



VOLUME II

ERUDIZIONE CITTADINA E FONTI DOCUMENTARIE

Archivi e ricerca storica nell'Ottocento italiano (1840-1880)

a cura di

Andrea Giorgi, Stefano Moscadelli,
Gian Maria Varanini, Stefano Vitali



Reti Medievali E-Book

33

Erudizione cittadina e fonti documentarie

**Archivi e ricerca storica
nell'Ottocento italiano (1840-1880)**

a cura di
**Andrea Giorgi, Stefano Moscadelli,
Gian Maria Varanini, Stefano Vitali**

volume II

**Firenze University Press
2019**

Leandro Mazzocchi, Filippo Antonio Gualterio, il giovane Luigi Fumi e la scoperta del Medioevo a Orvieto*

di Lucio Riccetti

Leandro Mazzocchi, Filippo Antonio Gualterio e Luigi Fumi, nel corso di un secolo, hanno indirizzato la scoperta del Medioevo a Orvieto su tre diversi percorsi storici e artistici: eclettico, legato alla Scuola di belle arti di Siena, per Mazzocchi; politico “neoguelfo” per Gualterio; un’epoca storica chiusa, che può essere contrapposta alle tensioni del quotidiano, per Fumi. Il duomo di Orvieto, con la sua storia, i suoi cantieri neomedievali e le sue raccolte documentarie, riunisce le tre visioni del Medioevo orvietano, non scevre dalla dispersione del patrimonio storico artistico.

Over the course of a century, Leandro Mazzocchi, Filippo Antonio Gualterio and Luigi Fumi, guided the discovery of the Middle Ages in Orvieto along three distinct historical and artistic directions: eclectic (linked to the School of fine arts of Siena) for what concerns Mazzocchi; political (“Neo-Guelf”) as regards Gualterio; and in Fumi’s case, a self-contained historical period, which could be counterpoised to the quotidian tensions. The cathedral of Orvieto, with its history, its neo-medieval construction yards, and its documentary collections, embodies these three visions of the Middle Ages in Orvieto, one not free from dispersal of its historical and artistic heritage.

XIX secolo; Orvieto; Luigi Fumi; Filippo Antonio Gualterio; Leandro Mazzocchi; Neomedioevo; Neogotico; duomo di Orvieto.

19th Century; Orvieto; Luigi Fumi; Filippo Antonio Gualterio; Leandro Mazzocchi; Medievalism; Neo-gothic; Cathedral of Orvieto.

1. Ottocento umbro

La storiografia medievistica umbra è ampiamente studiata, anche se con prevalente riferimento a Perugia.

Basta richiamare il contributo di Giuliano Innamorati, *Storiografia e storiografi in Umbria nel sec. XIX*, del 1961 ma tuttora valido, e la sua *premess*a alla nuova edizio-

* Sono state utilizzate le seguenti abbreviazioni: AOPSM = Archivio dell’Opera di Santa Maria di Orvieto; ACS = Archivio Centrale dello Stato; SASO = Sezione di Archivio di Stato di Orvieto.

ne della *Storia di Perugia* di Luigi Bonazzi pubblicata nel 1959¹. Più recentemente, vanno segnalati i contributi a quattro mani di Fabrizio Bracco e Erminia Irace, *La cultura umbra tra Otto e Novecento* e *La cultura*; rispettivamente, nel volume dedicato all'Umbria, del 1989, nell'appendice *Le regioni dall'Unità a oggi* alla einaudiana *Storia d'Italia*, e nel volume su *Perugia* edito da Laterza nel 1990². Quindi, per proprio conto, Erminia Irace ha continuato i suoi studi e le sue ricerche sull'Ottocento umbro presentando, nello stesso anno 1990, al *V Incontro di Storia della storiografia antica e sul mondo antico*, dedicato a *Erudizione e antiquaria a Perugia nell'Ottocento*, il contributo *Gli studi di storia medievale e moderna di Vermiglioli, Fabretti, Conestabile della Staffa*, a stampa nel 1998, e, nel 1993, pubblicando il breve saggio «*De officiiis*». Adamo Rossi, *l'erudizione e le consorterie nella Perugia di fine Ottocento*, sulla parabola tragica di Adamo Rossi che, gettata la tonaca alle ortiche, divenne lo storico ufficiale di Perugia per finire condannato nel 1887 a causa dello smarrimento di un autorevole testimone di Cicerone; quindi, nel 1995, è tornata su Ariodante Fabretti e il Medioevo risorgimentale e, ancora più recentemente, nel 2008, sulla costruzione di un'identità regionale³. Nel 1998 hanno visto la luce gli atti del convegno per il centenario della Deputazione di storia patria umbra – *Una regione e la sua storia (1896-1996)* –, con i contributi di Enrico Artifoni (*La storiografia della nuova Italia, le Deputazioni regionali, le società storiche locali*), Jean-Claude Maire Vigueur (*La Deputazione umbra e la storia locale italiana. Gli studi medievali*) e Alessandra Panzanelli Fratoni (*Tra storiografia e diplomatica: le edizioni di fonti nelle pubblicazioni periodiche locali in Umbria*), dedicati a un periodo non compreso negli anni presi in esame in questa sede⁴. Sempre nel 1998, Nicolangelo D'Acunto è tornato sulla *Storiografia medievistica in Umbria fra il 1846 e il 1903* nell'ambito del convegno *Umbria e Marche al tempo di Pio IX e Leone XIII*. Infine, nel 2000, nelle *Appendici* al «Bollettino della Deputazione di storia patria per l'Umbria», è stato pubblicato il volume *Fonti per la storia urbana dell'Umbria nell'Ottocento*, a cura di Clara Cutini e Alberto Grohmann, che raccoglie le risultanze di un'indagine documentaria su scala regionale, sostanzialmente focalizzata sul catasto gregoriano (e sui suoi aggiornamenti fino all'inizio del secolo XX) e sulle vicende dei patrimoni ecclesiastici sottratti ai proprietari in seguito all'estensione della legislazione sabauda a partire dal 1860, che non solo subiscono un'evidente variazione di destinazione d'uso ma, soprattutto, vengono immessi sul mercato con una loro conseguente massiccia dispersione⁵.

Per Orvieto, come è stato recentemente ricordato, «si può affermare serenamente che la storia dell'Ottocento aspetta ancora di essere scritta»⁶. In tutti i lavori citati, escluso il volume sulle *Fonti*⁷, la città è lasciata ai margini, richiamata sostanzialmente per i riferimenti a Luigi Fumi, lo storico e archivista di una generazione posteriore a Gualterio e a Mazzocchi⁸. In effetti Filippo Antonio Gualterio, il personaggio più conosciuto fra i tre sebbene nel ruolo più di politico che di storico, compare una sola volta nel contributo di Bracco e Irace del 1989, indicato fra i corrispondenti umbri

¹ Innamorati, *Storiografia e storiografi*; Innamorati, *Notizia di Giovanni Bonazzi*.

² Bracco, Irace, *La cultura umbra*; Bracco, Irace, *La cultura*.

³ Irace, *Gli studi di storia medievale*; Irace, «*De officiiis*»; Irace, *Medioevo risorgimentale*; Irace, *Costruzione di un'identità regionale*.

⁴ *Una regione e la sua storia*.

⁵ D'Acunto, *Appunti; Fonti per la storia urbana*.

⁶ Montecchi, *La rivoluzione in provincia*, p. 16.

⁷ Qui, nella sezione sulla demaniazione delle strutture religiose, si trova il contributo di Rossi Caponeri, *Orvieto*.

⁸ Bartoli Langeli, *Lo storico del Medioevo*, p. 35: «L'orvietano Luigi Fumi fu, con l'eugubino Mazzatinti e dopo il perugino-torinese Fabretti, lo storico umbro senza dubbio più presente sulla scena nazionale».

della prima serie dell'«Archivio storico italiano»⁹. Di fatto, oggi come negli anni qui considerati, Orvieto è stata e resta periferica rispetto all'«inesistente» Umbria, «istituita quasi casualmente nel settembre 1860», con il sostanziale contributo di Filippo Antonio Gualterio¹⁰. Non è escluso, infine, che la marginalizzazione di Orvieto rispetto all'Umbria possa essere legata, come ha scritto Attilio Bartoli Langeli, alla «“posizione” culturale della città, aperta verso Roma e Firenze oltre e più che verso Perugia», mentre lo stesso Autore ha sottolineato, «per inciso», «lo spicco qualitativo degli storici orvietani rispetto al contesto regionale», accennando all'«attività di Giuseppe Pardi, che seppe orientare la sua ricerca d'archivio con un'apertura d'interessi davvero moderna»¹¹.

2. Una sostanziale arretratezza

Come per il resto dell'Umbria, anche per Orvieto vale l'immagine di una sostanziale arretratezza¹². Nel 1863 arrivava in città, «via Chiusi e Ficulles», Ferdinand Gregorovius; raccomandato da Gaetano Milanese, era ospite di Leandro Mazzocchi. Le sue impressioni, affidate ai *Diari*, sono di una città «molto povera», che «produce soltanto il famoso vino bianco» e il cui «unico segno di vita contemporanea» è il teatro in costruzione. Lo studioso tedesco annotava: «Qui non vogliono saper più niente del papa». Lo stato di degrado e di arretratezza è stato spesso associato alla dominazione pontificia: Edgar Degas, a Viterbo nel 1858, riflettendo sul silenzio incombente sulla città e nelle chiese, annotava nei suoi taccuini di viaggio: «questo silenzio, italiano e soprattutto delle città del papa (è sonnolenza!)»¹³. Ma, come ha scritto Giuliano Innamorati, «il richiamo alla compressione politica del regime pontificio funzionerebbe da risolutivo e da scarico delle coscienze un po' troppo estrinseco», se utilizzato per spiegare il ritardo e la stagnazione della cultura, «e non solo di quella storica» come ha specificato D'Acunto, in Umbria nella prima metà dell'Ottocento. Per Innamorati tutto quanto è di buono, «di vivo e di interessante» nella produzione storiografica umbra ottocentesca «si raccoglie tutto – o quasi – sul versante del secondo cinquantennio» del XIX secolo¹⁴.

⁹ Bracco, Irace, *La cultura umbra*, p. 624.

¹⁰ Per le citazioni: Bracco, Irace, *La cultura umbra*, pp. 612 e 631.

¹¹ Bartoli Langeli, *Lo storico del Medioevo*, p. 35.

¹² «Tra XVIII e XIX secolo l'Umbria condivide la progressiva marginalizzazione dello Stato pontificio», esordiscono Bracco e Irace nel 1989: Bracco, Irace, *La cultura umbra*, p. 609. Per una panoramica sulle condizioni culturali in cui versava lo Stato pontificio a ridosso dell'Unità si veda Petrucci, *Cultura ed erudizione*.

¹³ Gregorovius, *Diari romani*, pp. 258-259; Reff, *The notebooks of Edgar Degas*, II, p. 69.

¹⁴ Innamorati, *Storiografia e storiografi*, p. 169; D'Acunto, *Appunti*, p. 1 (dell'edizione digitale). Si veda anche Nicolini, *Appunti*.

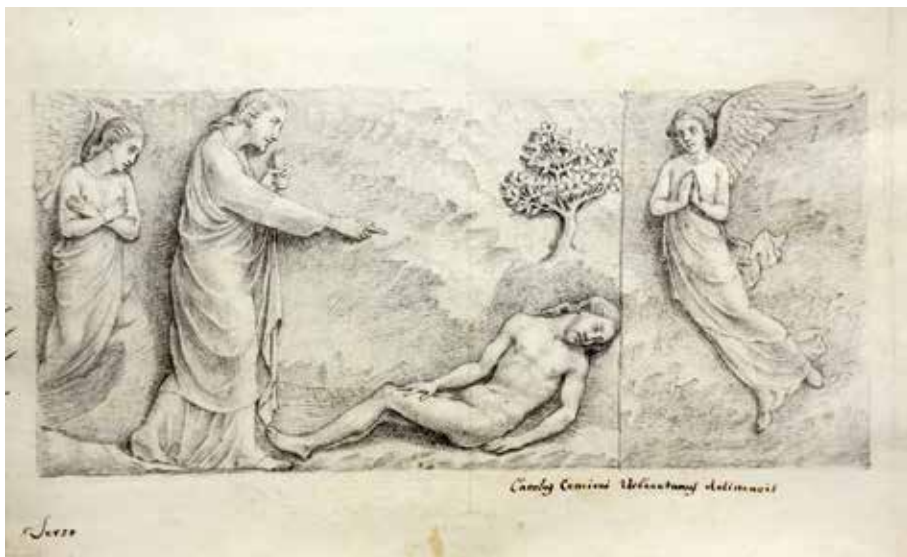


Fig. 1. Carlo Cencioni, *La creazione di Adamo*, (dai bassorilievi del duomo di Orvieto, I pilastro, primo registro), matita con inserti a inchiostro, 1780-1791 (Foto di M. Roncella; g.c. Opera del duomo di Orvieto).

3. Medioevo e Grand Tour

L'attenzione per il Medioevo era arrivata in Orvieto sulle rotte del *Grand Tour*, con Séroux d'Agincourt e lo stuolo di disegnatori e incisori al lavoro nella grande impresa della *Histoire de l'Art par les Monumens*¹⁵. Come ha scritto Roberto Longhi nel 1962, «sulla fine del Settecento, per i due precoci esploratori di primitivi italiani, l'inglese Ottley e l'olandese Humbert de Superville, i quali recatisi a Orvieto in cerca, soprattutto, del Signorelli, finirono per appassionarsi a Ugolino di prete Ilario», ma anche ai bassorilievi della facciata, al monumento sepolcrale del cardinale de Braye, opera di Arnolfo di Cambio, all'arte medievale (Fig. 1)¹⁶.

¹⁵ Séroux d'Agincourt, *Histoire de l'Art*; Lamy, *La découverte des Primitifs Italiens*; Loyrette, *Séroux d'Agincourt*; Pommier, *La Rivoluzione*; Miarelli Mariani, *Séroux d'Agincourt*; Balestracci, *Medioevo e Risorgimento*, p. 23: «l'Italia medievale, nell'Ottocento, non l'hanno inventata gli italiani. L'hanno inventata gli stranieri. A voler amare il paradosso, si potrebbe dire che è stata inventata dai viaggiatori del *Grand Tour*, quegli stessi che, dalla fine del Settecento, hanno smesso di cercare, in terra italiana, solo le vestigia della classicità».

¹⁶ Longhi, *Tracciato orvietano*, p. 5. William Young Ottley, forse colpito dal dinamismo impresso alla figura dell'accollito di sinistra nel monumento de Braye, riproduce a penna il particolare: è il suo unico disegno orvietano che esula dal duomo e il più antico, almeno conosciuto, del monumento de Braye: Brigstocke, *A Catalogue of Drawings*, p. 494 (per il disegno da Arnolfo, oggi nella Biblioteca Apostolica Vaticana); Riccetti, *Presenza pontificia*, p. 20, fig. 9.



Fig. 2 a. Edgar Degas, *Scène de guerre au Moyen Âge*, olio su tela, 1865 (© photo Paris, Musée d'Orsay / rmn).

In questo nuovo indirizzo, ruolo prioritario ha avuto il francescano conventuale Guglielmo Della Valle, che Giovanni Previtali ha definito «il maggior promotore, in quegli anni, di una ripresa di studi concernenti l'arte italiana del Trecento»¹⁷, con il suo *La storia del duomo*, pubblicato a Roma nel 1791. Nella lunga introduzione, il Della Valle ha presentato gli archivi orvietani con un'analisi dettagliata della loro consistenza, soprattutto per la documentazione di epoca medievale in essi conservata¹⁸. Strumento propedeutico ai possibili futuri studi, ma rimasto lettera morta almeno fino ai lavori di schedatura e inventariazione dell'Archivio storico comunale intrapresi da Filippo Antonio Gualterio a partire dagli anni Quaranta dell'Ottocento e, successivamente, da Luigi Fumi negli anni Settanta dello stesso secolo, in quanto le accademie cittadine, benché presenti, non si erano interessate agli archivi e all'edizione dei documenti.

Ancora nel 1858, un insolito Edgar Degas annotò nei suoi *Taccuini*: «Il duomo è sublime, ne sono completamente preso. La facciata piena di ricchezza e di gusto (...). Guardo con attenzione le sculture» e, intorno al 1865, tributò un omaggio ai bassorilievi del duomo nel dipinto *Scène de guerre au Moyen Âge* (oggi a Parigi, Musée d'Orsay), l'ultimo a tema storico (Fig. 2)¹⁹.

¹⁷ Previtali, *Alle origini*, p. 38 (per la citazione nel testo); Previtali, *La fortuna*, pp. 108 e 110; «Il maggior conoscitore dell'arte senese ed uno dei maggiori dell'arte italiana anteriore a Raffaello in senso assoluto (...), il cui ingegno critico era passato come una tromba marina sulle acque stagnanti della storia dell'arte italiana».

¹⁸ Della Valle, *Storia*, pp. 1-90.

¹⁹ Shackelford, *The Body in Peril*. Benché l'autore non colleghi il quadro al duomo, il riferimen-



Fig. 2 b-c. *I dannati*, marmo, 1310 circa, Facciata del duomo di Orvieto, IV pilastro, secondo registro, particolari (foto dell'autore).

4. *La Toscana riferimento comune*

Leandro Mazzocchi e Filippo Antonio Gualterio non erano molto distanti in età, nato nel 1802 il primo e nel 1819 il secondo. Più giovane Luigi Fumi, nato nel 1849²⁰. I primi due si trovarono arruolati nella Guardia civica di Orvieto nel 1847, Gualterio col grado di sottotenente provvisorio²¹.

L'impegno politico differenziò i tre personaggi. Estraneo a Mazzocchi e a Fumi, era invece prioritario, la ragione di vita, per Gualterio, completamente

to per le due figure centrali sono due nudi nei rilievi del quarto pilastro, I e II registro. Reff, *The notebooks of Edgar Degas*, pp. 69-70 (per le citazioni dai taccuini).

²⁰ Mentre per Gualterio (Orvieto 1819-Roma 1874) esiste una nutrita bibliografia – si vedano Nada, Pacifici, Ugolini, *Filippo Antonio Gualterio*; Monsagrati, *Gualterio*; Montecchi, *La rivoluzione in provincia* –, per Mazzocchi (Orvieto, 1802-1873) la bibliografia si riduce a necrologi e poco altro: Cozza, *Il cav. Leandro Mazzocchi*, pp. 1-2; Fumi, *Leandro Mazzocchi*; Riccetti, *Luigi Fumi*, pp. 60-64. Luigi Fumi (Orvieto, 1849-1934), fra i tre, gode di una maggiore attenzione storiografica, anche se è stato “dimenticato” dal *Dizionario biografico degli italiani*: si veda *Luigi Fumi*.

²¹ Montecchi, *La rivoluzione in provincia*, p. 54.

immerso nell'azione risorgimentale: nel 1859 intendente generale delle divisioni di volontari destinate a operare nell'Italia centrale; nel 1860 commissario regio per le province di Orvieto e Perugia, nonché intendente generale dell'Umbria. Nel 1860 è eletto senatore nel collegio di Cortona; sarà poi prefetto di Perugia (1861-1862), di Genova (1863-1865), di Palermo (1865-1866) e di Napoli (1866-1867); ministro dell'Interno nel 1867 e, per circa due anni, ministro della Real Casa (1868-1869).

