronologico cui riferire i dipinti di Corciano. Infatti, se il termine *post quem* è da fissare con certezza al 1624, risulta plausibile identificare il 1647 come termine *ante quem*, dal momento che, con l'estinzione della famiglia in quell'anno, appare improbabile che qualcuno facesse apporre l'emblema dei Della Corgna dopo tale data. Da tali riflessioni ne consegue che si possa ravvisare un possibile coinvolgimento proprio di Fulvio II nell'esecuzione della decorazione.

È noto infatti che Fulvio Alessandro, per motivi di devozione, fece costruire il santuario della Madonna delle Grazie presso Casamaggiore e, dopo il 1638, la chiesa di San Domenico in Castiglione come ex voto al santo per la guarigione della moglie Eleonora affetta da una grave forma di cancrena al braccio (Donati Guerrieri, 1972: 271-272; Festuccia, 1985: 67, 73).

Dopo il miracolo di San Domenico, nel 1640 fu edificata anche la chiesa di Santa Maria del Soccorso, sulle terre che costituivano i beni del convento degli Agostiniani in territorio castiglione (Donati Guerrieri, 1972: 273; Festuccia, 1985: 67). Inoltre, nella basilica di Santa Maria degli Angeli, presso Assisi, Fulvio II ottenne nel 1647 lo *juspatronato* della cappella della Deposizione, nota anche come di San Massimino, la cui decorazione era già stata in parte eseguita intorno al 1602 dal senese Ventura Salimbeni e dal bolognese Baldassarre Croce (Lunghi, 2015: 44, 47 nota 90)¹⁷.

Tenendo in considerazione tali notizie storiche, non appare quindi inverosimile un intervento del duca a favore di un'opera decorativa all'interno di un convento, gesto forse dettato da motivazioni personali oppure da configurare come semplice atto di liberalità.

Stabilito il possibile intervallo cronologico in cui si svolse l'impresa pittorica, resta da chiarire la presenza nel chiostro dei due cartigli sul primo pilastro d'ingresso, emersi da sotto lo scialbo in occasione di recenti restauri e recanti i nomi di Costanzo Paradisi (1630-1700) e Giovanni Paradisi (1639?-1694) (Mariotti Paradisi, 2014: 98-99, 115, 119), le cui spoglie riposano nel sepolcro di famiglia sotto il pavimento della chiesa adiacente (Figg. 22, 23).

Anche se troppo giovani per prendere parte all'impresa in qualità di committenti, è però indubbio che le dimensioni dei cartigli e il rilievo dato ai nomi, rispetto a quelli molto più "dimessi" presenti su altri pilastri del chiostro e recanti l'identificazione dei padri agostiniani che vissero nel convento, denotano che i due personaggi godevano di una certa importanza e che un ruolo determinante lo dovettero rivestire. Azzardando un'ipotesi suggestiva, si potrebbe supporre che, nonostante il ciclo mostri una certa unitarietà progettuale ed esecutiva, i due esponenti della famiglia Paradisi abbiano promosso l'inserimento di quegli stemmi, e quindi dei cartigli con i versi del Ricci, che il Collesi faceva risalire al 1667; a tale data infatti i due cugini avevano

17. Lunghi, E., *La stagione della riforma tridentina ad Assisi e lo spazio delle arti figurative*, in Lunghi, E., Mercurelli Salari, P., 2015, pp. 21-47.

rispettivamente trentasette e ventotto anni, un'età plausibile per un loro possibile intervento in qualità di mecenati.

Tale supposizione è avvalorata dal fatto che, ad una attenta osservazione delle lunette meglio conservate, risulta ben evidente che la fascia bianca sulla quale sono dipinti i blasoni e le iscrizioni si sovrappone allo strato pittorico delle *Scene* come se fosse stata eseguita, appunto, in un secondo momento.

In conclusione, vale la pena ricordare che a Cortona, non lontano da Corciano, esiste un convento agostiniano, oggi riconvertito in centro convegni, il cui chiostro è abbellito da un ciclo di ventotto lunette raffiguranti *Episodi della vita di Sant'Agostino*, anch'esse derivate dalle stampe di Bolswert e pertanto, nelle impostazioni generali, perfettamente rispondenti a quelle corcienesi.

Nel 1983 tali opere furono oggetto di studio da parte del prof. Celestino Bruschetti il quale, grazie ad una fonte manoscritta intitolata *Proposte degli Agostiniani* conservata nell'archivio dell'Accademia Etrusca di Cortona, riuscì ad identificare l'autore delle lunette del chiostro cortonese in Giuseppe Guasparini della Fratta di Perugia (attuale Umbertide) il quale aveva dato l'avvio all'impresa nel novembre del 1669 (Bruschetti, 1983: 8-11).