Al contrario, comune a tutti e tre era il riferimento costante alla Toscana e l'attenzione e lo studio del Medioevo, sebbene ciò non abbia comportato un orientamento uniforme, bensì un sentire originale e articolato. Per Leandro Mazzocchi, legato all'ambiente artistico senese, come in parte anche per Luigi Fumi, la scoperta si articolava sui temi dell'arte medioevale e neomedievale; per Fumi, sulla figura di Lorenzo Maitani, in particolare. Sconosciuta a Mazzocchi, la ricerca documentaria unisce Gualterio e Fumi.

Per Filippo Antonio Gualterio il riferimento culturale sembra essere Firenze, l'ambiente intorno al Viesseux e agli artisti, soprattutto scultori, attivi in quegli anni. Giovanni Dupré, che lo conobbe a Siena nel 1847, esule volontario in Toscana, ne ha tracciato un rapido ritratto nei suoi *Ricordi*, definendolo

un uomo e gentiluomo istruito, amante dell'arte, entusiasta del bello, facile scrittore di parte moderata, non unitario allora, ma sposato anima e corpo alle teorie del Gioberti espresse nel *Primato*.

Lo scultore si era visto affidare dallo stesso Gualterio, nel 1853, la commissione per il ritratto del padre Lodovico, «principale esponente del moderatismo orvietano», contrario alla Repubblica romana, morto l'anno precedente e, nel 1857, quella per il monumento funebre per la figlia Maria, morta nel 1855 all'età di tre anni e sepolta a Roma nel Cimitero del Verano (Fig. 3)²².

Per il proprio ritratto (Fig. 4), Gualterio sceglie lo scultore Giovanni Bastianini, un discusso protagonista della cultura artistica fiorentina del tempo, che lo realizza in terracotta; datato e firmato («23 giugno 1868 / G. Bastianini»), è oggi conservato nella Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti. Stando a quanto ha recentemente scritto Anita Fiderer Moskowitz, che considera il

²² Dupré, *Pensieri sull'arte*, p. 268. Su Lodovico Gualterio e Orvieto negli anni della Repubblica romana si veda Montecchi, *La rivoluzione in provincia*. Il ritratto di Lodovico, nella posa «del celebre Conte Pellegrino Rossi di Pietro Tenerani» (Satolli, *Orvieto & il suo doppio*, p. 69), è conservato nei depositi del Museo dell'Opera del duomo di Orvieto. I buoni rapporti fra Gualterio e Dupré forse si deteriorarono negli anni. Lamentava infatti lo scultore: il giorno dell'annessione del Granducato di Toscana al regno d'Italia (27 aprile 1859) «mi giunse inaspettato: e come avrei potuto sapere qualche cosa, se quelli appunto che n'erano a notizia, più di tutti mi si tenevano lontani, e alcuno, come il marchese Gualterio, che pure frequentava il mio Studio, non mi fece punto vedere?» (Dupré, *Pensieri sull'arte*, p. 284). E lamentava, inoltre, che, anni dopo, avuta la commissione di realizzare un busto in marmo di Vittorio Emanuele II da collocare nelle sale dell'Archivio di Pisa, costatata la difficoltà di avere il sovrano per le «domandate sedute», era ricorso, senza esito, al Di Breme, allora Prefetto di Palazzo, quindi, scriveva, «feci le stesse premure al marchese Filippo Gualterio ch'era subentrato in quell'ufficio; e non ne ebbi non solo nessun buon risultato, ma neanche nessuna risposta» (*ibidem*, pp. 389-390).



Fig. 3. Giovanni Dupré, *Lodovico Gualterio*, marmo, 1853 (Orvieto, Museo dell'Opera del duomo, Depositi; foto di M. Roncella, g.c. Opera del duomo di Orvieto).



Fig. 4. Giovanni Bastianini, *Filippo Antonio Gualterio*, terracotta, 1868 (Firenze, Gallerie degli Uffizi – Gabinetto Fotografico).

busto del Gualterio «probabilmente il capolavoro tra i ritratti eseguiti da Bastianini», la scultura «presenta molto più di un'immagine pubblica», è «un lavoro con una profonda caratterizzazione psicologica e, nello stesso tempo, fresco, impressionistico». Per la Moskowitz,

Bastianini sembrerebbe esplorare le tensioni interiori e le ansie di un individuo che, guarda caso, è stato profondamente impegnato negli affari civili e nazionali del suo tempo [e] rappresenta in modo chiaro un uomo sotto grande stress subito prima che la sua condizione sembri essere diventata critica, una controversa, anche tragica figura,

ma tali affermazioni e analisi psicologiche potrebbero derivare dalle annotazioni biografiche, note, sul Gualterio, legate alla sua “pazzia” che, per altro,

non trova concordi gli studiosi. I mesi antecedenti al ritratto sono fra i più difficili nella vita politica di Gualterio. Nominato ministro dell'Interno il 27 ottobre 1867, il 5 gennaio 1868 è costretto alle dimissioni; qualche settimana dopo (19 gennaio) è nominato ministro della Real Casa, fino al 12 dicembre 1869, quando Vittorio Emanuele II è costretto a licenziarlo sotto le pressioni di Giovanni Lanza e Quintino Sella²³. In questo frangente, non è chiaro perché Gualterio abbia scelto Giovanni Bastianini. All'epoca lo scultore aveva raggiunto una dubbia fama di abile falsario, dopo che nel 1866 era stato identificato quale autore del ritratto, eseguito nel 1863, di Giuseppe Bonaiuti, detto il Priore, un fiorentino venditore di sigari dal «modellato risoluto, crudamente realistico benché finemente delicato nella resa dei tratti psicologici» così da essere spacciato, forse da Giovanni Freppa, per un capolavoro della scultura fiorentina fra il 1490 e il 1510 e, come tale, acquistato dal Louvre nel 1865 quale ritratto del poeta rinascimentale Girolamo Benivieni. Ciò detto, Bastianini restava, almeno nell'analisi della Moskowitz, uno scultore che «non è stato cosciente del suo ruolo nel contesto culturale e politico in cui si trovava» e che continuava «a lavorare come artista modesto, guadagnandosi da vivere modestamente». Un artista che, sebbene esaltato nella cerchia dei collezionisti e dei mercanti d'arte fiorentini, Alessandro Foresi per tutti, «vivendo in un'epoca in cui lo stile classicheggiante cedeva a un nuovo realismo – come ha scritto Otto Kurz –, sentì un'affinità sincera con le tendenze realistiche del Quattrocento», forse affini al sentire del Gualterio. Questi, infatti, aveva comperato anche altre opere del Bastianini, almeno un «gruppo in marmo rappresentante una Danza Baccanale», il 17 novembre 1868, quindi circa cinque mesi dopo la morte dello scultore, e non lo aveva ancora completamente pagato il 22 dicembre 1869²⁴.

5. *Dispersione del patrimonio storico-artistico*

Estraneo al Gualterio – almeno, non si ha documentazione in tal senso –, il fenomeno della dispersione del patrimonio storico-artistico cittadino avrebbe visto coinvolti gli altri due. Così è per Mazzocchi, che “salva” il politico di Simone Martini, già nella chiesa dei Serviti di Orvieto e coinvolto fra il 1841 e il 1843 in una complessa vicenda di vendita ancor oggi non del tutto

²³ Moskowitz, *Forging Authenticity*, pp. 41, 78-80. La traduzione è mia. Su Bastianini si veda almeno Moskowitz, *The Case of Giovanni Bastianini* e Kurz, *Bastianini Giovanni*. Sui ritratti del Gualterio, Satolli, *Orvieto & il suo doppio*, pp. 70, 71-73, che ne ricorda altri due, qui non considerati, rispettivamente di Santo Varni, in marmo, del 1865, oggi nei depositi del Museo dell'Opera del duomo di Orvieto, e di Giovanni Perali, in gesso, del 1870, oggi nella Biblioteca comunale di Orvieto. Sembra che la scelta del Perali sia dovuta a Luigi Fumi. Scriveva, infatti, lo studioso nel 1891: «il Comune di Orvieto, che non poté ottenere le ossa del suo cittadino, ne serba il ritratto in un busto, che io suggerii di modellare al giovane Perali, come saggio de' suoi studi» (Fumi, *Orvieto. Note storiche*, p. 207).

²⁴ Moskowitz, *Forging Authenticity*, pp. 41 e 136, nota 113; traduzione mia. Corrado, San Martino, *Il ritratto di Girolamo Benivieni*.



Fig. 5. Simone Martini, *Madonna col Bambino e Santi*, oro e tempera su tavola, 1320 circa, già nella chiesa dei Servi di Orvieto (© Isabella Stewart Gardner, Boston).

chiarita e compresa, acquistandolo nel 1851 e obbligandosi a collocarlo, «con lo stesso vincolo che avrebbero [i pannelli] se fossero appresso i Religiosi», nella «sua Cappella privata in stile gotico e a imitazione della architettura del secolo XIV», che stava costruendo nel palazzo di famiglia. E così è anche per Fumi, che sembra ignorare la storia più recente dello stesso polittico quando, molti anni dopo, nelle due edizioni del suo *Orvieto* – la prima guida illustrata della città stampata a Bergamo nel 1918 e nel 1925-26²⁵ –, pubblicava una fotografia Anderson del polittico con la didascalia «Museo dell’Opera – Vergine e Santi (Simone Martini, 1321?)», quando ormai da tempo (1900), il dipinto si trovava a Boston, nelle sale di Fenway Court, il palazzo/museo della nota collezionista Isabella Stewart Gardner (Fig. 5), venduto dagli eredi Mazzocchi a Bernard Berenson un anno prima (1899), dopo averlo esposto, a tal fine, nel Museo dell’Opera del duomo (1891-1899)²⁶.

La scelta di Fumi, se sua²⁷ – apparentemente senza senso e non giusti-

²⁵ Fumi, *Orvieto*, p. 163 (fotografia) e p. 168 (testo); 2ª ed.: p. 128 (fotografia) e p. 131 (testo).

²⁶ Sulle vicende del polittico di Simone Martini si veda Frederickson, *Documents*, in particolare pp. 596-597 per l’atto di vendita; Leone De Castris, *Simone Martini*, pp. 188-208; Riccetti, *Luigi Fumi*, pp. 62-63, nota 29. Per la vendita degli eredi Mazzocchi e la presenza a Boston, Stout, *Treasures*, p. 101; Hendy, *European and American Paintings*, p. 238; *The letters of Bernard Berenson*, pp. 171-172 (lettera di Berenson alla Gardner del 25 marzo 1899); pp. 173-174 (lettera del maggio 1899); 209-210 (lettera del 19 marzo 1900); Saarinen, *I grandi collezionisti americani*, p. 38.

²⁷ Considerate le cattive condizioni di salute del Fumi, non è escluso che si sia trattato di un errore redazionale. Nel pubblicare la fotografia, scattata dalla Ditta Anderson quando il polittico

ficata dal testo, che colloca il dipinto in un laconico indice, «un piviale con ricami che ricordano il segno gentile del Botticelli (Resurrezione) e di Filippo Lippi (Adorazione dei Magi). Le tavole di Simone Martini, l'autoritratto del Signorelli con il camerlengo dell'Opera» – era forse tesa a non riaccendere polemiche intorno alla vendita e dispersione di opere d'arte orvietane. Eppure l'Autore non ha esitato a scrivere nella stessa *Orvieto*²⁸:

E se i vandalismi di tutti i tempi, se i saccheggi dei Brettoni, se i furti del sec. XV, (...) e se l'avidità del denaro d'oggiorno non avessero perpetrate le dispersioni, noi avremmo ancora abbellite le private abitazioni di dipinti, di oreficerie e di sculture classiche. Vecchi e recenti sono esodi di affreschi inviolati, come il S. Michele di Signorelli; di tavole, fra cui quella di S. Savino di Giovanni Boccati, quasi sconosciuta, di caminiere monumentali, di soffitti a cassettoni dipinti, di statue, di cimeli e mobili.

Il silenzio è significativo. Lo stesso Fumi era stato infatti coinvolto, a partire dal 1889, in una vicenda ancora oggi non del tutto precisata, legata alla vendita dei resti di un quadro a mosaico, già sulla facciata del duomo di Orvieto, raffigurante la *Natività di Maria* (1365), opera dei pittori-mosaicisti orvietani Ugolino di prete Ilario e fra' Giovanni Leonardelli, finito intorno al 1786 in Vaticano, nell'officina dei mosaici della Fabbrica di S. Pietro. Nel 1889 i resti del mosaico, ricomposti con attente integrazioni sulle quali si discute ancora oggi e spacciati per opera dell'Orcagna datata e firmata²⁹, vennero scoperti dall'archeologo Giuseppe Fiorelli, direttore generale delle Antichità e Belle Arti del Ministero della pubblica istruzione, sul mercato romano, presso l'antiquario Pio Marinangeli. La scoperta, una delle tante nel mondo del mercato dell'arte nell'Italia di fine XIX secolo, avviò un complesso episodio che vide coinvolti, oltre al Ministero, all'Avvocatura Erariale, al Consiglio di Stato, all'Opera del duomo di Orvieto, anche singoli personaggi eccellenti, quali il deputato e collezionista Iacopo Comin, forse il primo acquirente del mosaico, e il cardinale De Ruggero, anch'egli noto collezionista, che una missiva riservata a Francesco Crispi, presidente del Consiglio dei Ministri, indica con un ruolo di primo piano non solo nella cessione del mosaico al Marinangeli ma anche nella vendita di un altro frammento, proveniente sempre dalla facciata del duomo, del quale già all'epoca si era perduta ogni traccia. Ebbe infine parte nella vicenda il noto *marchand-amateur*, agente *outsider* del South Kensington Museum di Londra (oggi Victoria and Albert Museum) Charles Fairfax Murray, il quale, dopo lunga trattativa, sarebbe riuscito ad acquistare il mosaico e rivenderlo al museo inglese nel 1890 (Fig. 6)³⁰.

era effettivamente esposto nel Museo dell'Opera del duomo di Orvieto, si è utilizzata la didascalia che compare sul margine inferiore.

²⁸ Fumi, *Orvieto*, pp. 174-176 (1ª ed.), p. 139 (2ª ed.).

²⁹ Per l'attribuzione del mosaico all'Orcagna, senz'altro dovuta a fini commerciali, si sarà tenuto conto, oltre che della sua documentata presenza in Orvieto, della fortuna goduta dall'artista nell'Ottocento, quale presunto autore degli affreschi del Camposanto di Pisa (*Giudizio Universale e Trionfo della morte*) e considerato, «alla stregua di Dante, il massivo interprete dell'universo medievale»: Mazzocca, *Fortune ottocentesche*, p. 169.

³⁰ Sulla vicenda rinvio a Manieri Elia, Tucker, «*Reliquie, rappezzature, falsificazioni*» e a Ric-

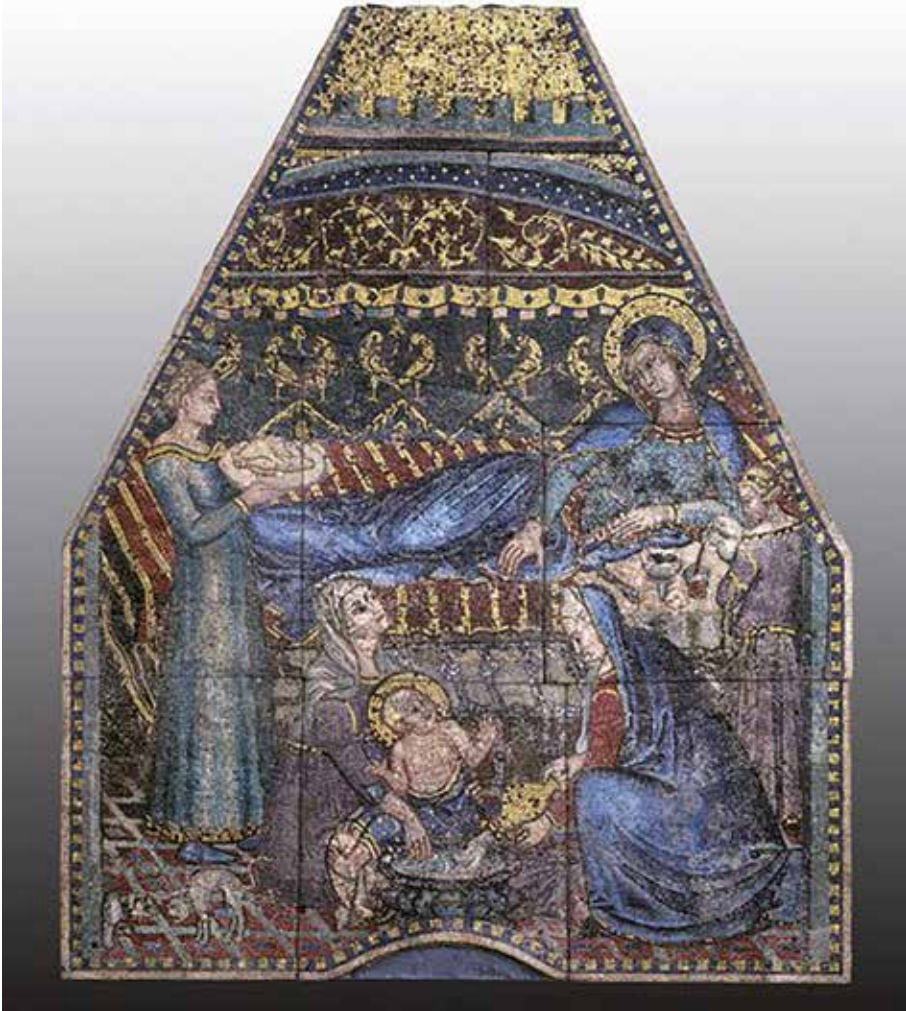


Fig. 6. fra Giovanni Leonardelli (su disegno di Ugolino di prete Ilario) e integrazioni del XVIII e XIX secolo, *Natività di Maria*, mosaico, 1365, già sulla facciata del duomo di Orvieto (© Victoria and Albert Museum, London).

L'intera storia, profondamente legata alle problematiche sulla salvaguardia del patrimonio artistico e sulla legislazione di tutela in Italia alla fine del

cetti, *Luigi Fumi*, pp. 76-81. Per la discussione, tuttora in corso, sull'estensione del reintegro realizzato alla fine dell'Ottocento, senz'altro utile sarebbe un'indagine scientifica – finora mai tentata – sulla composizione della malta e delle tessere (vitree e ceramiche, se ce ne sono) nel tentativo di datare i materiali utilizzati. Su Murray, almeno, Tucker, «*Responsible outsider*».

XIX secolo, è senz'altro utile per comprendere quanto, in Fumi – che alla vicenda fu costretto a dedicare una specifica pubblicazione³¹ –, la lettura dei monumenti e delle opere d'arte fosse mediata dalla lezione di Viollet-le-Duc. Ci troviamo tra una visione storicista e una selettiva della storia, che privilegiava soltanto l'isolamento di grandi episodi, tra il carattere di *documento* e quello di *monumento*, sulla quale un deciso ruolo possiede l'individuazione della porzione originale nel resto frammentario dell'opera considerata, fosse questa costituita dai resti di Lutezia o da quelli delle *Logge di Braccio* a Perugia o, infine, dai frammenti di un mosaico proveniente dalla facciata del duomo di Orvieto³². Inoltre, più nel dettaglio del caso specifico, si comprende come tutto si aggirasse sulle questioni attributive, a totale discapito degli obblighi conservativi, peraltro in questi anni ancora molto vaghi e sui quali incidavano, com'è stato fatto notare,

fattori esterni, talvolta non dichiarabili, quali: ingenuità, interessi privati, ignoranza e, da parte dello Stato, incertezze nella gestione del patrimonio, impossibilità d'utilizzo della legislazione di tutela e ristrettezze di bilancio³³.