I complessi decorativi nei chiostri di Corciano e Cortona condividono la loro genesi con altri cicli pittorici che, ricalcando più o meno fedelmente le stampe di Schelte, arricchiscono a loro volta i conventi agostiniani nei pressi di Sansepolcro, Fano, Mondolfo e San Ginesio. Risulta quindi evidente una volontà dell'Ordine che per tutto il XVII secolo promosse tali imprese nell'ambito di un programma generalizzato di abbellimento degli edifici religiosi con finalità narrative, didascaliche e di più ampia celebrazione di Sant'Agostino¹⁸.

18. Un sentito ringraziamento va al parroco di Sant'Agostino, Don Fabrizio Fucelli, per la disponibilità e per il materiale archivistico fornitomi, al Dott. Paolo Massini per aver permesso l'accesso al chiostro e la riproduzione fotografica dei dipinti, alla Dott.ssa Alessandra Tiroli per alcune importanti indicazioni e informazioni, a Mario Zucchetti per la condivisione di interessanti e preziose notizie sul complesso agostiniano di Corciano e a Sefania Liberatori per la segnalazione del ciclo pittorico cortonese.

Bibliografia

Fonti manoscritte

Archivio Convento di Sant'Agostino di Corciano, *Relatione che fù data in occasione che si trattava di volere levare il Convento - L'anno 1651* (documento conservato presso il Museo della Pievania di Corciano).

Testi a stampa

Iconographia magni patris Aurelii Augustini hipponensis episcopi, et ecclesie doctoris excellentissimi, studio ac cura F. Eugenii Wamelii augustiniani edita, S. à Bolswert sculpsit et excudit, Antuerpiae, 1624.

Vermiglioli, G.B., *Biografia degli scrittori perugini e notizie delle opere loro*, t. II, parte II (P-U), Perugia 1829.

Thieme, U., Becker, F. (a cura di), *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, 37 voll., Leipzig 1940-50.

Donati Guerrieri, M.G., *Lo Stato di Castiglione del Lago e i della Corgna*, Grafica, Perugia 1972.

Trombetta, A., Brugnami G., *Corciano e la sua gente*, Tipografia Porziuncola, Santa Maria degli Angeli 1974.

Milesi, G., *Dizionario degli incisori*, Minerva Italica, Bergamo 1982.

Bruschetti, C., *Le lunette del convento di Sant'Agostino in Cortona*, Calosci, Cortona 1983.

Festuccia, L., *Castiglione del Lago*, Tipo Offset Cornicchia, Perugia 1985.

Ollero Butler, J., *Algunas novedades acerca de la pintura flamenca del siglo XVI en España: Pieter de Witte y Denis Calvaert*, in «Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte», n. 3, 1991, pp. 79-82.

AA.VV., *Corciano. Arte, Storia, Fede di un antico Castello*, Fabrizio Fabbri Editore, Perugia 1998.

De Remaix, I., *Johan Sadeler I*, in Strauss, W.L. (a cura di), *The Illustrated Bartsch*, vol. 70, part. I (supplement), Abaris books, New York 1999.

Castelnuovo, E., Toscano, B. (a cura di), *Dizionario della pittura e dei pittori*, 6 voll., Einaudi, Torino 1989-1994.

Bury, M., *The Print in Italy 1550-1625*, The British museum press, London 2001.

Paliaga, F., *La pittura*, in Bavoni, U., Bocci, P.G., Furiesi, A. (a cura di), *Chiese di Volterra*. Volume III, Bandecchi & Vivaldi, Pontedera 2008, pp. 129-142.

Burrese, M., Cecchi, A. (a cura di), *Pieter de Witte - Pietro Candido. Un pittore del Cinquecento tra Volterra e Monaco*, Catalogo della mostra (Volterra, 31 maggio - 8 novembre 2009), Silvana, Milano 2009.

Trevisan, L., Zavatta, G., *Incisori itineranti nell'area veneta nel Seicento. Dizionario bio-bibliografico*, Università degli studi di Verona, Verona 2013.

Mariotti Paradisi, M., *Mariotti Paradisi: un'antica famiglia perugina. Ricerca Storico-Genealogica. Secc. XIII-XXI*, Edizioni Porziuncola, Santa Maria degli Angeli, Assisi 2014.

Lunghi, E., Mercurelli Salari, P., *Cesare Sermei: pittore devoto nell'Umbria del Seicento*, Orfini Numeister, Foligno 2015.

Riganelli, G., *Lepanto: l'eco lontana eppure attuale di uno scontro per il dominio del Mediterraneo*, in Biganti, T., Riganelli, G., Fatti, S. (a cura di), *Ascanio della Corgna. I Turchi e la battaglia di Lepanto nel racconto dei contemporanei*, Catalogo della mostra (Corciano, 6 agosto - 2 ottobre 2016), Fabrizio Fabbri Editore, San Sisto, Perugia 2016, pp. 57-64.

Tirolì, A., *Uno sguardo sulla cultura figurativa a Perugia tra il 1540 e la fine del XVI secolo*, in Biganti, T., Farinelli, I., Tirolì, A. (a cura di), *Lauda ducem et pastorem. Fulvio Giulio Della Corgna principe della Chiesa e signore di Perugia*, Fabrizio Fabbri Editore, San Sisto, Perugia 2017, pp. 67-91.

Rivo Vazquez, M., *La Santa Cena del colegio jesuítico de Monterrei (Ourense). Atribución, fuentes y difusión de un grabado de Johann Sadeler I y Peter de Witte*, in «Cuadernos De Estudios Gallegos», LXIX, 135 (2022), pp. 403-432, <https://doi.org/10.3989/ceg.2022.135.13>

Sitografia

Pieter de Witte, (Pietro Candido-Peter Candid) (c. 1548 - 1628) Attributed - *La Última Cena*, <https://www.catawiki.com/fr/1/24912159-pieter-de-witte-pieter-candido-peter-candid-c-1548-1628-attributed-la-ultima-cena>.

Associazione Storico Culturale Sant'Agostino, *Ciclo di Corciano*, 2021 <http://www.cassiciaco.it/navigazione/iconografia/cicli/seicento/corciano/corciano.html>.

Bertuzzi, A., *Il facsimile dell'Hortus amoenissimus di Franciscus De Geest: una recensione*, ISSN 1127-4883 BTA - Bollettino Telematico dell'Arte, 21 Febbraio 2012, n. 644, <http://www.bta.it/txt/a0/06/bta00644.html>.



STEFANIA LIBERATORI, STEFANO PETRIGNANI

Restauro dell'affresco raffigurante l'Ultima Cena¹

Relazione tecnica.

L'opera pittorica che rappresenta l'Ultima Cena (Fig. 1) risulta condotta con la tecnica a *mezzo fresco* in cui la componente cromatica è caratterizzata dall'uso di un pigmento puro mescolato all'idrossido di calcio (grassello) utilizzato come legante del colore ed applicato, come in questo caso, tramite pennellate sovrapposte più o meno spesse su un intonaco già asciutto; ciò ha lasciato così la possibilità all'artista esecutore di interpretare e realizzare il suo dipinto in modo artisticamente libero e non vincolato ai tempi di presa della calce.

La tecnica di realizzazione dell'opera, come più sopra descritta, risulta metodologicamente coerente con la tendenza dell'epoca di realizzazione delle opere decorative murarie e coincide con il periodo di realizzazione del dipinto in oggetto, collocabile quindi intorno alla metà del XVII secolo.

La caratteristica che accomuna i due metodi, affresco e *mezzo fresco*, riguarda la scelta obbligata di una gamma cromatica ed una varietà di colori limitata rispetto ad altre tecniche pittoriche, consistente in pigmenti in polvere che provengono dal mondo minerale come terre naturali, ossidi ferrosi/rameici o artificiali come i vetri colorati.

Ad una osservazione generale il dipinto è presentato in forma semicircolare tipo lunetta ad arco ribassato e tutta la scena è racchiusa da una cornice dipinta i cui limiti laterali corrispondono architettonicamente alle imposte degli archi a crociera angolari del locale in cui è conservato.

Un'analisi ravvicinata della superficie condotta a luce

Pagina precedente:

1. L'affresco dell'Ultima Cena dopo il restauro. Dettaglio centrale della tavola.

© Stefania Liberatori, Stefano Petrignani, 2021

1. Dimensioni affresco lunetta cm 158,6 x 385,00. Dimensioni dipinti decorativi posti ai lati della lunetta sx cm 95 x 45, dx cm 95 x 38.



Pagina precedente:

2. L'affresco dell'Ultima Cena prima del restauro.

© Stefania Liberatori, Stefano Petrigiani, 2021

3. L'affresco dell'Ultima Cena prima del restauro. Dettaglio con graffi, buchi e spellature di colore.

© Stefania Liberatori, Stefano Petrigiani, 2021

radante ha permesso di rilevare tracce di incisioni ricavate direttamente sull'intonachino che ricalcano la ripartizione geometrica della cornice inferiore e dei bordi della tavola apparecchiata.

L'analisi strumentale all'infrarosso per la rilevazione di qualche disegno preparatorio ha dato esito negativo, segno che l'artista, dopo aver inciso alcuni spazi prospettici della composizione, si è affidato alla costruzione spaziale dei personaggi definendo, senza i vincoli di un disegno preliminare riportato sulla superficie, i limiti grafici delle figure e stendendo direttamente a pennello il colore sull'intonaco, campandone poi gli spazi interni con le tonalità prescelte.