6. *Il duomo e l'Opera del duomo*

La liberazione di Orvieto avrebbe lasciato un segno nel duomo. L'11 settembre 1860, al sopraggiungere dei *Cacciatori del Tevere*, truppe di irregolari coordinate dal Gualterio, i restauri agli affreschi trecenteschi della Cappella del Corporale, voluti dall'Opera del duomo e dal Mazzocchi, furono sospesi. Con una lettera del 15 settembre 1860, indirizzata a Costantino Baldini, Ministro del Commercio e dei Lavori Pubblici, Antonio Bianchini, responsabile dei restauri, giustificava la frettolosa partenza:

Quando Orvieto fu resa alla fazione Vittoriana, noi eravamo sul compiere il promesso lavoro della Cappella, né più di otto giorni vi bisognava. Poiché condotti già a fine i due grandi lunettoni, e fatte nella zona inferiore due storie, rimanevano solamente tre o quattro figure ed alcune poco importanti decorazioni. Ma essendo la città minacciata

³¹ Fumi, *L'Orcagna*. Già anni prima Fumi era stato costretto a rettificare quanto da lui stesso asserito: «Ho il dovere soprattutto di mettere in sull'avviso il lettore e lo studioso che dove si parla di un mosaico dell'Orcagna per la facciata ora rinvenuto in Roma, vi è, forse, da rettificare. Per la notizia datane da giornali anche autorevoli di arte in quel momento della pretesa scoperta, pareva indubitato che il mosaico non fosse un frammento originale e fornito di tutti i caratteri della più vera autenticità; ma dopo che per gentile invito del Ministero di pubblica istruzione fui chiamato a far parte di una Commissione per esaminarlo sott'occhio e al confronto dei documenti, mi feci capace che quel frammento se di certo proveniente dalla nostra facciata, non è dell'Orcagna altrimenti da ciò che prima s'annunziava» (Fumi, *Il duomo*, pp. X-XI).

³² Sugli aspetti legati alla lettura storicista e selettiva in Viollet-le-Duc si veda Zucconi, *L'invenzione del passato*, p. 139. La demolizione delle *Logge di Braccio* a Perugia sarà proposta da Guglielmo Calderini nel 1880, dopo averne attentamente studiato la vicenda costruttiva, perché «noi oggi vediamo solo un misero avanzo (...) inservibile a qualsiasi uso e ciò che è peggio deforme a vedersi»: Calderini, *Le facciate decorative*, pp. 21-22.

³³ Manieri Elia, Tucker, «*Reliquie, rappezzature, falsificazioni*», pp. 23-24.

di offese militari e governata da nuove genti, stimai necessario provvedere alla sicurezza della famiglia tornando frettolosamente in Roma.

Bianchini valutava nella «decima parte» il lavoro rimasto in sospeso e, sperando che le novità potessero essere risolte in breve tempo, si obbligava «di finirla» [alludendo al restauro della Cappella] «nell'anno prossimo». Speranza vana. Negli *Scritti postumi*, il figlio Carlo sarebbe tornato sull'interruzione dei restauri; non più di un accenno, in cui l'arresto è dovuto al venire meno della committenza: «Quel lavoro non poté esser terminato, perché diavolta l'Umbria dal dominio papale, mancò chi seguitasse a farne le spese»³⁴.

Quella per il duomo, naturalmente, era un'attenzione condivisa dai tre orvietani ma, anche in questo caso, non in modo uniforme. Se, infatti, gli interventi di restauro, che avrebbero dato al monumento un "sentire medievale"³⁵ e che non solo partecipavano, ma erano lo scenario privilegiato su cui si sarebbe articolata la scoperta del Medioevo in Orvieto, vedevano Mazzocchi e Fumi fra i protagonisti, dal canto suo Gualterio, fino ai suoi ultimi giorni di vita, interveniva in parlamento per i necessari finanziamenti. Il piano d'interventi programmati all'indomani dell'annessione di Orvieto al Regno italiano (4-5 novembre 1860), che seguiva la ricognizione e l'elencazione di tutti i lavori svolti tra il 1827 e il 1860, sarebbe rimasto, tuttavia, lettera morta. Del piano, Filippo Antonio Gualterio, allora prefetto della Provincia dell'Umbria, forniva precisa indicazione, il 2 novembre 1861, in una nota al sottoprefetto di Orvieto, avvertendolo di aver provveduto a sollecitare (con lettera del 5 ottobre) il ministro dell'Interno sulle gravi condizioni in cui versava il duomo e di avere avanzato richiesta per un intervento finanziario per concorrere,

con proporzionata misura, a tutte quelle spese che più necessarie ed urgenti presentemente si manifestano in riguardo alle opere da eseguirsi.

Fra queste, il Gualterio segnalava: interventi al paramento lapideo esterno; il compimento dei lavori di restauro degli affreschi nella Cappella del Corporale, appena richiamati; il rifacimento dei tetti dell'intero edificio e, soprattutto, per quanto d'interesse in questa sede,

l'idea di ridurre l'interno del Tempio alla sua primitiva Architettura distruggendo tutte quelle addizioni barocche introdotte nei secoli posteriori³⁶.

³⁴ Riccetti, «Un vilupetto di taffetà crimisino», pp. 180-189. La lettera di Bianchini è edita in Suhr, *Corpus Christi*, p. 266. Per gli scritti del Bianchini: [C. Bianchini], *Scritti postumi di Antonio Bianchini*, p. XLIV.

³⁵ In una lettera a Gaetano Milanese del 27 luglio 1889, Luigi Fumi scriveva: «Riteniamo di poter ridonare, secondo il primo disegno, all'antica semplicità l'interno con l'apertura ancora di tutti i grandi finestroni e i piccoli già chiusi, per la commemorazione centenaria della fondazione della chiesa che cade nel 1890» e in un'altra del 10 marzo 1889 aveva scritto: «Mandi dunque un saluto alle belle pareti del Maitani levate del belletto» (Petrioli, *Gaetano Milanese*, pp. CCXLIII-CCL).

³⁶ La lettera del Gualterio è in SASO, *Protocollo*, a. 1861, b. 38, f. 182. Più in generale si veda Riccetti, *Luigi Fumi*, pp. 43-54 (*L'Opera del duomo di Orvieto dopo il 1860*).

Quest'ultimo era un tema sentito. Se nel 1867, nel primo verbale della Commissione artistica sopra il duomo – voluta dall'art. 17 del regio decreto del 2 dicembre 1866, nominata dal prefetto della Provincia e «composta di un architetto, di uno scultore e di un pittore appartenenti a una delle tre Accademie artistiche di Firenze, Perugia e Siena» –, l'attenzione maggiore era rivolta alle preoccupanti condizioni in cui versava il tetto della chiesa, «primo e radicale bisogno del duomo di Orvieto», il cui restauro, però, rimaneva subordinato alle disponibilità economiche dell'Opera³⁷, veniva altresì affrontato, in linea con la politica di conservazione intrapresa dalla giovane nazione, che aveva imboccato la via delle *origini*, delle testimonianze primigenie, «con tutta la carica di ambiguità legata a questo termine»³⁸, il problema del ripristino dell'interno dell'edificio, con il recupero delle finestre della navata al loro disegno originario e, più che altro, inserendo nel capitolo *Lavori architettonici convenienti*, la demolizione degli arredi cinque-seicenteschi presenti lungo il perimetro delle navate³⁹. I termini utilizzati per la descrizione e la giustificazione dell'intervento non lasciano dubbi sul clima culturale di quegli anni e sulla valutazione delle opere demolite e disperse⁴⁰:

Per chi, educato al sentimento del bello e della convenienza architettonica, entra nel duomo di Orvieto, la cosa che più colpisce si è il contrasto che, colle quiete e grandiose forme dell'insieme e collo stile del monumento, fa il barocume di che furono aggravate le pareti delle navi minori ed il fondo della chiesa dalla parete dell'ingresso. Riprovati da tutti sono oggi simili superfetazioni ed anacronismi, e sarebbe facilissimo purgarne l'edificio, se non fosse una circostanza: che quel barocume prende motivo da altrettanti altari eretti in ogni nicchione laterale, e moltiplicati anche sul limitare del tempio. Questi ultimi altari si reputano di ardua remozione, e non possono comunque mantenersi; piuttosto sino ad ora fa mestieri predisporre l'occorrente per divenire il più sollecitamente che sia possibile alla demolizione reclamata dal rispetto dell'arte e dalla civiltà. Non è esagerato il dire che essa non può ammettere il profanamento procedente da sì sconcia baracca, accompagnata da peggiore pittura, e guarnita di sculture e statue ignominiose, in edificio che attira per la sua fama visitatori, e sta sotto il patrocinio della nazione. (...). Purgato felicemente il duomo di Orvieto dello

³⁷ Il testo degli art. 17 e 18 del r.d. sono editi in Perali, *Memoria*, pp. 16-17. I primi commissari furono Coriolano Monti (presidente), Silvestro Valeri e Guglielmo Cioni. La Commissione doveva recarsi ogni anno in Orvieto «per esaminare i lavori di riparazione già eseguiti nell'anno precedente e tracciare colle opportune indicazioni tecniche quelli da eseguirsi nell'annata sopravveniente»; doveva, inoltre, «in un verbale da rimettersi per copia alla Deputazione, al Municipio ed al Sottoprefetto di Orvieto, consegnare i suoi rilievi e le sue conclusioni sul già fatto e sul da farsi». Si veda anche ACS, *Ministero della pubblica istruzione, Direzione generale delle Antichità e Belle Arti, 1° versamento*, b. 532, 734.1: *Duomo di Orvieto. Verbale di prima visita eseguita il 26 settembre 1867 in adempimento dell'Articolo 18 del R. Decreto 2 dicembre 1866. Anno 1867*, ms. di pp. 46 (d'ora in poi *Verbale Commissione artistica*).

³⁸ Zucconi, *L'invenzione del passato*, p. 137.

³⁹ Sugli arredi si veda Majoli, *Guida al forestiere*. La copia dattiloscritta della *Guida*, eseguita da P. Perali, è conservata *ibidem* (Perali, *Manoscritti*) ed è parzialmente edita in Satolli, *Documentazione inedita*; Perali, *Orvieto*; Cambareri, *Ippolito Scalza* e Cambareri, *Ippolito Scalza nel duomo di Orvieto*.

⁴⁰ *Verbale Commissione artistica*, pp. 23-25 («Opere architettoniche e di costruzione» «c) Lavori architettonici convenienti»); p. 30 («Pittura»). Al continuo riferimento al «barocume» e all'epoca di «prevaricamento nelle arti», potrebbe non essere estranea la lezione di Ricci, *Storia dell'architettura*, I, p. 6 a proposito dei «vizi» del barocchismo.

sconcio sovrappiù che gli addossò un'epoca di prevaricamento nelle arti, le nicchie sunnominate potranno riacquistare le strette luci, oggi otturate e non sconciamente al di fuori; e le quali guarnite di vetri colorati. per la porzione consentita dai tabernacoli degli altari, certo contribuiranno a donare al tempio quell'aspetto semplice ed armonico che è la sua prerogativa speciale. La Commissione artistica è di parere che, all'uopo di riporre in essere tutto l'antico conculcato ed occultato, convenga altresì riaprire le finestre che stanno a capo delle navi minori, anche per decenza dello esterno e debita analogia; non curandosi punto che la luce di queste finestre possa in parte restate occupata dagli egregi finimenti in marmo, che del migliore stile del secolo XVI ornano con statue fregi e lesene il fondo delle navi stesse. Sarebbe dissennatezza non dare cittadinanza ad opere stupende di stile diverso: i detti finimenti sono un anacronismo nel duomo di Orvieto, ma un bell'anacronismo. (...). Tacesi delle sconce pitture in pennacchi e scompartimenti della barocca decorazione dei lati delle navi minori e adiacenze, perché tale superfetazione deve sparire e con ciò libereranno la chiesa le brutte figure che alla stessa decorazione si collegano.

La questione dei finanziamenti e dei relativi lavori di restauro si sarebbe protratta nel tempo, innervata sul lungo dibattito parlamentare inerente alla demanializzazione dei beni ecclesiastici e sulla conseguente azione amministrativa e giudiziaria intrapresa dal comune di Orvieto, che all'indomani dell'annessione si era visto sottrarre il patrimonio dell'Opera del duomo con l'applicazione dell'ordinanza del regio commissario straordinario per l'Umbria Gioacchino Napoleone Pepoli, emanata il 9 novembre 1860⁴¹.

L'Opera del duomo e Orvieto scontavano la troppo recente annessione al Regno d'Italia, senza un passaggio intermedio, come era stato per l'Opera di Firenze il *motuproprio* granducale del 22 febbraio 1818. Nello stesso tempo, scontavano la diretta dipendenza dell'episodio locale dall'iter parlamentare della lunga e tormentata vicenda del riordinamento della materia ecclesiastica, costretta dalle necessità di fronteggiare le emergenze economiche e belliche, fino all'epilogo, costituito dalla legge 5784/1870 che di fatto annullava rafforzava il ceto borghese con la commercializzazione di tanta parte del patrimonio fondiario ecclesiastico, reso finalmente libero da vincoli e guardato come una grande risorsa per la finanza nazionale⁴². Orvieto avrebbe subito le conseguenze più drammatiche di tale operazione: dopo che il vero oggetto in discussione, il patrimonio dell'Opera, aveva preso il volo, indemaniato e subito venduto, l'Opera era stata costretta a entrare in trattative per una transazione. Inutile richiamare i vari passaggi di tale impresa, «svolta tra il 1875 ed il 1877» – come scrisse Perali «negli angiporti delle anticamere e dei gabinetti dell'amministrazione statale», fino all'ottenimento di una rendita annua di 37.603,90 lire⁴³. Più opportuno è, in questa sede, richiamare la nuova stra-

⁴¹ Sui conflitti che contrapponevano realtà locali (le “piccole patrie”) e il nuovo Stato italiano per la gestione dei beni culturali, rinvio a Troilo, *Patrie*, pp. 159-176. La protesta del vescovo di Orvieto è pubblicata, «quasi per intero», nella *Cronaca contemporanea*, pp. 104-106. Più in generale: Abbondanza, *Introduzione*; D'Alessandro, *La soppressione delle corporazioni religiose*, pp. 81-95; Gioli, *Monumenti*.

⁴² Gioli, *Monumenti*, p. 55.

⁴³ Perali, *Memoria*, p. 35.

tegia posta in essere dall'Opera del duomo di Orvieto, su suggerimento del Gualterio, tesa, se non a fronteggiare, almeno ad aggirare la pesante ingerenza dello Stato: tentare di inserire il duomo di Orvieto tra i monumenti nazionali. Ciò avrebbe comportato l'esenzione dalla conversione del patrimonio e la partecipazione dello Stato alle spese di manutenzione e conservazione del monumento stesso⁴⁴.

Si trattava di un impegno certamente non facile, perché se il Ministero della pubblica istruzione tendeva, con una lettura ampia della selettiva nozione di monumento, a delineare elenchi sempre più precisi, tenendo conto delle molte realtà locali, l'Amministrazione del fondo per il culto, cui spettava la determinazione dei monumenti, perseguiva come norma generale la riduzione al minimo del numero degli edifici monumentali, nell'interesse sia del demanio, sia proprio, poiché le spese di conservazione sarebbero state a totale suo carico.

In tale dibattito parlamentare irto di contrasti, l'Opera avrebbe richiesto, in data 12 gennaio 1872, il riconoscimento del titolo di monumento nazionale per il duomo di Orvieto. Lo stesso senatore Gualterio, il 13 dicembre 1873, due mesi prima della morte, interveniva ancora una volta, in Senato, a difesa del duomo, richiamando gli stessi argomenti segnalati già nel 1861,

per raccomandare le condizioni di quell'altro gran monumento dell'Umbria che è il duomo di Orvieto, il cui soffitto è in uno stato deplorabile al punto che piove dentro la chiesa, e si è costretti ad assistere alla messa col cappello in capo; quindi occorre mettervi riparo, per impedire che col tempo non ne venisse maggior danno,

e per ricordare le enormi spese sostenute dalla provincia per il restauro dei mosaici della facciata, degli interni e del coro⁴⁵.

Il Gualterio moriva il 1° febbraio 1874 e il 19 marzo dello stesso anno il duomo di Orvieto sarebbe stato dichiarato, per decreto reale, monumento nazionale. Non è escluso che gli interventi del senatore orvietano, i cui rapporti con la città natale non erano stati sempre buoni, potessero non corrispondere fino in fondo alla volontà degli orvietani, abbarbicati nel riconoscimento della laicità dell'Opera e nella restituzione di un patrimonio che non sarebbe mai avvenuta⁴⁶. Al contrario, il titolo di monumento avrebbe portato il duomo a incarnare non solo «lo spirito religioso, quindi "originario"», della città, ma anche a essere identificato «come cuore pulsante del connubio piccola/grande

⁴⁴ Come indicato da Magliani, *La "pazzia" di Gualterio*, p. 58, l'intervento del Gualterio era teso ad ottenere, per il duomo, il titolo di monumento nazionale; in questo modo, infatti, sarebbe terminata ogni vertenza e lo Stato avrebbe provveduto alla manutenzione e restauro dell'edificio. Anche il Fumi, anni dopo, in una lettera al sindaco di Orvieto del 9 dicembre 1926 sembra essere persuaso della bontà della strada della «pratica di transazione per una cifra d'assegno da ricordarsi sulla base della rendita sul patrimonio dell'Opera». Per la lettera del Fumi: Riccetti, *Luigi Fumi*, pp. 121-122.

⁴⁵ Citato in Magliani, *La "pazzia" di Gualterio*, p. 58.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 59 e Perali, *Memoria*, pp. 35-40.

patria» e avrebbe aperto l'edificio a una stagione di impegnativi restauri⁴⁷. Benché infatti, come anche ricordano le lettere del Gualterio al sottoprefetto di Orvieto (1861) e al ministro Correnti (1871), lavori di ordinaria manutenzione e interventi di restauro fossero stati eseguiti (come puntualmente annotato nei verbali annuali della Commissione artistica sopra il duomo, e come ricordato in Senato dal ministro della Pubblica istruzione Scialoja in risposta all'intervento del Gualterio del 1873), il perdurare della vertenza giudiziaria non aveva permesso operazioni significative; e il duomo era stato abbandonato ad un pericoloso degrado.

Anche il "disimpegnato" Fumi, molti anni dopo, in una lettera al *Tricolore* del 19 aprile 1922, avrebbe ricordato come, all'epoca, «l'occasione fu perduta, ed io, allora giovanissimo, mi adoperai inutilmente con gli amici per salvare il duomo dalla sua inevitabile decadenza»⁴⁸.

7. Leandro Mazzocchi e il neogotico troubadour

Rispetto agli altri due, Leandro Mazzocchi, che non ha scritto un rigo e probabilmente non ha frequentato archivi, ha avuto un ruolo centrale nella diffusione dell'idea di Medioevo, nelle forme del neogotico internazionale nella asfittica e provinciale realtà orvietana di metà Ottocento, grazie alle sue indubbie capacità organizzative, al gusto personale, alle conoscenze nel mondo accademico senese e grazie alla capacità di definire una fitta rete di rapporti con studiosi, artisti e architetti stranieri giunti a Orvieto durante il loro viaggio di formazione. Non ultimo, Ferdinand Gregorovius annotava nei suoi *Diari*:

Orvieto, 9 ottobre 1863. Gaetano Milanese di Firenze mi aveva raccomandato ad un gentiluomo di qui, Leandro Mazzocchi. Questi è venuto oggi da me, e m'ha condotto dal sindaco della città»⁴⁹.

Luigi Fumi, nel 1891, definiva Mazzocchi un «distintissimo gentiluomo che, ammiratore della patria di Lorenzo Maitani, costumava ricercarvi accuratamente gli esemplari della scuola del secolo XV, per averne una guida ai restauri del duomo: ché egli per il primo intese a tornarlo alle forme sue originali». Dal canto suo Adolfo Cozza, nel necrologio del Mazzocchi, pubblicato anonimo nel 1873, si era espresso in modo analogo⁵⁰:

⁴⁷ Troilo, *Patrie*, p. 174.

⁴⁸ Perali, *Memoria*, pp. 47-49. Molti anni prima, nel 1891, in una breve ma sentita nota biografica su Gualterio, Fumi aveva scritto: «Sedé in parlamento per il collegio di Cortona, tramutatogli presto il seggio in Senato, ove si udì la sua voce a pro del nostro duomo monumentale, per troppo lungo tempo tenuto fino allora in dimenticanza, dopoché di tutti i suoi beni si volle spogliato» (Fumi, *Orvieto*, p. 206).

⁴⁹ Gregorovius, *Diari romani*, p. 258.

⁵⁰ Fumi, *Il duomo*, p. 114; [A. Cozza], *Il cav. Leandro Mazzocchi*, pp. 1-2. Sull'attività poliedrica di Adolfo Cozza, garibaldino, artista (apprendista nello studio di Giovanni Dupré), architetto e

ebbe sommamente a cuore perché quel sublime monumento anzi miracolo dell'arte gotico-greco-romana [il duomo], intégro si conservasse secondo il gran pensiero di Lorenzo Maitani, e gli errori dei riformatori secentisti, per quanto gli venne dato, emendò; innamorato a quelle sublimi bellezze, tenne sempre fermo perché i restauri che tutto di vanno facendosi, rispondessero pienamente al concetto primitivo e questa fu opera, che non intesa dai suoi antecessori e seguita scrupolosamente dai suoi successori, onora altamente la memoria di Lui.

Il duomo, quindi, come principale riferimento culturale e laboratorio metodologico.

La scelta di modelli "gotici" poneva il nobile orvietano – definito da Luigi Fumi uno dei «benemeriti ed espertissimi delle cose del duomo», più volte gonfaloniere della città e, fra il 1833 e il 1868, soprastante, deputato e presidente dell'Opera del duomo – certamente in anticipo rispetto alla più generalizzata rivalutazione della pittura prerinascimentale. Ma ne evidenziava anche gli stretti rapporti con il variegato mondo del mercato antiquario senese, lambito dal fenomeno delle riproduzioni in stile, se non delle falsificazioni vere e proprie, non estraneo all'Istituto di belle arti di Siena, istituzione ben presente al nostro uomo. Sia l'affermazione di Fumi sia l'altra di Cozza non sono del tutto eccessive, sebbene formulate rispettivamente a quasi vent'anni e ad appena trenta giorni dalla morte del nobiluomo orvietano, se confrontate con la precoce riscoperta dell'arte dei cosiddetti *Primitivi* propugnata da Mazzocchi; e che trova riferimento concreto nelle committenze artistiche per il duomo, per il restauro del palazzo di famiglia e la definizione della sua collezione privata.

Mazzocchi, di fatto, avrebbe inaugurato non solo i restauri "puristi" nel duomo ma anche l'uso di copie in stile⁵¹. Nel 1842 (nel ruolo di soprastante dell'Opera del duomo?) aveva commissionato a Giovanni Bruni, professore di Disegno presso l'Istituto di Belle Arti di Siena, il bozzetto, esemplato sulla tavola con l'*Incoronazione della Vergine* di Sano di Pietro, per il rifacimento del mosaico per la cuspide di coronamento della facciata; e ciò sebbene in un primo momento si fosse forse pensato di restaurare il mosaico esistente, con analogo soggetto da un quadro del Lanfranco. Anche in questo caso, il ruolo prioritario avuto dal Mazzocchi e l'attenzione allo "stile gotico" non sembra venire meno, come palesato in una lettera del camerlengo dell'Opera al mosaicista Raffaele Castellini di Roma, del 22 giugno 1842:

Per ciò che riguarda l'art. 4 della sua lettera, di decidere cioè se debbasi ripetere l'ornato ch'esiste tuttora, ovvero eseguire l'antico espresso nel rame della facciata, attesa l'assenza tuttora del sig. Mazzocchi mi trovo in qualche imbarazzo: riflettendo però

ingegnere, si veda Benocci, «*Non modo ars sed etiam scientia*», non sempre completo e informato; Satolli, *Orvieto & il suo doppio*, pp. 78-79.

⁵¹ La degenerazione dell'uso di copie è visibile nelle copie in vetroresina del gruppo polimaterico della *Maestà* e del *Baldacchino e Angeli reggicortina* poste nella lunetta sopra il portale centrale del duomo, il 13 giugno 2009, in sostituzione dell'originale rimosso nel 1983; sulla vicenda si veda Riccetti, *Brutta replica*, p. 10.

d'altronde che la cosa non ammette dilazione e che l'ornato antico composto di stelle d'oro campegiate (*sic*) da una tinta celeste e ornato di stile gotico, e per conseguenza più adatto, sentito anche il parere degli altri componenti questa Amministrazione, mi sono deciso per quest'ultimo cioè per l'ornato antico⁵².

La decisione del restauro e la scelta dell'opera di riferimento devono essere riferiti a precisi indirizzi estetici e alla sensibilità artistica di Leandro Mazzocchi, più che a effettive necessità, perché Elizabeth C. Gray vide il mosaico dell'*Incoronazione*, che correttamente ha indicato come ripreso «da un disegno del Lanfranco», ancora *in situ* sulla cuspide alta della facciata nel 1839 e lo descriveva ricco di «colori molto brillanti e di eleganti forme», perché «recentemente restaurato dal cardinal Gualterio [*forse, per Gualterio*] e dal dotto cardinal Orioli, vescovo di Orvieto»⁵³.

Comunque sia, durante la seduta del consiglio dell'Opera dell'11 agosto 1842, presente Lodovico Gualterio nel ruolo di soprastante, i dubbi erano scomparsi e veniva esibito il lavoro di Bruni e formulata la proposta del rinnovamento:

doendosi rinnovare il quadro di mosaico nel triangolo maggiore della facciata di questa nostra chiesa, e riconoscendosi che l'attuale disegno non corrisponde all'antico, ed allo stile del resto del fabbricato per essersi sostituito l'esistente all'originario nella circostanza che venne rinnovato, e riconoscendosi decoroso e conveniente di riportare alla sua originalità il disegno suddetto, si propone di adattare quello che si esibisce, e che è di Sano di Pietro senese pittore di chiaro nome del XIV (*sic*) secolo,

conferendo al Mazzocchi ampia libertà d'azione per la realizzazione del progetto⁵⁴. Subito dopo l'approvazione, Giovanni Bruni si apprestava a realizzare il quadro in scala 1:1 per uso dei mosaicisti. Ultimato entro la fine dell'anno, il dipinto, montato su quattro tele, arrivava in Orvieto alla fine del mese di febbraio del 1843⁵⁵.

⁵² AOPSM, 93, *Minutari 1825-1866*, III, c. 120v, 1842 giugno 22. Con il «rame della facciata» si fa riferimento all'incisione *Disegno della celebre facciata del duomo d'Orvieto alla santità di N.S. papa Clemente XI* di Geronimo Frezza del 1713, su disegno di C.T.P., inserita nel volume di tavole a corredo di Della Valle, *Storia*. La decisione definitiva sarebbe arrivata qualche giorno dopo, il 29 giugno. Lo stesso camerlengo scriveva al Castellini informandolo: «tanto io che i membri componenti l'amministrazione ci siamo decisi per quello antico, cioè quello celeste campeggiato (*sic*) colle stelle d'oro, onde potrà pur fare la ordinazione necessaria degli smalti» (*ibidem*, c. 121r, 29 giugno 1842). La cornice di stelle d'oro in campo celeste è stata mantenuta ed è tuttora esistente, forse perché considerata di *stile gotico*.

⁵³ Gray, *Tour to the Sepulchres*, p. 415.

⁵⁴ AOPSM, *Deliberazioni*, 38 (nuovo inventario), p. 134, 11 agosto 1842, ora in Cannistrà, *Purismo e revival*, p. 616. Un anno dopo circa, l'11 febbraio 1843, Mazzocchi, ora camerlengo dell'Opera, informava Castellini: «L'antico mosaico della Vergine di Lanfranco lo porteremo in una lastra di peperino sempre che la spesa sia discreta, non potendosi impegnare denari in oggetti quasi di lusso mentre la Fabbrica ha infiniti bisogni reali ed urgenti» (AOPSM, 93, *Minutari 1825-1866*, III, c. 136v). Il mosaico, così condizionato, è conservato nel Museo dell'Opera del duomo di Orvieto.

⁵⁵ *Ibidem*, c. 136v, 11 febbraio 1843, lettera di Mazzocchi, ora camerlengo dell'Opera, a Raffaele Castellini: «Dal signor marchese Lodovico Gualterio ancora vengo assicurato che il lasciapassare per il quadro di già pervenuto alla dogana di Città della Pieve e a tal'effetto ne ho già scritto a quel governatore». Il 13 febbraio 1843 Mazzocchi scriveva al governatore della dogana di Città

Lo stesso nobiluomo orvietano, ora camerlengo dell'Opera, il 27 febbraio 1843 informava il mosaicista che il «tanto delicato quadro» era «giunto in buona condizione», lo definiva «un lavoro veramente bello e perfetto in ogni suo rapporto» e lanciava una sorta di sfida verso i mosaicisti: «ora sta a loro il risolversi per sollecitare lo scandaglio e l'ordinazione relativa delle tinte avendo prossima la primavera»⁵⁶. Non sarebbero mancati aggiustamenti e leggere modifiche. Con lettera del 22 marzo 1843 Mazzocchi ringraziava Franco Nenci, direttore dell'Accademia delle Belle Arti di Siena, per aver visionato il lavoro del Bruni («Appena qua giunta la bella copia della tavola di Sano di Pietro eseguita dal sig. Bruni sotto la rispettabile direzione della S.V. Illustrissima io voleva tributarle i miei ringraziamenti») e chiedeva lumi in merito alla semplificazione di alcuni particolari proposta dai mosaicisti:

esposto il quadro (...) opinarono di tras[form]are tanta finezza nei riccami [sic] che ornano i nastri dorati posti ai lembi delle vesti delle diverse figure e sostituire de' tocchi più vis[ibili?] e utili e facili ad eseguirsi, quali alla distanza di oltre 100 braccia credo che produrranno il loro effetto. Propongono ancora di diminuire i riccami [sic] del tappeto tenendo li più grandiosi. Per le tinte si sono proposti d'imitare esattamente l'originale.

Nella chiusa della lettera, Mazzocchi, oltre a confermare la correttezza della scelta, attribuiva al Nenci la paternità della stessa e, quindi, del cambiamento:

Coll'aver sostituito al quadro del Lanfranco quello di altro pittore della medesima epoca del nostro tempio si è posta in perfetto accordo di stile la parte media e però la più interessante di questa facciata, e di tale segnalato servizio reso alle Belle arti e alla nostra città siamo in tutto debitori a lei che degnossi mostrarmi la necessità di un tal cambiamento⁵⁷.

Infine, il 28 marzo 1843 Mazzocchi inviava una nota a Giovanni Bruni, il cui contenuto è riassunto nel *minutario* dell'Opera: «scritto avendogli esternata la soddisfazione avuta del suo dipinto rappresentante l'*Incoronazione di Maria Vergine* pel nuovo mosaico del triangolo maggiore. Gli si è ripromessa una collezione di rami, in contrassegno»⁵⁸.

della Pieve avvertendolo dell'arrivo «in codesta dogana una o più casse proveniente da Siena a me diretta per questa R. Fabbrica contenente un quadro a olio formato di quattro pezzi con suoi telari» e chiedeva di non aprire le casse per pericolo di danneggiare il contenuto: «il che a parere mio è cosa inutile perché non vi sono altri oggetti fuori di questo stesso quadro (...) onde non abbia a soffrire la detta pittura che la raccomando caldamente essendo di somma utilità» (*ibidem*, c. 136v). Mazzocchi tornava a scrivere al governatore della dogana il 24 febbraio: «Le sono sommamente grato per l'avviso gentile favoriti di esser giunta costi in buona condizione la nota cassa proveniente da Siena, e contenente la copia di un'antica tavola esistente nell'Accademia delle Belle Arti di detta città rappresentante l'*Incoronazione della Vergine*, quadro che servir deve di campione ai mosaicisti dello studio Vaticano per portarsi in mosaico nel maggior triangolo della nostra facciata» (*ibidem*, c. 137v).

⁵⁶ *Ibidem*, cc. 138v-139v.

⁵⁷ *Ibidem*, cc. 141r-142r.

⁵⁸ *Ibidem*, c. 143r. Con «rami» si dovrà intendere la collezione di incisioni pubblicata nell'*Atlante a corredo della Storia del duomo* di Guglielmo Della Valle.

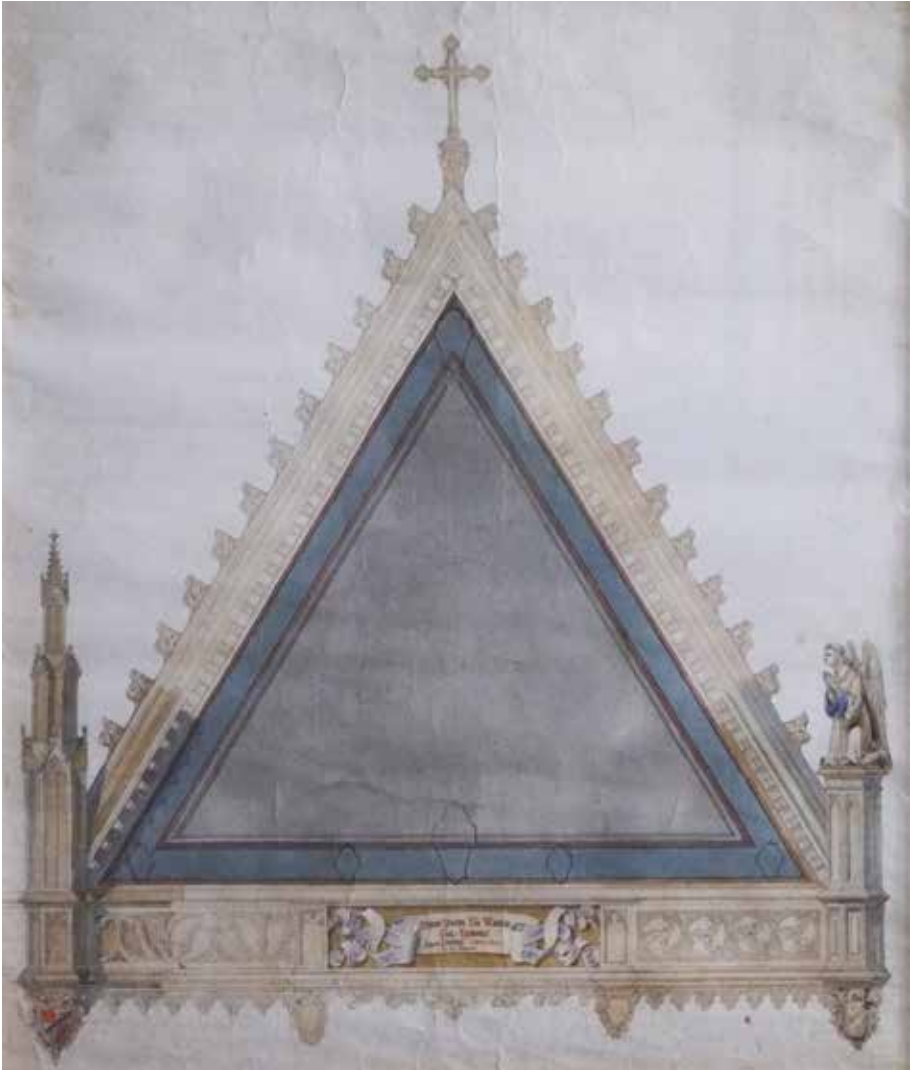


Fig. 7. Nicolaj Benois, *Progetto della cornice per il quadro a olio di Giovanni Bruni da donare al papa Gregorio XVI*. Nel cartiglio in lettere gotiche: «Opus. Pium. Sce. Mariæ ./ Sen. Urbevet./ Anno . Domini. M.DCCC.XLIV./ Die XX Septemb.». (foto di M. Roncella, g.c. Paolo Cinti).

Pericle Perali, nel 1919, avrebbe dichiarato tutta la sua contrarietà nei confronti della decisione dell'Opera di sostituire l'*Incoronazione* del Lanfranco con l'altra di Sano di Pietro, che riteneva «un errore gravissimo»⁵⁹ ma,

⁵⁹ Perali, *Orvieto*, p. 278.

nell'immediato, la scelta del Mazzocchi fece una grande impressione. A tal punto che la Fabbrica decideva, nella seduta del 17 giugno 1845, di donare a papa Gregorio XVI «il piccolo quadro a olio», commissionato allo stesso Giovanni Bruni alla fine del 1844, il «dipinto di stile Gotico corrispondente al triangolo della stessa nostra facciata ove si lavora il mosaico», provvisto di una cornice in stile gotico progettata da Nicolaj Benois, sul quale si tornerà. Anche in questo caso Mazzocchi aveva forse anticipato i tempi, mettendo il consiglio dell'Opera di fronte al fatto compiuto. Nel testo della delibera si fa infatti riferimento a «quanto stabilito verbalmente nella congregazione dei 16 novembre 1844» e il progetto della cornice porta nel cartiglio la data del 20 settembre 1844 (Fig. 7). Anche per questo nuovo progetto Mazzocchi si era rivolto a Siena, non soltanto per il dipinto a olio, ma anche per la realizzazione della cornice, affidandone la supervisione a Giovanni Bruni, mentre per la doratura della stessa ci si era rivolti al doratore Ferrari di Roma⁶⁰.

Nicolaj Benois, insieme ai colleghi Alexander Resanoff e Alexander Krakau, architetti borsisti dell'Accademia di San Pietroburgo, si trovava a Orvieto dal 1842 per studiare e rilevare il duomo per un saggio monografico pubblicato poi nel 1877: quella *Monographie de la Cathédrale d'Orvieto* che è il primo rilievo moderno del duomo, (neo)medievale, potremmo dire, perché volutamente ignora l'arredo cinque-seicentesco delle navate, rimosso fra il 1879 e il 1897⁶¹.