Stato di conservazione.

Il dipinto si presentava inizialmente in pessimo stato di conservazione (Fig. 2); la pellicola pittorica risultava completamente offuscata da spessi strati di sostanze organiche depositatesi nei secoli e che conferivano alla superficie affrescata un aspetto oleoso e sordo di colore bruno.

Anche polveri e nerofumo sottoforma di particellato atmosferico sono stati assorbiti da questo strato, contribuendo al suo degrado generale.

Numerosissimi graffi (Fig. 3), piccoli buchi e spellature di colore erano distribuiti su tutta la superficie dell'affresco, soprattutto nella parte bassa dell'opera, forse a causa della destinazione d'uso a magazzino del piccolo vano dove è conservato il dipinto, pensato per la raccolta dei materiali liturgici appartenenti alla Chiesa stessa e che sono stati poi appoggiati qua e là in modo incauto.

Varie sbordature di colore a tempera gialla ricoprivano l'area sinistra dello sfondo prospettico della scena e steso a risarcire alcune lacune diffuse.

Un antico intervento sulle murature sottostanti l'opera è consistito nell'apertura di una finestra, che ha tagliato parte della cornice affrescata ed indebolito tutta l'area



Pagina precedente:
4. Protezione dell'affresco
in corrispondenza dei
bordi della grande lacuna
sottostante

© Stefania Liberatori,
Stefano Petignani, 2021

5. Test di pulitura
tramite tasselli per la
determinazione dei reagenti
di utilizzo

© Stefania Liberatori,
Stefano Petignani, 2021

circostante provocando la caduta di ampie porzioni di affresco, ossia in corrispondenza degli sgabelli di sinistra su cui sono seduti gli apostoli. La perdita di quest'area è stata poi risarcita in epoca remota con una grossa stuccatura in gesso e l'applicazione di un architrave di legno come sostegno dell'imbotte della finestra.

All'interno dell'area del dipinto erano presenti anche due lacune di media grandezza in corrispondenza della figura di Giuda, anch'esse risarcite a stucco di gesso e dipinte con una tempera di colore giallo ocra. Un'indagine della superficie effettuata a luce radente, in corrispondenza della porzione di cornice al di sotto dell'immagine di Giuda, ha riscontrato la presenza di una scritta graffita e successivamente ricoperta con un leggero strato di malta. Nonostante ciò si è riusciti a leggersi un nome: "MENICHINI VERO" che una prima indagine storica ha escluso il riferimento ad una firma autografa dell'opera. Molte sacche distaccate degli intonaci erano presenti e riguardavano tutti gli strati costituenti l'affresco, dalla muratura all'arriccio e da quest'ultimo allo strato di intonachino su cui risulta steso il colore.

Tutte le superfici del locale dove è conservata l'opera sono state scialbate più volte e risultano di colore bianco/grigio.

Intervento di restauro.

Le operazioni di restauro sono state precedute da una campagna di indagini volte al riconoscimento della tecnica di esecuzione del dipinto ed al suo degrado.

Sono state effettuate indagini fotografiche a luce radente, all'infrarosso ed all'ultravioletto tramite acquisizione digitale ed aggiunte a corredo della documentazione fotografica generale.

Come prima operazione si è provveduto a proteggere temporaneamente le parti di intonaco pericolanti in corrispondenza del bordo della finestra ricavata sulla base della cornice applicando fogli di carta giapponese e resina acrilica in soluzione (Fig. 4).

Successivamente si è proceduto con la spolveratura generale



Pagina precedente:
6. Scopritura dell'incisione
relativa all'iscrizione

© Stefania Liberatori,
Stafano Petriagnani, 2021

7. L'affresco dopo la pulitura
e la stuccatura delle lacune

© Stefania Liberatori,
Stafano Petriagnani, 2021

8. Operazioni di
consolidamento degli strati
di intonaco distaccati

© Stefania Liberatori,
Stafano Petriagnani, 2021

delle superfici dipinte tramite leggera spazzolatura a pennello ed aspirazione di polvere superficiale e ragnatele con uso di aspiratori appositi.