Durante la permanenza orvietana i tre russi avevano messo più volte a disposizione del Mazzocchi e della stessa Opera la loro arte, guadagnando la stima e la riconoscenza degli orvietani e contribuendo non poco alla trasformazione in chiave neogotica della città e del duomo in particolare. Nel novembre 1845, con Mazzocchi ancora camerlengo, l'Opera deliberava di offrire in dono sei medaglie (due delle quali in oro) ai tre «artisti russi», «essendo da circa due anni in Orvieto (...) per fare dei studi sopra il nostro tempio, (...), ed avendo da alcuni di essi ricevuti molti favori in vantaggio di questa R. Fabbrica». La delibera ne elenca i più importanti, fra i quali

il disegno fatto del nuovo loggiato, tratto fedelmente dall'antico correggendone soltanto l'inesattezza; il disegno per dieci capitelli delle colonnine o pilastri che sorreggono

⁶⁰ AOPSM, *Deliberazioni*, 38 (nuovo inventario), pp. 158-159 (ora edita parzialmente in Cannistrà, *Purismo e revival*, p. 616): «Si è incontrata la spesa per la pittura di scudi 63, per la cornice lavoro eseguito d'intaglio scudi 40, per spese d'imballaggio porto fino a Città della Pieve scudi 6, in tutto scudi 109 che si sono pagati al pittore Bruni come da ricevuta. Per porto e spese di dogana da Città della Pieve fino a Orvieto scudi 4,22. Per la doratura di detta cornice del doratore Ferrari di Roma scudi 30. Per la busta di noce imbottita di velluto cremisi scudi 17 e così in tutto scudi 160,22». Il progetto della cornice non è firmato, ma nel testo della delibera è specificato: «Il cui disegno che qui si unisce e mi è stato favorito dal sig. Nicola Benois architetto pensionato da S.M. l'imperatore delle Russie». Il disegno e il progetto sono conservati dagli eredi Mazzocchi-Onori mentre il piccolo quadro a olio sembra essere introvabile.

⁶¹ Benois, Resanoff, Krakau, *Monographie*. Probabilmente i tre russi non sono stati i primi a ignorare le addizioni cinque-seicentesche. Joseph Mallord William Turner, a Orvieto nel 1828, nei suoi schizzi dell'interno del duomo ha ignorato le grandi statue degli apostoli in corrispondenza delle colonne della navata centrale; si veda *L'immagine di Orvieto nei disegni*, figg. 55 e 56, dove la mancanza delle statue non è stata notata.



Fig. 8. Nicolaj Benois, Scena domestica in villa (forse la villa Mazzocchi a Porano), in una cornice gotica, con data e firma nel cartiglio: «Orvieto. XXV. Novembre. MDCCCXLV. Nicol[aj] Beno[is]», acquerello.

gli archi del medesimo, e che più non esistevano; ed altri molti suggerimenti e consigli in arte giovevolissimi⁶².

L'intervento dei tre borsisti russi non si era limitato alla facciata e ai particolari architettonici, ma si era concentrato anche sugli affreschi della tribuna («Dopo ciò volendo aggiungere nuove gentilezze alle già usate, si offrirono di ripulire tutte le pitture della tribuna del coro, le quali erano talmente velate ed ingombre di polvere e fumo che si credevano quasi interamente perdute»). Dal testo della delibera trapela tutta l'apprensione per il nuovo intervento («di concetto stabilire il modo di fare gli esperimenti onde nulla aggravare [sic] a danno di tali pregevolissimi affreschi») e la meraviglia per il risultato ottenuto, «che superò di gran lunga l'aspettativa»; così che si decise di ripulire anche gli affreschi di Luca Signorelli nella cappella Nuova o dell'Assunta o di S. Brizio «scuoprendone la parte inferiore, che restava la base già da un secolo nascosta fino all'altezza di palmi 20 da scranni corali».

Oltre ai tre russi, Mazzocchi aveva coinvolto nei lavori di ripulitura anche i tedeschi, di formazione *nazarena*, Georg Friedrich Bolte e Karl Gottfried Pfannschmidt, quest'ultimo amico e allievo di Peter Cornelius, e i pittori orvietani Vincenzo Pasqualoni e Vincenzo Pontani; e ancora, l'architetto cortonese Andrea Galeotti, Antonio Bianchini, autore del manifesto programmatico *Del purismo nelle arti* (1841) e, nel ruolo di supervisore, il “purista” Tommaso Minardi. Da parte sua, Nicolaj Benois realizzava una serie di tavole a colori con eclettiche ipotesi di restauro dei monumenti orvietani e romantiche vedute di vita quotidiana in villa, forse quella dello stesso Mazzocchi a Porano, un piccolo borgo nei pressi di Orvieto (Fig. 8)⁶³.

È da tale cerchia cosmopolita, con profondi legami con l'ambiente culturale senese – familiare al Mazzocchi per i rapporti con l'Istituto di Belle Arti di Siena e con Gaetano Milanese, nonché per il matrimonio contratto con la nobildonna Maria Mignanelli –, che avrebbero preso forma le scelte stilistiche del nobiluomo orvietano, indirizzate a un *côté* neogotico piuttosto che verso modelli neorinascimentali in voga a Orvieto alla metà dell'Ottocento: dal progetto di rifacimento della facciata del palazzo di famiglia, eseguito da Andrea Galeotti nel 1829-1830, al disegno dell'altare per la cappella dello stesso palazzo (1845-1853), opera del pittore Pfannschmidt⁶⁴.

Cardine di tale scelta fu l'inserzione del gusto neogotico nel palazzo di famiglia. Ancora contenuto, nella progettazione della cappella privata opera di Nicolaj Benois del 1846 (Fig. 9)⁶⁵, più libero, infine, nella realizzazione del *Sa-*

⁶² AOPSM, *Deliberazioni*, 38 (nuovo inventario), pp. 162-165, anche per quanto segue.

⁶³ Per le tavole del Benois: Satolli, *Orvieto*, inserto senza numerazione di pagine.

⁶⁴ Per il disegno dell'altare: Terribili, *Il diario*, pp. 82-83. Le due date 1845 e 1853 si riferiscono, rispettivamente, alla presenza del pittore in Orvieto e alla data della lettera del Mazzocchi con cui ringraziava l'artista tedesco per il disegno dell'altare.

⁶⁵ Satolli, *Orvieto & il suo doppio*, p. 64 per il progetto della cappella Mazzocchi. Per quanto segue si vedano i riferimenti, anche bibliografici, in Riccetti, *Luigi Fumi*, pp. 62-63.



Fig. 9. Orvieto, Palazzo Mazzocchi, Cappella (foto di M. Roncella, g.c. Paolo Cinti).

lone Gotico, che richiama il più famoso *Gabinetto gotico* di palazzo de Larderel di Livorno (1836), il cui disegno delle decorazioni si deve ad Alessandro Maffei, maestro d'ornato presso l'Istituto di Belle Arti di Siena nel decennio 1839-1849. Il disegno, realizzato forse tra il quarto e il quinto decennio del secolo, risente, così come il *Gabinetto Gotico* livornese, dell'incontro tra il dilagante stile *troubadour*, d'ascendenza oltralpina, e le aspirazioni al recupero di una tradizione locale (Fig. 10). Nel disegno orvietano, il gotico internazionale emerge in un'estrosa variante articolata su modelli iconografici propriamente gotici di ascendenza nordica e inglese, con esplicite citazioni della cattedrale di Ulm e qualche evocazione, forse, dell'arredamento di *Strawberry-Hill*, regolate con un gusto araldico nuovo, che sembra costringere l'esuberante e naturalistica maniera compositiva del Maffei verso le suggestioni più originali del *gothic revival* anglosassone, giunte a Siena tra il 1840 ed il 1841 con John Ruskin, il loro più famoso interprete.

L'originalità dell'arredo – vera e propria novità per la società orvietana del tempo e anche, più in generale, per il gusto italiano, che alla mobilia in stile neogotico, più adatta ad ambienti religiosi, preferiva lo stile neorinascimentale – richiama per il disegno il coro ligneo del duomo di Orvieto, il cui lavoro di restauro si sarebbe intrapreso a partire dal 1859, con gli ebanisti Nicola Palmieri e Carlo Perali, prima sotto la direzione dei due canonici della cattedrale Ludovico Mari e Girolamo Saracinelli e, successivamente, di Paolo Zampi.

Novità non sfuggite a Adolfo Cozza che, nel necrologio già richiamato, scriveva⁶⁶:

L'avito suo palagio riedificò con buono stile, di pregiatissime tavole lo volle adornare, con non lieve dispendio egregi dipinti dei Simon Memmi raccolse e se ne tenne orgoglioso; il mobiliare stesso volle foggiate sui disegni che fanno sì bello il coro del nostro duomo, che i mastri del decimoquarto secolo si gajamente immaginarono. Un domestico tempio costruì, e gli archi e le volte curvò e pinse sui modi del Maitani. Sulla parete che sovrasta l'altare, improntato anch'esso a quel sentimento medesimo, volle effigiata a fresco la Madonna con alcuni Angioletti che i perduti figli ricordano, e ne commise l'opera al romano Ansiglioni, che lo andare dei quattrocentisti profondamente sente e riproduce: sul medesimo stile volle che un Michele Arcangelo venisse su bianco marmo a basso rilievo effigiato e lo fe' murare sopra l'arco acuto della porta d'ingresso, che è cosa bellissima a vedere.

⁶⁶ I due canonici orvietani, che la Cannistrà, *Purismo*, p. 41, indica essere «zelanti quanto inesperti artisti dilettaanti», che svolsero dal 1861 al 1882 «con grande dedizione un compito che presentava numerosi, diversi e complessi problemi in ordine ai materiali e alle antiche tecniche, alla resa grafica e cromatica delle figurazioni, all'iconografia e alle composizioni», possono senz'altro essere avvicinati alla «fitta e autorevole» schiera «di canonici e di prelati» intenti, negli stessi anni, «nello studio dei monumenti lombardi» e, più in generale, sono tra quegli ecclesiastici loro contemporanei che «possiedono capacità di analisi e di sintesi», provenienti da seminari «ove, attraverso buoni studi classici, hanno potuto formarsi le basi di una strumentazione se non da filologi, almeno da eruditi: dilettaanti sì, ma in grado di leggere un'iscrizione in latino, di interpretare un documento, di collocare un reperto se non nello spazio, almeno nella storia», Zucconi, *L'invenzione del passato*, p. 133. Già Fumi, *Orvieto*, p. 109, scriveva: «Pur essendo restaurati modernamente, o meglio rifatti a nuovo, gli stalli più antichi, sotto la direzione di dilettaanti [i canonici Mari e Saracinelli], anziché di veri conoscitori dell'arte, lasciano pure scorgere la finezza del lavoro di Nicola di Nuto». Si veda anche [Cozza], *Il cav. Leandro Mazzocchi*, p. 2. Il «San Michele arcangelo» richiamato nel necrologio è opera dello stesso Cozza: Satolli, *Orvieto & il suo doppio*, p. 78.



Fig. 10 a. Orvieto, Palazzo Mazzocchi, salone gotico (foto di M. Roncella, g.c. eredi Mazzocchi-Onori).

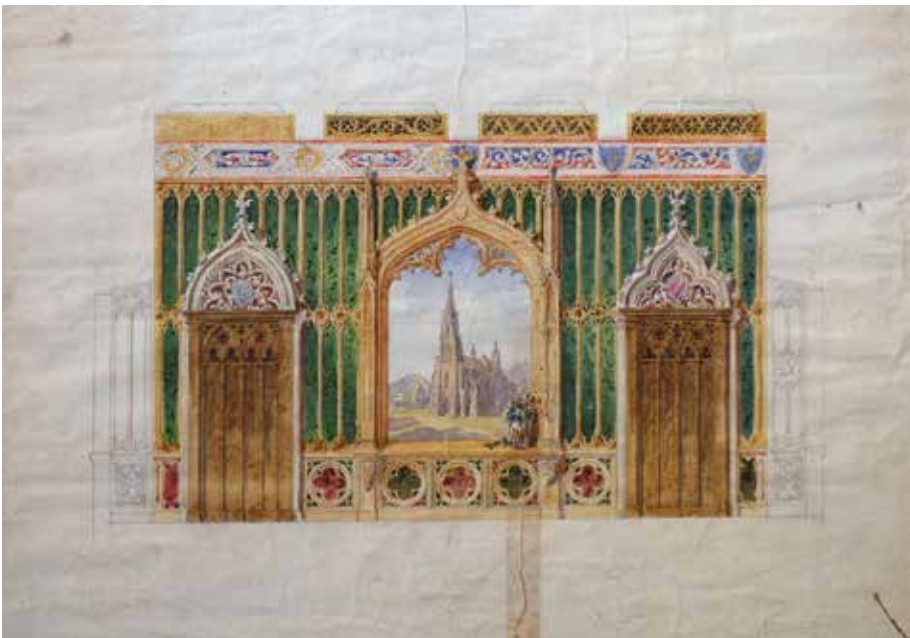


Fig. 10 b. Alessandro Maffei (attr.), Progetto per il salone gotico di Palazzo Mazzocchi (foto di M. Roncella, g.c. eredi Mazzocchi-Onori).

A Leandro Mazzocchi si deve, inoltre, una prima impostazione del Museo dell'Opera del duomo orientata alla conservazione delle opere d'arte. Il 28 dicembre 1848, nel ruolo di presidente dell'Opera, il nobile orvietano avviava il trasferimento degli oggetti sacri dai magazzini alle sale del palazzo della Fabbrica col preciso intento di «impedire il loro ulteriore deterioramento ed esporli alla vista dei vari artisti che vengono spesso ad osservare questo nostro tempio». La decisione di Mazzocchi, che per la particolare natura degli oggetti interessati precorreva la formazione di un museo diocesano, sarà superata nel 1875 a seguito dell'incameramento dei beni artistici delle corporazioni religiose soppresse e dall'intenzione formulata da Francesco Pennacchi, suo successore nella presidenza della stessa Opera del duomo, di costituire «un piccolo Museo» nell'«ufficio dell'Amministrazione» per la conservazione delle opere già esistenti presso la Fabbrica e di quelle che lui stesso andava raccogliendo. Idea che vedrà la sua concretizzazione con l'apertura al pubblico del Museo Etrusco e Medievale dell'Opera del duomo, inaugurato nel 1882, durante la presidenza dell'ingegnere Carlo Franci⁶⁷.

Sarà proprio con il Franci, e con Luigi Fumi – lo vedremo più avanti – che si avvierà un sostanziale cambiamento nell'impostazione dei lavori di restauro del duomo, favorendo il definitivo indirizzo di metodo verso un impianto legato al boitiano neomedievalismo *etico*, rispetto al precedente allestimento che risentiva di un eclettico e internazionale *gotique troubadour*⁶⁸. Quest'ultimo può essere considerato, in effetti, come una vera e propria fase intermedia nell'apertura al neomedievalismo più maturo anche della realtà orvietana, caratterizzata, al pari degli altri centri minori dello Stato pontificio, da una «situazione economica e sociale stagnante»⁶⁹.

Anche in Orvieto, infatti, convivevano, alla metà dell'Ottocento, i due indirizzi del purismo italiano: il neoclassicismo ed il neogotico⁷⁰. Il primo, letto però nelle forme neorinascimentali e neocinquecentiste, era legato certamente al «recupero di un carattere di alta civiltà borghese»⁷¹, vero e proprio stile d'apparato, che trovava anche nella città umbra facile presa sia negli edifici pubblici e privati inclusi nel contesto urbano, sia nelle ville disseminate nel paesaggio intorno alla rupe col preciso scopo di favorire spettacolari scorci

⁶⁷ AOPSM, *Deliberazioni*, 1817-1866, cc. 186r-187v. L'idea del Mazzocchi sarà ripresa anche dall'Opera del duomo di Siena (Gioli, *Monumenti*, p. 149). Per Satolli, *Palazzo Comunale*, p. 116, la famiglia Mazzocchi è «oggi ricordata per aver venduto un polittico orvietano di Simone Martini a Mrs. Gardner nel 1899». Per Francesco Pennacchi, si veda AOPSM, *Deliberazioni*, 1867-1875, c. 223. Sul museo dell'Opera: Riccetti, *Il Museo dell'Opera*.

⁶⁸ Sullo stile *troubadour*: Castelnuovo, *Hautecombe*; Bordone, *Lo specchio di Shalott*, pp. 19-42; Franci, *Il piacere effimero*; per il neomedievalismo "etico": Boito, *Sullo stile futuro*, p. xxiii; Zucconi, *L'invenzione del passato*.

⁶⁹ Covino, *L'invenzione di una regione*, p. 28.

⁷⁰ Sulle teorie del restauro nell'Ottocento, che non è il caso di richiamare in questa sede, si veda almeno Bonelli, *Restauro architettonico*. Sui rapporti tra neoclassicismo e neogotico: Argan, *Il concetto di revival e Assunto, Significato del neogoticismo*.

⁷¹ Bordone, *Lo specchio di Shalott*, p. 68.

della cattedrale e della stessa città⁷². Il secondo, più vicino a un neogotico eclettico, sorretto dalla scoperta di un Medioevo orvietano⁷³, che stava acquisendo terreno e avrebbe trovato punti di forza, oltre che nell'azione del precursore Mazzocchi, nelle edizioni di fonti documentarie e, attraverso queste, nel recupero e restauro degli edifici storici, sia pubblici – duomo, Palazzo del Popolo, Palazzo Soliano (o di Bonifacio VIII) – sia privati, seguendo l'impostazione di "stile nazionale" proposta da Camillo Boito, che ne avrebbe esaltato, e anche definito, l'immagine medievale ancora oggi decifrabile⁷⁴.

Negli ultimi anni del XIX secolo, infine, l'*Esposizione di arte sacra antica*, allestita a margine del Congresso eucaristico del 1896 sotto la regia di Luigi Fumi, finì per raccogliere milleduecento pezzi provenienti da tutta Italia, la gran parte dei quali medievali, ed essere «una straordinaria occasione di studio», portando l'attenzione non soltanto sulla produzione di oggetti d'uso, sulle oreficerie e sulle arti decorative in senso lato, ma anche sulla memoria religiosa della città che il manufatto era chiamato a significare, «interpretato come manifestazione della continuità di fede e di tradizioni che, intrecciate con i costumi urbani, identificavano la natura spirituale e culturale del luogo»⁷⁵.

8. Filippo Antonio Gualterio e il neomedioevo gelfo

Il "Medioevo" del Mazzocchi era una cifra di gusto estetico senza alcun riferimento o aspirazione politica; così non sarebbe stato, certamente, per il Gualterio, che vedeva nel Medioevo quasi un mito di fondazione della nazione – «magica e insidiosa parola», per dirla con Ernesto Sestan – che innervava le ricerche e trasformava il passato in storia⁷⁶. Questi, rientrato in Orvieto nel 1842, dopo gli studi nel Collegio dei Nobili a Roma e un soggiorno a Milano presso la famiglia materna dei Guerrieri Gonzaga, nel 1843 lavorò al riordino dell'archivio comunale insieme al gesuita Sebastiano Libl. Il 18 agosto di quell'anno il gonfaloniere di Orvieto scriveva al gesuita che

⁷² Esempio illuminante sarà la costruzione del Nuovo Teatro (1853-1866, anche se la costruzione era stata deliberata fin dal 1841), voluto in chiare forme neorinascimentali e neocinquecentiste, la cui vicenda storica, architettonica e artistica è stata ricostruita in *Il restauro del Teatro Mancinelli*. In attesa di uno studio sulle ville del circondario di Orvieto, si veda Sbarzella, *L'abitato suburbano di Orvieto*.

⁷³ Scoperta cui non dovette essere estraneo il lavoro di ricerca e di edizione svolto dal Gualterio, a partire dal 1843, a sua volta certamente influenzato dall'ambiente torinese del periodo di Carlo Alberto: Bordone, *Lo specchio di Shalott*, pp. 75-96.

⁷⁴ Artefici di tale intervento, materiale e culturale assieme, furono Carlo Franci, Paolo Zampi, Luigi Fumi: si veda Riccetti, *Luigi Fumi*, pp. 55-70; Manieri Elia, *Il «revival»*. Per la citazione, Troilo, *Patrie*, p. 172.

⁷⁵ Sull'esposizione del 1896: *Congresso eucaristico*; Monciatti, Piccinini, *Medioevo in mostra*, p. 816; Monciatti, *Alle origini dell'arte nostra*, p. 119.

⁷⁶ Sul tema si veda la recente sintesi in Balestracci, *Medioevo e Risorgimento*; Soldani, *Il Medioevo del Risorgimento*, pp. 150-151; Sestan, *Stato e Nazione*, p. 41.

fra le principali cure di questa Magistratura è stata sempre quella di far riordinare l'antico Archivio comunale segreto, che per le vicende de' tempi trovasi nella massima confusione e disordine e nel quale si ha fondamento di credere che possano essere notizie interessanti questa nostra città e forse anche l'Italia.

Aggiungeva il gonfaloniere che a tale scopo affidava il lavoro al religioso e che, per agevolargli la fatica, aveva «ufficiato questo nostro ottimo sig. m.se Filippo Gualterio, giovine dotato di grandi lumi e qualità, acciò voglia coadiuvarla in sì arduo lavoro, a che gi[udi]zosamente si è compiaciuto di aderirvi». Nelle *proposizioni consigliari* di un mese dopo (18 settembre), le determinazioni del comune sembrano essere diverse. In esse, infatti, è specificato che l'archivio «si sta ora riordinando dall'ottimo sig. marchese Filippo Gualterio in unione al molto rev. padre Fr. Sebastiano Libl della Compagnia di Gesù» e, in seguito all'impegno assunto, il gonfaloniere formulava l'intenzione di nominare «archivista segreto di pubblica fiducia» il «sullodato sig. marchese Filippo Gualterio, persona dotata di grandi lumi e qualità», e ne chiedeva una nomina palese «per acclamazione senza esporlo allo sperimento dello scrutinio». Il 26 settembre 1843 è comunque il gesuita a scrivere al gonfaloniere, con la richiesta di alcuni interventi di manutenzione, così da agevolare il lavoro di riordino dell'archivio, di cui si stava occupando «attualmente col notevole aiuto del mio Collega il s^r Filippo march. Gualterio intorno a tal impresa»⁷⁷.

L'incarico presupponeva se non una formazione specifica, almeno un interesse per le carte scritte e per la storia; ed è probabilmente in questo periodo che Gualterio iniziò a dedicarsi alla storia orvietana. Del 1845 è il saggio *Delle famiglie nobili di Orvieto* e il volume, stampato presso la tipografia Fontana di Torino, *Corrispondenza segreta di Gian Matteo Ghiberto, datario di Clemente VII, col card. Agostino Trivulzio dell'anno 1527*, basato sulla documentazione rinvenuta dallo stesso autore fra le carte dell'antenato Sebastiano. Ma il lavoro d'interesse in questa sede è stampato in due volumi un anno dopo (1846), sempre a Torino, presso la Stamperia Reale, per interessamento di Cesare Balbo, col titolo *Cronaca inedita degli avvenimenti di Orvieto e altre parti d'Italia dal 1333 al 1400 di Francesco di Monte Marte, conte di Corbara, corredata di note storiche e di inediti documenti*, raccolti nel secondo volume⁷⁸. Come ha scritto Giuseppe Monsagrati,

⁷⁷ Per la sistemazione dell'archivio: SASO, *Posizione diverse*, b. 15, f. 160 (*Autorizzazione per la spesa occorrente per sistemare l'Archivio suddetto*). Riordino procrastinato da troppo tempo se già il 2 maggio 1836 il delegato apostolico scriveva al gonfaloniere di Orvieto: «Onde provvedere alla sistemazione del pubblico Archivio, ridotto come V.S. Ill.ma mi significa in uno stato deplorabile, essendovi una quantità di carte gittate in terra alla rinfusa ed altre tenute senz'ordine e senza conoscere il contenuto delle medesime, con massimo detrimento della Comune in un oggetto che tanto interessa il pubblico bene».

⁷⁸ Gualterio, *Corrispondenza segreta*; Gualterio, *Cronaca inedita*. Nell'archivio Gualterio si conserva una busta con il manoscritto: SASO, *Archivio F.A. Gualterio*, b. 8, f. A20: *manoscritti e documenti dell'edizione della Cronaca di Montemarte*. Lo studio più recente sulla cronaca e sul Montemarte è Fulconis, *Francesco Montemarte*, ma non cita l'edizione del Gualterio.

il fatto che entrambi i lavori vedessero la luce a Torino, (...), dimostra come gli interessi del G[ualterio] si fossero in parte diretti, anche a causa dei suoi legami familiari, verso l'ambiente subalpino, dove era entrato in relazione con personaggi come G[iuseppe] Manno e C[esare] Balbo.⁷⁹

Il libro è appunto dedicato a Giuseppe Manno, primo presidente del regio Senato di Nizza, ma, come è specificato nella *dedicatoria*, non è l'omaggio a una singola persona. Dopo aver scritto che «Voi, Cibrario e Balbo bastereste a fare la gloria di una nazione, l'entusiasmo dei contemporanei, l'invidia dei posteri», Gualterio continuava:

Non è dunque individuale l'omaggio che a Voi rendo, ma un omaggio all'immacolata e prode dinastia dei vostri Re, all'operoso concorso che prestano i vostri popoli all'incivilimento ed all'aumento della forza nazionale, ed a quell'insegna ben augurata che dai vessilli preparati da Gregorio VII per i Crociati, benedetti da Alessandro III per i Guelfi, non poteva meglio passare che nelle bandiere sabaude. Essa fu sempre un'arra di prosperità⁸⁰.

L'appartenenza al raggruppamento neoguelfo non poteva essere meglio dichiarata⁸¹. Ma fu nel *Discorso preliminare* all'edizione vera e propria, che Gualterio manifestò le sue posizioni politiche, e il ruolo che in esse aveva lo studio e la ricerca storica:

Richiamare ciecamente il passato in luogo di dominare l'avvenire per uscire da un malavventurato presente fu sempre medicina peggiore del male (p. XVI).

Ebbe parole dure per la Orvieto contemporanea:

Questa città spopolata e sfinita non è da gran tempo che un cimiterio. Ma l'ossame annunzia un popolo che visse, e le tracce che esso lasciò indicano il grado di vita che esso ebbe,

per concludere che

questi ruderi adunque vanno interrogati, le memorie di questo popolo vanno cercate, poiché i suoi destini furono misti a quelli delle altre città maggiori d'Italia, la sua storia è storia italiana (p. XIV).

⁷⁹ Monsagrati, *Gualterio*, p. 182.

⁸⁰ Gualterio, *Cronaca inedita*, p. VI. Di seguito, i riferimenti alle citazioni sono indicati direttamente nel testo. Gualterio si avviò alla carriera politica anche grazie agli apprezzamenti ricevuti negli ambienti culturali e politici piemontesi proprio per il lavoro di edizione della *Cronaca inedita degli avvenimenti di Orvieto*: nei ringraziamenti per la dedica, Giuseppe Manno sottolineava come Gualterio non fosse più (e soltanto) «un raccoglitore di preziose memorie», ma «uno storico scrittore», e da parte sua Carlo Alberto lo nominò gentiluomo onorario di camera con lettere patenti del 12 settembre 1846. Allo stesso tempo, il vescovo di Orvieto Giuseppe Maria Vespignani avrebbe tuttavia utilizzato quello stesso libro quale base storica per il discorso di restaurazione del potere pontificio in Orvieto pronunciato l'indomani della caduta della Repubblica romana (Ugolini, *Filippo Antonio Gualterio*, p. 43; Montecchi, *La rivoluzione in provincia*, pp. 253-254).

⁸¹ Sul neoguelfismo: Passerin D'Entrèves, *Il cattolicesimo liberale* e Passerin D'Entrèves, *Le origini*; Traniello, *Rosmini*; De Rosa, *Cesare Balbo*; Traniello, *Politica e storia*; Fubini Leuzzi, *Cesare Balbo*; Talamo, *La nazione italiana*. Più in generale, ancora utile De Rosa, *Il movimento cattolico in Italia*. Circa le conseguenze di una lettura neoguelfa nella storiografia delle città medievali: Tabacco, *La città tra germanesimo e latinità*, pp. 26-32.

Cesare Balbo nel 1847 ripeteva che gli Italiani avevano bisogno di più libri di storia e di ricerche fondate su una solida base documentaria. Quella di Gualterio fu quindi la risposta a una sorta di mobilitazione: «All'appello generale dato agli studii storici da tanti uomini valenti in tutte le parti della Penisola, è un dovere di ogni buon cittadino di corrispondere», affermava nella chiusa del suo *Discorso preliminare* (p. LXII). La pubblicazione della cronaca orvietana era offerta «come un aumento ai materiali della patria storia, tuttoché non presenti in gran parte che un interesse meramente municipale, e talora anche domestico» (p. XIV). L'intento di Gualterio, come lui stesso scriveva, era «di disseppellire le glorie della mia patria per farle entrare ancor esse nel rango delle glorie italiane» (p. LVIII), e continuava:

La storia necessariamente è improntata di una varietà infinita, e che tiene quanto mai alla sua condizione. Queste parti però divise formano pure un tutto di storia nazionale, come le cento città, anche allorché erano eccentriche, in balia di loro stesse ed indipendenti, formavano la nazione (pp. IX-X). (...) Ma e dove, tornerò a ripeterlo ancor una volta, dove studiare queste parti di gloria nazionale, dove analizzarle meglio che nelle storie dei nostri municipii? (p. XI). (...) L'epoca dei Comuni è sotto quest'aspetto la più gravida di glorie patrie. (...) La storia adunque dei Comuni è l'archivio delle nostre glorie. Ma fra tutti i Comuni quelli che maggiormente serbano l'impronta nazionale sono i Guelfi, e ciò non ha bisogno di commenti. I Ghibellini avevano le leggi e la servile imitazione dei loro padroni (p. XII).

Il Medioevo comunale, quindi, è letto come immediato referente di un'unità nazionale ancora tutta da costruire, politicamente e culturalmente, e l'intuizione di Sismondi, che subordinava l'intera storia medievale italiana al tema delle città, o meglio, dei «cento Stati indipendenti», è pienamente accolta, anche se l'autore non è mai citato⁸².

Alle pagine del *Discorso preliminare* non sembra essere estraneo il pensiero del perugino Ariodante Fabretti, che nel 1842 aveva pubblicato a Montepulciano le *Biografie dei capitani venturieri dell'Umbria scritte e illustrate con documenti*⁸³. Anche se una scelta di metodo, l'uso delle note, sembra allontanare l'edizione della *Cronaca inedita* di Gualterio dalle *Biografie* di Fabretti: un numero non eccessivo, per non appesantire la narrazione «pur solidamente documentata», specifica Erminia Irace, in Fabretti, un intero volume di apparati per Gualterio; non solo le note ma anche un *corpus* documentario, confidando che «questi potranno essere un principio di una raccolta di monumenti di storia municipale, quale potrebbe agevolmente eseguirsi, e forse non senza qualche vantaggio per la storia generale d'Italia»⁸⁴. Proprio

⁸² Sismondi, *Storia*, p. 4.

⁸³ Fabretti, *Biografie*; Porciani, *L'Archivio storico italiano*, p. 76; Irace, *Gli studi*, p. 242; Irace, *Medioevo risorgimentale*.

⁸⁴ Irace, *Gli studi*, p. 242. Correttamente Irace aggiunge: «Il rapporto tra note e testo all'interno delle edizioni ottocentesche di fonti medievali è un aspetto non ancora sufficientemente approfondito dalla recente storia della storiografia. Lungi dall'essere peregrino, esso contribuisce invece a valutare la novità di questo genere di pubblicazioni. Le note d'apparato, oltre a funzionare da indispensabile corredo critico-esplicativo, erano dirette a facilitare la conoscenza dei personaggi e degli eventi citati» (Irace, *Gli studi*, p. 258). Si veda Gualterio, *Cronaca inedita*, pp. LXI-LXII.

presentando la *Raccolta di documenti* Gualterio faceva un cenno, in nota, al lavoro di riordino, alle condizioni in cui versava l'archivio orvietano, che gli avevano impedito un maggiore approfondimento nella ricerca:

la confusione incredibile in cui era allorché nel finire del 1843 a me ne veniva affidata l'ordinazione e la custodia non mi permise finora di profittare maggiormente dei lumi che da quei documenti possono emergere (p. LXI).

Certamente, ciò che accomunava i due autori era una visione nazionale. Fabretti aveva sottolineato come la cultura dovesse porsi al servizio dell'unificazione italiana e votarsi alla creazione di una coscienza nazionale. «La storia non fu per lui un colto passatempo, ma un impegno scientifico, e questa concezione fu sicuramente un portato ottocentesco», è sempre Erminia Irace per Fabretti, ma l'affermazione è valida anche per Gualterio, anche se per lui l'attività di studioso del Medioevo sembra finire qui⁸⁵.

In quegli anni Gualterio, attento lettore del *Primato morale e civile degli Italiani* di Vincenzo Gioberti (pubblicato a Bruxelles nel 1843) come ricordato dal Dupré⁸⁶, dovette vedere nell'elezione di papa Pio IX, e nel riformismo che caratterizzò l'inizio del suo pontificato, lo stimolo a spostare la propria attenzione sulla politica, ponendosi il problema dell'affrancamento degli Stati italiani dalla dominazione (anche economica) straniera⁸⁷. Pur tenendosi distante dalle tendenze rivoluzionarie, partecipò in prima persona agli eventi del 1848 col grado di intendente generale del corpo dei regolari pontifici inviati a combattere in Veneto sotto la guida del generale Giovanni Durando⁸⁸. L'esito infelice della spedizione, la crisi aperta dalla fuga di Pio IX a Gaeta (e il conseguente tramonto del giobertismo), le pesanti minacce ricevute a Orvieto perché contrario allo svolgimento delle elezioni per la Costituente romana, lo avrebbero portato non solo all'esilio volontario, prima in Piemonte e poi in Toscana, ma anche a un generale ripensamento delle proprie posizioni, trasferendo sul Piemonte sabauda «il ruolo di protagonista e realizzatore dell'indipendenza nazionale che il *Primato* aveva assegnato al papa»⁸⁹. Con le *Riflessioni sul 23 marzo 1849 in Italia*, affidate a un foglio volante stampato alla macchia e diffuso clandestinamente in Toscana, Gualterio abbozzava a caldo l'analisi del recente passato, affidando al Regno sardo il ruolo priori-

⁸⁵ Irace, *Gli studi*, p. 246. Ma l'impostazione di metodo resta, naturalmente. Vent'anni dopo, nel 1868, Gualterio scrisse *Italia e Roma. Conversazione storico-politica*, in cui il rapporto fra l'Italia e Roma è trattato in tredici capitoli che si succedono in ordine cronologico, da Costantino al XVIII secolo, ritenendo che Roma sia una meta ineluttabile, «fatale», che però ha bisogno, per la sua realizzazione, dell'azione umana moderata e liberale. La *Conversazione* del Gualterio, rimasta inedita e conservata in SASO, *Archivio F.A. Gualterio*, b.16, A803, è richiamata in Rossi Caponeri, *La questione romana nelle carte Gualterio*.

⁸⁶ Si veda *supra*, testo corrispondente alla nota 22.

⁸⁷ Da qui gli interventi a sostegno delle concessioni papali: Gualterio, *Relazione; Discorso letto dal cap. F.A. Gualterio*; Gualterio, *Discorso*. Si veda Montecchi, *La rivoluzione in provincia*, pp. 49-52.

⁸⁸ Gualterio, *Relazione*, pp. 87-89.

⁸⁹ Monsagrati, *Gualterio*, p. 183.

tario per le azioni future⁹⁰. Sullo stesso tema sarebbe tornato con *Gli ultimi rivolgimenti italiani. Memorie storiche con documenti inediti*, pubblicati in quattro volumi a Firenze, nel 1850-1851, il cui obiettivo di fondo erano i «fatti che hanno preceduto la rivoluzione ultima» e «le cause che agitavano dentro la Penisola» (sono parole sue), fino a trasferire sul Piemonte sabauda il ruolo di protagonista e di realizzatore dell'indipendenza nazionale. Accolti positivamente dalla critica – lo stesso Vieusseux definì l'opera «libro importantissimo, benché disordinato e francesamente scritto» –, i *Rivolgimenti* valsero al politico orvietano l'appellativo di «più intelligente interprete di parte moderata della storia italiana recente»⁹¹. Anche per Gualterio, dunque, «il triennio rivoluzionario 1846-1849», «pur con tutte le ambiguità e apostasie, resta pur sempre il momento fondativo della moderna nazionalità politica italiana»⁹².

Probabilmente è a partire da questi anni (1843-1850) che Gualterio, anche sull'onda della notorietà raggiunta con la sua fatica di storico, aveva esteso le proprie relazioni nell'ambiente fiorentino, fino ad entrare nella cerchia dei corrispondenti dell'«Archivio storico italiano», rivista fondata nel 1841 a Firenze appunto dai liberali-moderati quale strumento destinato a persone «che al passato – soprattutto quello medievale – guardavano come a serbatoio di memorie e di ascendenze a cui attingere coscienza e dignità nazionale», ma anche volta a favorire il dibattito storiografico e la comunicazione fra tutti gli studiosi italiani, attraverso una fitta rete di corrispondenti⁹³. L'appartenenza all'«Archivio», certamente non benvista dalle autorità dello Stato pontificio⁹⁴, collocava Gualterio in quella sorta di laboratorio allargato a tutti coloro che si sentivano partecipi del risorgimentale clima di impegno etico-civile e lo definiva non più un erudito, ma uno storico, un professionista in grado di adoperare rigorosi strumenti di analisi e di critica delle fonti e di rileggere queste in una prospettiva non limitata agli orizzonti municipali, ma allargata a comprendere l'intera nazione⁹⁵. Due scelte, come già visto, collegano lo studioso orvietano al programma del primo «Archivio storico italiano»: la preferenza accordata alle fonti narrative, che meglio sembravano rendere il fluire diacronico degli avvenimenti, e l'opzione per il Medioevo.

Per inciso, ancora prima del Gualterio, un altro orvietano, l'avvocato Lodovico Luzi, compare fra i corrispondenti dell'«Antologia» di Vieusseux⁹⁶. Luzi era «di idee liberali radicali, la cui famiglia risultava sorvegliata per motivi politici fin dal 1831», e prese parte attiva al governo repubblicano orvietano legato alla Repubblica romana. Alla restaurazione (nel 1849) il vescovo di Orvieto, considerando che Luzi «favorì il partito liberale», lo inserì fra coloro che aveva-

⁹⁰ Nada, *Profilo biografico*, p. 16; Montecchi, *La rivoluzione in provincia*, p. 183.

⁹¹ Monsagrati, *Gualterio*, p. 183.

⁹² Soldani, *Il Medioevo del Risorgimento*, p. 15.