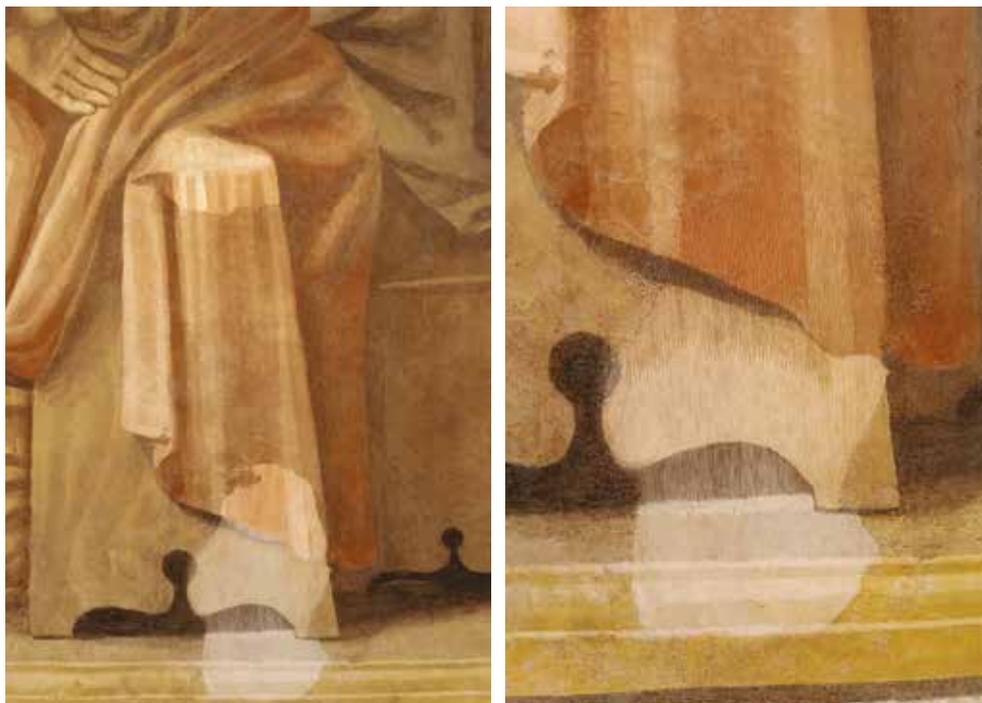
Allo scopo di identificare le sostanze superficiali più coerenti, come vernici antiche o sporco depositato, e formulare solventi e procedure adeguate a rimuovere gli inquinanti, sono stati aperti alcuni tasselli di pulitura in varie aree della superficie dipinta (Fig. 5). Questa operazione ha permesso di escludere innanzitutto la presenza di sali solubili superficiali nell'area affrescata ed è stata fondamentale allo scopo di identificare il livello di pulitura da raggiungere, senza rischiare di rimuovere eventuali parti originali del dipinto.

Sulla base di queste osservazioni si è deciso di formulare composti chimici supportati onde evitare la bagnatura con acqua dei colori più fragili, ed allo scopo di scongiurare l'attivazione e l'estrazione di eventuali sali solubili al di sotto delle superfici affrescate.

Riscontrata la natura grassa ed oleosa dello strato bruno che ricopriva il dipinto, l'operazione di pulitura è stata condotta tramite una tecnica più attenta e delicata, riservata in genere ad opere su tela e tavola, utilizzando Solvent gel chelanti salificati supportati da una base di *carbopol* così da assicurare il minimo apporto di umidità agli intonaci; per tale operazione si è proceduto applicando a pennello zona per zona, uno strato omogeneo di gel, lasciato agire per qualche minuto (3 min.) e rimosso con batuffoli di cotone in acqua deionizzata.

Tutta l'operazione di pulitura è stata condotta allo stesso modo e su tutta la superficie affrescata, ma rifinita in alcune aree dove lo sporco risultava più tenace, come sulla veste del Cristo e del San Giovanni, utilizzando una soluzione libera di carbonato di ammonio al 5% in acqua ed acetone al 2% applicata ad estrazione tramite bastoncini e tamponi di cotone (Fig. 7).

In corrispondenza della scritta graffita sul piede dell'opera si è proceduto alla rimozione dello strato di malta, recuperando tutte le lettere e la profondità del segno inciso sull'intonaco migliorandone così la lettura (Fig. 6).



Pagina precedente:

9. Campiture
all'acquerello come basi per
la ripresentazione estetica

© Stefania Liberatori,
Stafano Petriagnani, 2021

10. Ripristino del tessuto
figurativo col metodo del
tratteggio di colore

© Stefania Liberatori,
Stafano Petriagnani, 2021

11. Il vaso floreale della vela
sinistra dopo il restauro

© Stefania Liberatori,
Stafano Petriagnani, 2021

12. Il vaso floreale della vela
a destra dopo il restauro

© Stefania Liberatori,
Stafano Petriagnani, 2021

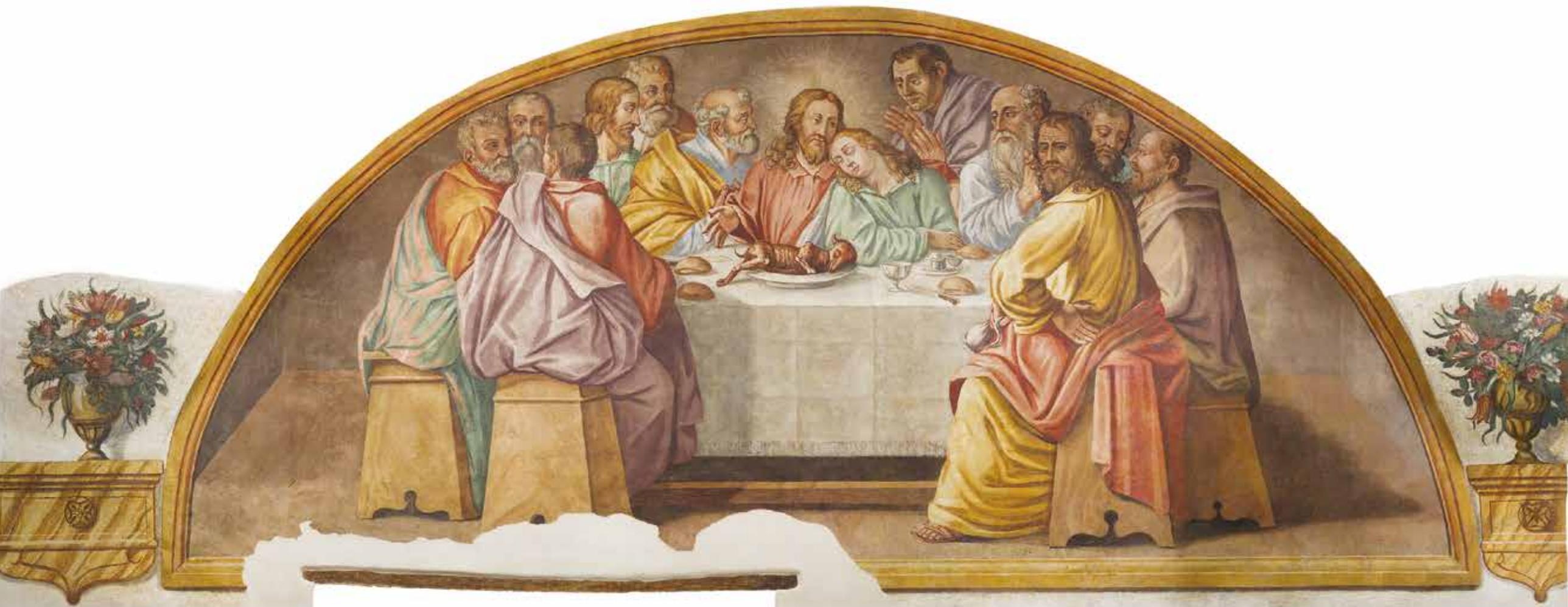
La successiva operazione di restauro mirava al consolidamento degli strati di intonaco ed arriccio distaccati dal supporto murario (Fig. 8); per fare ciò ci si è avvalsi della presenza delle numerose abrasioni della pellicola pittorica praticando su di esse, dove necessario, un piccolo foro sufficiente all'ingresso di un ago tramite il quale, utilizzando siringhe di varie misure è stato iniettato un consolidante apposito a basso peso molecolare (*plm-al*) ed inserendo in alcune aree subcorticali distaccate una resina acrilica in emulsione (*acril33*).

Dopo il consolidamento generale dell'opera è stata praticata la rimozione della velinatura di protezione applicata precedentemente sulla porzione di intonaco della cornice sopra la finestra e la rimozione delle stuccature in gesso di tutte le lacune.

Contemporaneamente alle operazioni di rimozione, in accordo con la Direzione Lavori e sulla base delle precedenti osservazioni, si è deciso di aprire con bisturi alcuni tasselli sugli scialbi delle aree attigue al dipinto in restauro e specificatamente sulle imposte degli archi sinistro e destro posti ai lati dell'affresco.

La rimozione della calce ha mostrato la presenza di altre aree dipinte svelando che l'opera proseguiva, nella fattispecie, con la realizzazione di due peducci dipinti ad affresco sormontati da due vasi di fiori in discrete condizioni generali di conservazione. Con la decisione successiva, da parte della Direzione Lavori, di effettuare per completezza della scena dipinta, il recupero delle nuove aree affrescate, si è proceduto alla loro pulitura ed al consolidamento effettuato con gli stessi metodi riservati all'affresco principale.

Le lacune dell'intero affresco così ricomposto sono state tutte stuccate a livello con una malta per restauro a base di calci idrauliche e polvere di marmo premiscelate, tranne la grande lacuna sulla cornice all'apice della finestra sottostante che è stata stuccata sottolivello con una malta premiscelata, stessa formulazione della precedente, ma optando per una granulometria più grande, stesa a



simulare lo strato di arriccio sottostante e rapportandola al grado di intonazione media del colore generale degli intonaci originali.