⁹³ *Ibidem*, pp. 176-177 (per la citazione) e, più in generale: Porciani, *L'«Archivio storico italiano»*.

⁹⁴ Porciani, *L'«Archivio storico italiano»*, p. 93.

⁹⁵ Sull'«Archivio storico italiano» e su Vieusseux si veda *ibidem*, pp. 21, 46-47, 51, 275.

⁹⁶ Porciani, *L'«Archivio storico italiano»*, p. 262 (indicato come «Lodovico Lenzi»).

no mostrato «una positiva avversione al Governo [pontificio] e si dichiararono a' fatti veri nemici del medesimo e in conseguenza meritevoli espulsione» dagli uffici pubblici⁹⁷. Luzi è qui richiamato perché nel 1866 pubblicò, per i tipi di Le Monnier di Firenze, una descrizione del duomo di Orvieto: *Il duomo di Orvieto descritto ed illustrato*⁹⁸; opera criticata da Luigi Fumi che, pur ritenendolo un libro «utile all'amatore del classicismo», lo considerava

non fatto per dire l'ultima parola all'artista e al critico; perché se egli si mostra felicissimo nella descrizione, non è sempre nei criteri e nei giudizi d'arte inappuntabile; e a chi ricerca un sicuro fondamento storico nei documenti egli non giova punto.

L'aspetto più grave agli occhi critici del recensore era la scarsa qualità delle edizioni documentarie:

Tutti o quasi tutti i suoi documenti, che si fece leggere da imperiti paleografi, sono errati, tanto che si direbbero letti a occhi chiusi, tirando più che altro a indovinare a casaccio. Questo sconcio guasta un'opera scritta con molto sapore di italianità, con buon uso di erudizione⁹⁹.

Non si può escludere che per Luzi l'attenzione al passato e il lavoro di erudizione non siano stati, come per il Gualterio, elementi propulsori verso l'impegno politico ma, al contrario, una sorta di rifugio, di antidoto alle delusioni dell'impegno rivoluzionario. Comunque sia, la lettura del duomo in chiave nazionale è chiarita già in apertura del libro¹⁰⁰:

La descrizione ed illustrazione d'un sol monumento d'arte può parere sterile cosa, e forse atta non ad altro che a svegliar la boria di chi nacque entro la cerchia del luogo ove fu innalzato. Ma qualora quel monumento sia tale che la sua rinomanza serva di alto compiacimento all'Italia, madre d'ogni civil sapere, e valichi l'alpe e il mare ed in ogni regione diffondasi dove batte il cuore per le grate discipline del bello, l'idea di getto imprendimento municipale si dilegua, sottraendovi altra più ampia, più luminosa e più degna.

9. Luigi Fumi, le prime ricerche d'archivio

Mazzocchi e Gualterio, pur con le nette differenze che li caratterizzavano, furono i riferimenti orvietani del giovane Luigi Fumi, mai dimenticati. Dei

⁹⁷ Luzi, fra i principali sostenitori del governo repubblicano, aveva svolto ruoli vari durante la Repubblica: conservatore delle Ipoteche, segretario del Circolo popolare, membro della Commissione elettorale per l'Assemblea costituente; per un'analisi della sua attività politica rinvio a Montecchi, *La rivoluzione in provincia*, pp. 51 e 260-261.

⁹⁸ Luzi, *Il duomo di Orvieto*, p. XV per la citazione. Su Le Monnier: Ceccuti, *Un editore del Risorgimento*, su cui Porciani, *L'«Archivio storico italiano»*, p. 31, nota 113.

⁹⁹ Fumi, *Il duomo*, pp. VIII-IX.

¹⁰⁰ Come ha scritto Giacomo Agosti a proposito di Giovanni Morelli, «la vita da *connoisseur*, soprattutto, è una soluzione che il “buon cittadino” (ed è espressione morelliana) può concepire e abbracciare solo a prezzo delle proprie delusioni politiche (la caduta della Destra) e di un crescente cinismo per le sorti della nazione» (Agosti, *Giovanni Morelli*, p. 6).

rapporti Fumi-Mazzocchi si è già detto; quello con Gualterio, come di seguito si vedrà, sembra essere stato più un confronto basato su di una diversa impostazione di studio.

Scrittore prolifico, Fumi ha lasciato oltre 150 titoli; per il periodo giovanile, che potremmo comprendere fra il 1869 e il 1879, se ne contano 14¹⁰¹. Fra i primi, è un testo d'occasione per le nozze della figlia di Leandro Mazzocchi¹⁰².

La produzione giovanile del Fumi è indicativa non soltanto degli interessi di studio, ma anche dell'ambito formativo dello studioso. Nel 1869 era stato incaricato del riordino dell'archivio storico di Chianciano e, nel 1874, a conclusione dei lavori, pubblicò l'edizione dello statuto di quel comune toscano dell'anno 1287, quegli *Statuti di Chianciano dell'anno MCCLXXXVII ora per la prima volta messi in luce*, di cui Ferdinand Gregorovius, in una lettera all'Autore del 6 giugno 1875, scrisse: «ho letto con vero piacere gli *Statuti di Chianciano* e riportando meco in Germania questo suo libro, terrò presso di me un pegno del suo avvenire»¹⁰³. Sempre dal 1869 (anche se l'incarico ufficiale non arriverà prima del 1873), Fumi era impegnato nel riordino dell'Archivio storico comunale di Orvieto: la *Relazione al sindaco* sul lavoro svolto, basato sull'applicazione del metodo storico di Francesco Bonaini, è pubblicata a Siena nel 1875¹⁰⁴. Nel 1879, già archivista a Siena, si vedeva affidare l'incarico della sistemazione dell'Archivio storico dell'Opera del duomo di Orvieto: lavoro di sostegno ai restauri in corso¹⁰⁵.

Anche il giovane studioso orvietano era proteso verso la Toscana. La Toscana volle dire per lui anche la prima frequentazione dell'Archivio di Stato di Pisa, durante gli studi universitari di giurisprudenza poi sospesi: lì ebbe modo di conoscere il già ricordato Bonaini e, più che altro, Clemente Lupi, suo indiscusso maestro e amico. Ma la Toscana voleva dire anche la collaborazione all'«Archivio storico italiano» che, superato il momento di crisi (1850-1854), era tornato, nel 1855, sostanzialmente cambiato e trasformato «in un giornale delle scienze storiche italiane», che andava abbandonando l'interesse politico per concentrarsi su quello storico, più consono ai moderati toscani e al moderato Luigi Fumi¹⁰⁶.

¹⁰¹ Si veda la bibliografia di Luigi Fumi, in *Luigi Fumi*, pp. 341-349.

¹⁰² Fumi, *Tre lettere inedite*.

¹⁰³ Fumi, *Statuti di Chianciano*. La lettera del Gregorovius, conservata in SASO, *Archivio L. Fumi*, è edita in Mordini, *Gregorovius-Fumi*. Si veda il recente *Chianciano 1287*, in particolare pp. 44-46, per un commento all'edizione del Fumi.

¹⁰⁴ Fumi, *L'archivio segreto*. Rossi Caponeri, «*Mi misi dentro a le segrete cose*». Sulla scelta del metodo lo stesso Fumi, nella lettera scritta nel 1873 in risposta al sindaco di Orvieto che lo invitava ad occuparsi della sistemazione dell'Archivio storico comunale orvietano, avrebbe ricordato come in quel lavoro «meglio che i miei poveri studi mi confortavano le autorevoli parole di persone egregie e soprattutto gli incitamenti dello stesso Soprintendente generale agli archivi toscani, commendator Bonaini così benemerito delle discipline storiche, e per la sua vasta dottrina e per l'eccellenza del suo metodo del riordinare gli archivi e renderli utili agli studiosi»: Riccetti, *Luigi Fumi*, p. 14.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 11.

¹⁰⁶ Sul nuovo «Archivio storico italiano»: Porciani, *L'«Archivio storico italiano»*, pp. 145-217, per la citazione, p. 147.

Gli incarichi ricevuti non furono sufficienti a trattenere il giovane Fumi in Orvieto, come consigliava il Lupi, e ogni occasione era buona per tentare di convincere il maestro dell'opportunità di lasciare la città natale. Le principali, tra le tante occasioni, erano relative all'accoglienza diffidente (o reputata tale dall'interessato) che Fumi aveva ricevuto dai suoi concittadini per il lavoro, certamente importante, che stava svolgendo in Archivio. L'ombra del Gualterio, che in questi anni, deluso e scoraggiato, sembrava almeno a Fumi interessato a tornare ad occuparsi dei documenti orvietani, gravava sulle scelte del giovane studioso. Preoccupazioni che si riflettono in alcuni passaggi della *Relazione al Sindaco* del 1875:

[Bonaini] (...), che aveva frugato per oltre un mese nelle scritture dell'Archivio con poco vantaggio, non finiva mai di rimproverare al marchese Gualterio l'inerzia secolare dei suoi concittadini per il deposito delle loro memorie; e quando egli capitava a Pisa vedeva di buon occhio a frequentare quel suo Archivio di Stato un giovane studente di Orvieto, il quale aveva la buona ventura di trovare nella liberalità delle persone di quell'Istituto ogni maniera di conforti a coltivare il campo delle severe discipline.

Già Gregorovius, indirettamente, aveva sollevato perplessità sul lavoro svolto dal Gualterio, scrivendo nei suoi *Diari*:

Orvieto, 10 ottobre 1863. Il sindaco mi ha aperto oggi l'Archivio del Comune. Si era vergognato di farmelo vedere perché si trova in un indescrivibile stato di confusione. Non ho mai visto un caos simile. Marcisce qui materiale preziosissimo¹⁰⁷.

Comunque sia stato, quelle del Fumi erano semplici supposizioni – il Gualterio era a Roma, impegnato in Parlamento anche nella difesa del duomo orvietano – e lo stesso Lupi, in una lettera del 17 ottobre 1872, tentava di scuotere il giovane studioso, esprimendo alcune perplessità sulle capacità del senatore¹⁰⁸:

Non credo a tutta quella buona volontà del senatore Gualterio, ossia non credo agli effetti. *Spiritus quidam promptus, caro autem infirma*. E poi è un peccatore impenitente. Ti pare che voglia lasciare la politica che gli costa tante cure, tanti sacrifici d'ogni genere? Lo vedi? Intanto (come mi dici nella tua seconda lettera) se ne va a Roma! Non credere nemmeno alla grande pratica che egli possa avere dell'Archivio. V'ha un certo numero d'eruditi che fiuta per trovare cose ghiotte, ma non studia da cima a fondo e con intendimenti larghi. Costoro han più gusto di trovare una letteruccia di qualche uomo illustre, che di scoprire dal complesso dei documenti la vita d'un popolo. O non ti sei avvisto ancora d'essere un ricercatore serio, d'avere buon metodo e intenzioni belle? Appoggiati alla coscienza di te stesso e va' per la tua via, ché né risveglio di vecchi stanchi e distratti, né affaccendamento di scioli inconcludenti potrà farti danno. Anzi vi saranno i confronti e questi ti faranno onore.

Oltre che nella *Relazione* al sindaco, nelle pubblicazioni del periodo – *I Patarini in Orvieto*, del 1875, e il *Trattato tra il Comune di Firenze e i conti Aldobrandeschi per i porti di Talamone e d'Ercole*, del 1876, entrambi accolti

¹⁰⁷ Fumi, *L'Archivio Segreto*, p. 5. Gregorovius, *Diari romani*, p. 259.

¹⁰⁸ Riccetti, *Luigi Fumi*, pp. 21-22.

nell'«Archivio storico italiano»¹⁰⁹ – appare evidente il ruolo prioritario e l'assoluta fiducia “oggettiva” nelle fonti che caratterizzava il metodo storico di Luigi Fumi. Un rappresentante, è stato recentemente scritto, «senza troppe brillanzze, ma con solida forza di metodo», della cultura storiografica media del periodo, «indistinta (...) fra la comune fede positivista e la ben più elitaria impostazione “economico-giuridica”», della quale peraltro non si colgono influenze visibili nelle sue opere¹¹⁰.

La gran fretta di «cavar le mani dal suo lavoro» (ancora il testo sui *Patarini*), non sfuggita al Lupi, era indicativa non solo del ritmo sostenuto impresso dal Fumi alla ricerca e all'edizione, ma anche di quelle che erano le sue priorità; lo studioso orvietano stava lavorando, infatti, alla stesura dell'inventario dell'Archivio, probabilmente al testo introduttivo pubblicato nello stesso anno 1875. Fumi sarebbe restato un editore di documenti, che confidava nella verità insita nelle fonti. Lupi lo aveva messo in guardia, già al tempo dei *Patarini* (lettera del 28-29 gennaio 1875): «quando lavori in cose storiche non pensare né alla piazza né alla sagrestia, ma alla verità; e diffida di chi ha paura della verità». Forse era un velato accenno al Gualterio, che non aveva mancato di sovvertire la storia trasfigurando Carlo Alberto in un «cavaliere della causa italiana» o, utilizzando la stessa cronaca del Montemarte, di sottrarre la città di Orvieto dal proprio territorio storico di riferimento – la Valdilago – così da essere esclusa dalle restituzioni allo Stato pontificio volute da Napoleone III¹¹¹.

10. Luigi Fumi e lo spoglio degli archivi orvietani

Nelle sue opere maggiori, concentrate negli anni 1881-1897 (dopo le dimissioni dal lavoro nell'Archivio di Stato di Siena, dove era stato assunto nel 1876¹¹²) – per tutte, il *Codice diplomatico della città d'Orvieto* (stampato a Firenze, da Vieusseux, nel 1884) e *Il duomo di Orvieto e i suoi restauri e Statuti e regesti dell'Opera di S. Maria di Orvieto* (entrambi Roma, 1891)¹¹³ – lo storico orvietano mantenne fede a questa sua vocazione. Com'è stato scritto,

non si può parlare di Fumi come di un esponente della cultura storica di vertice. La sua posizione è mediana, si inquadra piuttosto nella categoria della ricerca documentaria che in quella della storiografia¹¹⁴.

Lo studioso orvietano non scrisse mai una *Storia di Orvieto*, né sviluppò quella sorta di prolegomeno alla storia di Orvieto medievale che è la *Prefazio-*

¹⁰⁹ Fumi, *I Patarini* e Fumi, *Trattato*.

¹¹⁰ Bartoli Langeli, *Lo storico del Medioevo*, pp. 40 e 44; si veda anche Menestò, *Il Medioevo*.

¹¹¹ Per Lupi: Riccetti, *Luigi Fumi*, p. 30. Per Gualterio: Porciani, *L'Archivio storico italiano*, p. 162 e Nada, *Carlo Alberto*. Per le restituzioni: Ugolini, *Filippo Antonio Gualterio*, p. 75.

¹¹² Squadroni, *Luigi Fumi*.

¹¹³ Fumi, *Codice diplomatico della città d'Orvieto*; Fumi, *Il duomo di Orvieto*; Fumi, *Statuti e regesti*.

¹¹⁴ Bartoli Langeli, *Luigi Fumi*, p. 44.

ne al *Codice diplomatico* in un'opera di sintesi storica su Orvieto, quel «colpo d'occhio» auspicato dal Gregorovius nel recensire il *Codice* stesso. Non si può escludere che alla mancata realizzazione possa aver contribuito l'esortazione del Lupi di «maturarla assai».

In apertura della *Prefazione al Codice*, Fumi fu chiaro; punto di partenza era stato il riordinamento dell'archivio.

Questo lavoro [l'inventario dell'Archivio], a cui io avevo posto mano con tutto l'ardore degli studi giovanili, dava occasione di estrarre carta per carta la somma del contenuto dei principali documenti, per l'indole e natura loro, per l'epoca e le notizie riconosciute i più utili agli studi; né io pensava allora che un giorno potevano quei medesimi spogli costituire il regesto orvietano invocato dal Gualterio, e avrebbero servito di fondamento alla presente pubblicazione.

È in queste pagine che, superate ormai le paure, riconosceva i suoi debiti verso il senatore orvietano:

Il desiderio di una raccolta di documenti Orvietani, sentito da tutti i cultori delle discipline storiche, animava il marchese Filippo Antonio Gualterio a dare un saggio di memorie patrie, pubblicando nel 1846 la cronaca scritta in volgare elegante del secolo XIV dal conte Francesco di Monte Marte, dove aggiungeva in fine una serie di documenti principio a più larga collezione, che egli si augurava non lontana. Al cui voto facendo eco il compianto Bonaini, molti anni dopo si recava il dotto professore in Orvieto per esaminarvi le carte dei pubblici archivi, senza che peraltro potesse cavarne qualche frutto, a cagione del disordine a cui una deplorabile dimenticanza le aveva lasciate da lungo tempo.

Lo avrebbe fatto anche molti anni dopo. Ripubblicando la *Cronaca* di Francesco Montemarte nell'edizione carducciana dei *Rerum Italicarum Scriptores*, Fumi si dichiarava costretto a rifarsi all'edizione di Gualterio, non avendo reperito un testimone più antico di quello utilizzato dal senatore orvietano, e, nella lunga nota introduttiva, ricordava Gualterio che

la pubblicò corredata d'illustrazioni come primizia dei suoi studi storici, pazienti e coscienziosi, i quali rimarranno sempre utili a chi voglia penetrare bene addentro nello spirito della storia particolare di Orvieto o nelle curiosità delle memorie domestiche di una notevole famiglia del trecento. (...) Dopo una edizione accurata, ampiamente annotata e illustrata come è quella del Gualterio, a noi ben poco rimaneva a fare.

E tuttavia nell'elogio sviliva i presupposti: mentre per il primo editore la *Cronaca* era una parte della storia nazionale, ora rimaneva una storia particolare di Orvieto¹¹⁵.

Anche nel suo contributo più "politico", sulla laicità dell'Opera del duomo, Fumi sarebbe rimasto fedele alla sua impostazione di metodo. *Statuti e regesti dell'Opera di S. Maria* contiene l'edizione dei documenti giuridici che segnano le trasformazioni istituzionali della Fabbrica. Dalla selezione effettuata e dal tenore dell'esegesi, il volume si connota come la risposta, mediata

¹¹⁵ *Cronaca del conte Francesco di Montemarte*, p. 211, nota 1.

e composta di uno studioso di carte antiche alle recenti vicende che avevano colpito l'Opera del duomo. Nell'illustrare i decreti ministeriali degli anni Sessanta e Settanta dell'Ottocento, il Fumi non mancò di precisare il suo disappunto, riprendendo il tema, ormai diventato un vero e proprio *topos*, del rispetto goduto dall'Opera durante l'occupazione francese e della noncuranza dello Stato italiano, presente nella lettera del camerlengo al sindaco di Orvieto del gennaio 1861, che apre l'intera vicenda:

La ragione inesorabile del fisco italiano compì quello che nei tempi scorsi, anche nei più procellosi e malaugurati, nessuno osò giammai: e ciò che fu salvo alla rapina del governo francese, il quale se indemanò i beni ecclesiastici e le manimorte, non distese le mani sul patrimonio dell'Opera di Orvieto, dalla legge nazionale non andò rispettato, lasciando, per così dire, un giorno in mezzo alla ventura un monumento gloria non meno della città che della nazione¹¹⁶.