La ricomposizione estetica dell'insieme, mirata a ripristinare la corretta lettura cromatica di tutta l'opera dipinta, è stata condotta con colori ad acquerello a mimetico per le piccole lacune e le abrasioni della pellicola pittorica e tramite stesura di colori puri all'acquerello secondo il metodo del tratteggio, per le lacune medie e

quelle più grandi poste sulla figura di Giuda (Figg. 9, 10). In corrispondenza della congiunzione del muro su cui è dipinto l'affresco e del setto murario che fa da ingresso al locale, una porzione mancante del peduccio con vaso di fiori superstiti è stata riproposta ricostruendola con colori all'acquerello in leggero sottotono allo scopo di suggerirne forma e profilo, rapportandolo in modo speculare al peduccio di sinistra che risultava certamente in migliori condizioni di conservazione (Figg. 11, 12).

13. L'Ultima Cena dopo il restauro integrale

© Stefania Liberatori, Stefano Petrigiani, 2021

Una protezione finale a base di vernice *regalrez 1126* al 5% in *white spirit* applicata a spruzzo è stata stesa a protezione di tutta la pellicola pittorica e delle ricostruzioni all'acquerello effettuate in fase di restauro (Fig. 13).

Autori

Liana Baruffi

Storica dell'arte, si è laureata in Conservazione dei Beni Culturali presso l'Ateneo di Perugia e successivamente ha conseguito il diploma di specializzazione in Beni Storico-Artistici con una tesi dal titolo *La cupola del duomo di Città di Castello: vicende costruttive e decorative* pubblicata nel 2022 nella collana *Castellana Ecclesia*. Dal 2004 è impegnata nel progetto CEI di inventariazione informatizzata del patrimonio ecclesiastico delle diocesi italiane (Gubbio, Volterra, Arezzo-Cortona-Sansepolcro, Firenze, Monopoli-Conversano). Partecipa a campagne di catalogazione di beni storico-artistici promosse da Istituti ministeriali (Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio dell'Umbria, e Musei del Bargello) e ha un incarico come collaboratrice presso la Direzione Regionale Musei Campania. Dal 2017 ha svolto incarichi di collaborazione presso il Deposito di Beni Culturali di Santo Chiodo a Spoleto (PG).

Elisa Becchetti

Restauratrice di Beni Culturali dal 1999. Ha conseguito l'Attestato di Qualifica Professionale nel recupero e conservazione dei beni culturali presso la scuola regionale S.E.P. di Perugia. Dal 1999 al 2003 ha lavorato per ditte di restauro di Perugia e fuori regione, accumulando nel corso degli anni esperienze su diverse tipologie di materiali e tecniche esecutive ed artistiche. Le sue esperienze professionali, come ditta individuale dal 2003 ad oggi, la portano a specializzarsi nell'ambito lapideo, su affreschi

e dipinti murali, lavorando su beni sottoposti a tutela, con incarichi da committenza ecclesiastica, da enti locali e privati operando anche su siti importanti come: Chiesa Nuova San Francesco Converso ad Assisi, Cattedrale di San Lorenzo a Perugia, Basilica di San Giovanni Battista a Foligno (PG), Santuario della Madonna delle grotte ad Antrodoco (RI), ecc.

Paolo Binaco

Archeologo libero professionista dal 2012. Si è laureato in Archeologia Classica presso l'Università degli Studi di Perugia e successivamente ha conseguito il Diploma di Specializzazione in Etruscologia presso l'Ateneo di Firenze. Dal 2020 è Direttore del Museo Territoriale del Lago di Bolsena e del Museo Civico di Città della Pieve. È autore di numerose pubblicazioni scientifiche e curatore del volume *Il ricordo dei defunti nella Volsinii imperiale: la necropoli della Castagneta dei Frati a Bolsena* (2022).

Dal 2015 al 2019 è stato field director dello scavo nella necropoli di Crocifisso del Tufo a Orvieto (TR).

Collabora a vari progetti di ricerca in collaborazione con atenei italiani e statunitensi quali Saint Anselm College, University of Arizona, Illinois State University.

Dal 2019 è consigliere della Fondazione Claudio Faina di Orvieto con delega alla cura del Museo della Fondazione.

Stefania Liberatori

Restauratrice di Beni Culturali, consegue il Diploma di Qualifica Professionale di Restauratore (Regione Umbria, 2000) e si specializza in restauro di superfici decorate dell'architettura (Regione Toscana). Si perfeziona con l'Opificio delle Pietre Dure (FI) su opere lignee, perseguendo costantemente l'aggiornamento professionale e partecipando a convegni e seminari.

È intervenuta sugli affreschi del Pomarancio (XVI sec.) presso Palazzo della Corgna, Castiglione del Lago (PG) e

lavora nei cantieri di restauro post-sisma 2016 tra Umbria e Marche, ricoprendo ruoli di responsabilità.

Come ditta individuale con esperienza ventennale, ha operato sia su dipinti murali che su opere mobili di beni tutelati tra cui: Cappella della Madonna del Conforto, Chiesa di Santa Maria della Pieve, Palazzo delle Logge Vasari, Palazzo Lambardi (AR), Palazzo Comunale di Castiglion Fiorentino, Palazzo Tommasi a Cortona (AR); Oratorio di San'Agostino; Villa del Colle del Cardinale (PG); Chiesa di Santa Caterina e Chiesa di San Giacomo Maggiore a Isola D'Elba (LI); Chiesa di San Pietro Apostolo a San Severino Marche (MC).

Agnese Mancini

Storica dell'Arte, laureata in Conservazione dei Beni Culturali presso l'Ateneo di Perugia nel 2003. Nel 2015 partecipa al programma formativo 500 giovani per la cultura promosso dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali ed il Turismo e nel 2019 consegue il Diploma di Specializzazione in Beni Storico-Artistici. Dal 2004 lavora come storica dell'arte per le campagne di inventariazione dei Beni Culturali mobili di varie Diocesi d'Italia, tra cui quella di Firenze. Collabora come catalogatrice con la Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio dell'Umbria e con il Palazzo Reale di Genova. È autrice di varie pubblicazioni e socia fondatrice dell'Associazione Culturale *Virart*, attraverso la quale promuove l'organizzazione di convegni e la pubblicazione di studi inerenti il patrimonio culturale.

Stefano Petrignani

Restauratore di Beni Culturali dal 1987, diplomato presso la Scuola di Restauro di Firenze specializzandosi in dipinti su tela e tavola, affreschi e materiale lapideo. Avvia la sua attività di restauro dopo una lunga esperienza presso l'Arma dei Carabinieri come graduato scelto nel territorio

della Valnerina, Perugia e Firenze.

Ha collaborato con la Galleria Nazionale dell'Umbria, con note ditte di restauro umbre e come impresa di restauro autonoma.

I suoi principali incarichi di restauro da parte di enti pubblici e privati hanno riguardato opere di: Agostino di Duccio, Pietro da Cortona, Artemisia Gentileschi, Niccolò Alunno, Perugino, Bonfigli, Appiani, Cerrini, Ghirlandaio, Tiziano, Guercino, e molti altri artisti d'arte antica, moderna e contemporanea, macchiaioli e futuristi come Duchamp, Fattori, Marinetti, Boccioni, Severini, Carrà e molti altri. Ha lavorato presso il giardino di rappresentanza dell'Ambasciata degli Stati Uniti d'America in terra di Francia dal 2013 al 2019 su sculture e padiglioni decorativi in materiale lapideo.

Paolo Pettinari

Restauratore di Beni Culturali, è laureato presso l'Opificio delle Pietre Dure di Firenze con la Tesi *Le nanotecnologie applicate ai dipinti su tela: la deacidificazione dei supporti celluloseici*. Svolge attività di restauro e conservazione del patrimonio sottoposto a tutela principalmente nel centro-Italia, in sinergia con le figure professionali che operano nel settore. Specializzato nei settori di dipinti su tela e tavola, scultura lignea policroma, ha maturato esperienza anche in altri ambiti come pitture murali e lapideo, collaborando con ditte specializzate nel settore. Svolge attività di formazione in collaborazione con le realtà museali del territorio della Valtiberina.

Federico Spiganti

Archeologo libero professionista dal 2005. Si è laureato in Scienze dei Beni Archeologici presso l'Università degli Studi di Perugia ed è in corso di approfondimento la sua formazione nell'ambito dell'archeologia preistorica. Ha partecipato a numerosi progetti di ricerca archeologica

di respiro internazionale (Villa Adriana a Tivoli, *Vicus Martis Tudertium*, Vetulonia, Cerro de Las Mesas in Messico). Speleo-archeologo di grande esperienza, fa parte dell'equipe impegnata nelle ricerche in corso presso il sito di Grotta Bella ad Avigliano Umbro (TR) per le quali è stato relatore a numerosi seminari e convegni.

Esperto in rilievi topografici in ambito archeologico, ha contribuito, tra l'altro, alla documentazione e alla pubblicazione della *Domus dei Dolia* a Vetulonia (GR) e della necropoli bolsenese di Castagneta dei Frati.

Finito di stampare nel mese di dicembre 2022

presso Logo s.r.l.

Via Marco Polo 8,

Borgoricco (PD)