11. *Spoglio d'archivio, indagine autoptica: il "metodo empirico" di Luigi Fumi*

Fumi è stato un editore di fonti, ma lo ha fatto con un metodo «definito empirico», che gli ha permesso di aderire «con duttilità da un lato ai caratteri della documentazione esaminata, dall'altro alle esigenze del "prodotto" che andava elaborando». Sia nel *Codice Diplomatico* che nel *Duomo e i suoi restauri* il metodo resta identico: «estrarre carta per carta», dando vita a lavori originali basati su di una «procedura alquanto disinvolta», in cui si alternano regesti, edizioni, "transunti" costruiti con brani in italiano e brani trascritti¹¹⁷.

Anche *Il duomo e i suoi restauri*, l'opera più conosciuta e utilizzata di Luigi Fumi, non è un libro sul duomo di Orvieto ma, ancora una volta, un lavoro di spoglio documentario ed edizione di fonti. Si fonda prevalentemente sulla documentazione conservata nell'archivio dell'Opera del duomo, con una particolare attenzione alle registrazioni contabili, e affronta le problematiche cronologiche, tecniche e artistiche della costruzione del monumento per un periodo di circa sei secoli (1277-1855). Lo stesso Fumi, nella *Ragione dell'opera*, dichiarava che

a promuovere poi una più ordinata e speciale ricostruzione storica del monumento, si presenta agli studiosi questo nuovo libro, al quale hanno dato occasione i lavori di restauro in questi ultimi dieci anni.

Non un restauro generico, ma quello fondato sul metodo boitiano del ripristino concettuale, preventivo a ogni tipo di intervento sul monumento. A esso Fumi rendeva omaggio, così come aveva fatto qualche anno addietro l'in-

¹¹⁶ Fumi, *Statuti e regesti*, p. 211; Riccetti, *Luigi Fumi*, p. 82; per il ruolo avuto da Fumi, *Statuti e regesti* nella vicenda dell'Opera, Riccetti, *Luigi Fumi*, p. 46.

¹¹⁷ Per le due citazioni nel testo: Bartoli Langelì, *Lo storico del Medioevo*, p. 40.

gegnere Paolo Zampi, autore dei restauri neo-medievali del duomo e a scala urbana¹¹⁸, usandolo come vero e proprio vaglio cui sottoporre la bibliografia e le edizioni documentarie precedenti:

In omaggio al principio di nulla innovare nelle opere d'arte antica, di sbarazzare, potendo, e con opportune cautele le superfetazioni aggiunte in altri tempi, di sostituire con perfetta conoscenza storica ciò che era andato perduto, la Commissione permanente di belle arti presso il Ministero della pubblica istruzione e la Commissione provinciale con la Deputazione dell'Opera del duomo vollero far precedere ai restauri la ricerca, a parte a parte, dei documenti e delle memorie antiche.

Quanto era stato fatto in precedenza non poteva essere più rispondente alle attuali necessità, affinate dal metodo storico e paleografico:

e perché quello che si aveva a stampa si riconobbe incompleto, errato ed insufficiente allo scopo, parve opportuno rimettersi da capo a fare la fatica di spoglio d'archivi, riprendendo in mano il primo codice e non smettendo fino a che si fosse studiato fino all'ultimo registro del ricchissimo archivio dell'Opera e dell'altro del Comune. A questa fatica io mi assoggettai con animo volenteroso. Messo mano a trascrivere tutte quante le notizie relative alle opere d'arte che incontravo nella lettura dei codici, ben presto si venivano rettificando i giudizi e le notizie che si avevano dalle pubblicazioni di sopra ricordate¹¹⁹.

Nelle intenzioni, il lavoro di spoglio doveva sempre precedere l'indagine autoptica del monumento intrapresa dallo Zampi, così da garantire il conforto documentario nella ricerca del «tipo originale ed artistico in cui sorse il monumento»¹²⁰; più in generale, accresciuto nella mole, sarebbe divenuto un sicuro punto di riferimento per ogni futura indagine, sia essa documentaria, sia indirizzata alla struttura architettonica:

e all'architetto, che con somma diligenza curava la conservazione dell'antico, tornavano utilissime le indicazioni, le quali così mano mano accompagnarono i lavori di restauro fino al loro compimento. Dopo avere raccolta così gran mole di nuovi materiali, aggiunta la copia di quelli conosciuti, ma meglio interpretati e dati per intero e non a brani, e dopo averla messa a sussidio dell'architetto accurato e perspicace, parve conveniente così al Ministero, come all'Opera del duomo di darla alle stampe, perché si avesse un attestato pubblico della bontà dei restauri, uniformati agli insegnamenti scritti e alle tracce antiche delle opere, e si avesse anche una guida sicura per continuare con lo stesso metodo razionale nei successivi lavori.

Ricerca, quindi, almeno nelle intenzioni iniziali, destinata a “uso interno” del cantiere; sostrato indispensabile alla qualità del lavoro in corso d'opera e giustificazione delle decisioni attuate. Ed era una ricerca che mutava

¹¹⁸ Su Zampi si veda Muratore, Loiali, *Paolo Zampi*; Riccetti, *Luigi Fumi*, pp. 55-70 (*Il sodalizio con Carlo Franci e Paolo Zampi: il cantiere neomedievale*).

¹¹⁹ Tutte le citazioni non meglio specificate sono tratte da Fumi, *Il duomo*, p. X.

¹²⁰ Fumi, *Il duomo*, p. 256. Riprendendo l'indagine svolta dallo Zampi sullo *Stato dell'Architettura Civile in Orvieto nel secolo XIII*, Fumi sosteneva che «un esame che si facesse sulle forme architettoniche delle fabbriche medievali orvietane, specialmente dell'abbazia di San Severo, delle chiese di San Giovenale e di Sant'Andrea e del palazzo del popolo e di vari edifici più modesti, offrirebbe i più giusti criteri per gli studi preliminari sul duomo»: *ibidem*, p. 168.

d'indirizzo in vista delle feste centenarie (1290-1890); scelta, quest'ultima, che evidenziava tutti quei difetti, dovuti all'accorpamento forzato delle singole monografie in un unico libro, che la fretta non avrebbe permesso di eliminare¹²¹:

Malgrado i difetti inevitabili in una compilazione di documenti la quale, destinata dapprima a servire alla sola Amministrazione dell'Opera, andò poi man mano crescendo di mole, e dovette per giunta esser fatta con fretta, forse soverchia, perché fosse pronta per la festa centenaria, la presente pubblicazione reca un contributo grande alla storia non pure dei restauri, ma di tutto il monumento, e in generale delle nostre arti. Era da principio mio intendimento di dare tante monografie separate quante sono le opere principali prese a restaurare dal tempo antico fino ad oggi. Per questo è poi accaduto che nella pubblicazione simultanea di tutto il lavoro, mantenuta la distribuzione delle parti così come era, incontra qualche ripetizione di cose che si trovavano già date in un'altra parte precedente.

Per afferrare compiutamente la portata dei lavori di Fumi sul duomo di Orvieto è essenziale, infine, richiamare una serie di pubblicazioni che videro la luce nella seconda metà dell'Ottocento. Ricordiamo innanzitutto i *Documenti per la storia dell'arte senese* a cura di Gaetano Milanese, in tre tomi stampati a Siena presso Onorato Porri tra il 1854 ed il 1856, con una sorta di appendice specifica per Orvieto, ovvero i *Documenti dei lavori fatti da Andrea Orcagna nel duomo di Orvieto*, pubblicati dallo stesso Milanese sulle pagine del «Giornale storico degli archivi toscani» nel 1859; e inoltre *La Cupola di Santa Maria del Fiore* di Cesare Guasti, «illustrata con i documenti dell'Archivio dell'Opera secolare» come recita il titolo, pubblicata nel 1857, nonché, infine, gli otto volumi degli *Annali della Fabbrica del duomo di Milano*, editi tra il 1877 ed il 1885 sotto l'egida di Cesare Cantù, che ne firmò il *Proemio*. Quanto al metodo seguito, è lo stesso Fumi a dare indicazioni. L'8 luglio 1887 lo studioso orvietano, «allo scopo di studiare il metodo per la pubblicazione del nostro Archivio», sollecitava l'Opera del duomo di Orvieto all'acquisto di una copia del recente volume di Cesare Guasti, *S. Maria del Fiore. La costruzione della chiesa e del campanile secondo i documenti tratti dall'Archivio dell'Opera secolare e da quello di Stato*, stampato nel mese di maggio dello stesso anno per i tipi del Ricci di Firenze¹²².

12. Demolizioni

Anche nel *Duomo di Orvieto e i suoi restauri*, come in tutti gli altri lavori del Fumi, sono i documenti ad avere lo spazio maggiore. Le ricche appendici che chiudono i singoli capitoli occupano circa il sessanta per cento dell'intero

¹²¹ *Ibidem*, p. X. Si veda *supra* la nota 32 sulla questione relativa al presunto mosaico dell'Orcagna.

¹²² *Documenti per la storia dell'arte senese*; Milanese, *Documenti dei lavori fatti da Andrea Orcagna*; Guasti, *La cupola*; Guasti, *Santa Maria del Fiore*; *Annali della Fabbrica del duomo di Milano*; AOPSM, *Deliberazioni*, 1884-1889, p. 163.

libro: 314 pagine su 528. E il Fumi, dopo essersi scusato per «qualche trasposizione fuori dall'ordine rigorosamente cronologico», si schermisce¹²³:

ad ogni modo valgami, se non il lungo studio, il grande amore di aver tentato, più che una monografia, per disteso, del duomo, di aver compiuta la raccolta per la materia storica.

Non un libro sul duomo, quindi, come non c'era stata quella storia di Orvieto sollecitata dal Gregorovius, ma, ancora una volta, l'idea che la conoscenza della storia di una città e di un edificio fosse possibile grazie a un *corpus* documentario, più o meno completo, con cui il Fumi raccoglieva l'eredità dell'erudizione ormai matura, filtrata con la strumentazione elaborata dalla scuola storica di cui era parte integrante.

Guardando indietro nella pur ampia bibliografia del duomo non si trovano altri lavori di tale mole e lo stesso Fumi nella *Ragione dell'opera*, sicuro del nuovo spoglio dell'archivio e delle certezze documentarie che sostenevano e, nello stesso tempo, erano di conforto e di stimolo alla ricerca archeologica intrapresa dallo Zampi, dà conto degli aspetti sostanziali che differenziavano, ai suoi occhi, questo nuovo lavoro dagli altri che lo avevano preceduto. Lo spoglio dell'archivio, eseguito per uno scopo ben preciso, è il filtro attraverso il quale Fumi vaglia la bibliografia precedente.

Nel *Duomo di Orvieto*, il "metodo empirico" dello studioso orvietano raggiunse il suo apice. Benché egli affermi che i documenti sono stati «dati per intero e non a brani», nella realtà l'autore intervenne quasi chirurgicamente nelle annotazioni contabili dell'Opera, smontando e accorpando le registrazioni seriali, così da mettere in evidenza l'andamento del singolo lavoro sull'edificio, dando vita, di fatto, a vere e proprie serie, spesso senza darne conto, che restituiscono un andamento lineare del cantiere, fase dopo fase, anno dopo anno, documento dopo documento. Si costruisce una positiva continuità interrotta soltanto dagli interventi cinque-seicenteschi che in quel momento, continuando nel lavoro avviato a ridosso dell'Unità d'Italia, vennero rimossi, ristabilendo una continuità fra il Medioevo e il Medioevo sognato.

Agli occhi di Luigi Fumi, le linee proprie del duomo non potevano che apparire

sciaguratamente guaste nei secoli XVII e XVIII con nuove o sovrapposte decorazioni disdicevoli al buon gusto antico. Le pareti delle navi minori ricoperte di stucchi e pitture condotte in maniera troppo aliena dall'architettura del tempio; gli altari ornati sullo stile moderno; il tetto fradicio e cadente; le finestre coperte dalle tavole degli altari e chiuse da vetrate ignobili; una delle porte principali murata e nascosta; il coro mirabile di tarsie e commessi scomposto e sfasciato; i mosaici della facciata nei portali, nelle torri, nei frontoni disciolti e mancanti rendevano, fino a pochi anni or sono, meno dignitosa la chiesa.

e quindi l'esigenza del ripristino era prioritaria, perché

¹²³ Fumi, *Il duomo*, p. XI.

tolti via gli stucchi che ingombravano le pareti e levate le pitture, già guaste qua e là dall'umido che le corrodeva e macchiava, è riapparsa la sua tinta a zone bianche e nere, che i nostri, specialmente in Toscana, preferivano sempre, ad imitazione degli orientali, negli edifici¹²⁴.

Per quanto duro possa apparire, Franci, Fumi e Zampi avevano dato seguito ai pareri espressi dalla Commissione artistica sopra il duomo fin dal 1867¹²⁵. Soltanto a oltre un trentennio dalla conclusione dei lavori, e dal tramonto delle teorie boitiane, Fumi, avrebbe accennato un pentimento¹²⁶:

Certo mai più avverrà che il piccone ignobile con tanta disinvoltura porti la distruzione sulle opere dell'ingegno e della mano di buoni maestri del loro tempo, per cedere il posto alla scialba tinta degli imbianchini. Abbiamo abbattuto gli altari e vedovata la cattedrale del suo culto. Abbiamo dato lo sfratto ai Santi. È rimasta isolata, come in un deserto, la maestà di Dio in un gran vuoto, di silenzio carico e di freddezza.

Ciononostante, è proprio nel *gran vuoto*, nell'articolazione dello spazio delle navate, messo in evidenza dal drastico intervento di restauro, che Renato Bonelli ci ha insegnato a leggere come figura essenziale e dominante, come l'elemento più originale dell'architettura del duomo, che può essere colto il risultato più importante ottenuto dai restauri di fine Ottocento¹²⁷.

Anche un altro aspetto che lega il lavoro di restauro del duomo al neomedievalismo europeo deve essere richiamato. Così come i rilievi e gli studi sulle cattedrali di Colonia e di Ratisbona apparsi negli anni Venti e Trenta dell'Ottocento stavano a dimostrare, la lettura critica dell'architettura medievale nei suoi aspetti tecnico-costruttivi avrebbe portato non soltanto alla comprensione dell'edificio nella sua *materialità*, ma a una sorta d'identificazione tra il cantiere medievale — certamente idealizzato nella coralità dell'intera città¹²⁸

¹²⁴ Fumi, *Statuti e regesti*, p. XXXIV, anche per la citazione precedente.

¹²⁵ Il 20 settembre 1879, Carlo Franci, nella lettera di richiesta di finanziamento per la prosecuzione dei lavori inviata al ministro, non mancava di sottolineare come «la Commissione Artistica (...) nel suo verbale di prima visita 26 settembre successivo [1867] reclamava al più presto possibile la demolizione dei stucchi posti nel fondo della Chiesa dalla parte dell'ingresso (...). Questa Deputazione Amministrativa a cui è sommamente a cuore ridonare al Tempio il suo antico splendore, ed in ossequio a quanto saggiamente opinava la sullodata Commissione Artistica, fin dall'anno 1877, faceva dar principio a tale demolizione e nel mese di giugno decorso si vedevano sgombrare dai stucchi e ritornate le due pareti di fondo alle due navate laterali nel primitivo stato, restaurate con paramento a cortina di pietrame, e con generale soddisfazione di tutti gli artisti che ebbero occasione di visitare il monumento»: ACS, *Ministero della pubblica istruzione, Direzione generale delle Antichità e Belle Arti, 1° versamento*, b. 532, fasc. 734.10.

¹²⁶ Fumi, *Orviato*, pp. 95-96; anche in altri luoghi del libro Fumi sembra tornare sui suoi passi, in particolare per quanto riguarda il coro (p. 109): «Pur essendo restaurati modernamente, o meglio rifatti a nuovo, gli stalli più antichi sotto la direzione di dilettranti [i canonici Mari e Saracinelli] anziché di veri conoscitori dell'arte, lasciano pure scorgere la finezza del lavoro di Nicola di Nuto». Sul tramonto delle teorie boitiane, datato al 1890, Zucconi, *L'invenzione del passato*, p. 289.

¹²⁷ Bonelli, *Il duomo*, pp. 34-44.

¹²⁸ Idealizzazione del mondo feudale cui non dovette essere estraneo il richiamo allo storicismo romantico anglosassone di Pugin e, nello stesso tempo, la moderna azienda agricola della Margherita di Racconigi, rivestita di panni neogotici, cara a Carlo Alberto: Bordone, *Lo specchio di Shalott*, pp. 55 e 83.

— e quello ottocentesco, neomedievale, sancita dalla persistenza della cultura delle tecniche edilizie. In essa sfumava, infatti, l'apparente contrapposizione tra la continuità delle tecniche e la discontinuità connaturata all'idea di riscoperta¹²⁹.

13. Luigi Fumi e il cantiere neomedievale del duomo

Nell'embricazione di *survival* e *revival*¹³⁰ si colloca l'idea dialettica, quella sorta di *relais* tra Medioevo e XIX secolo formulata da Camillo Boito nell'ambito della scuola speciale per ingegneri-architetti di Milano, di cui egli fu prima il propositore e successivamente il direttore¹³¹, che articolava la teoria e la storia dell'architettura dell'epoca e dava vita alla *renaissance gothique* del XIX secolo: quella *ratio* strutturale che permea i lavori del duomo di Orvieto, se si abbandona la troppo frettolosa lettura di un "Ottocento distruttore". In essa, dove il neomedievalismo sarebbe la sistematica ricomposizione del Medioevo reale, un ruolo decisivo assume proprio la continuità delle tecniche.

Il prefisso *neo* – ha scritto Guido Zucconi – si rivela spesso pleonastico rispetto ad una età di mezzo percepita e rielaborata attraverso gli occhi dei contemporanei. Prima che problemi di *repêchage* stilistico, il fenomeno pone non lievi questioni d'interpretazione storico-estetica: dove inizia il *Medioevo ottocentesco*? e dove finisce il *Medioevo vero*?¹³².

Luigi Fumi si fece portavoce dell'identificazione del cantiere neomedievale con quello propriamente medievale, con un testo evocativo al quale non sono estranee precise citazioni dallo statuto dell'Opera del 1421:

il lavoro di questi ultimi (...) anni diretto dalla presidenza dell'Opera e compiuto da modesti cittadini architetti, scultori, mosaicisti, intagliatori, carpentieri, cesellatori e altri artisti, tutti orvietani, alcuni dei quali si sono logorati studiando e lavorando per molti e molti anni di seguito senza aggravio di alcuno, anzi con proprio dispendio, primo fra tutti, il cav. Franci presidente, gli altri, caso ed esempio l'architetto Zampi, direttore dei lavori, contenti di scarso compenso perché tutti animati dal sentimento stesso che già animò i primi artefici; le opere dei grandi erano stati chiamati a interpretare, a riparare e a compiere felicemente.

Quel «contenti di scarso compenso» è la traduzione del «qui parvo con-

¹²⁹ Patetta, *Il gotico dei goticisti*.

¹³⁰ Thompson, *The Survival and Revival*.

¹³¹ Zucconi, *L'invenzione del passato*, p. 127.

¹³² *Ibidem*, pp. 24-26 e 35 (per la citazione nel testo), che cita i lavori di Paul Frankl e di Louis Grodecki per una lettura del Medioevo reale attraverso un Medioevo ideale. Certamente suggestivo Romanini, *L'arte come ricerca*. Il concetto del "completare" è, secondo Bordone, *Lo specchio di Shalott*, p. 177, «l'equivoco maggiore nel quale cade la scuola filologica europea: gli Americani, privi di Medioevo, sanno di *creare su modello*; gli Europei credono in buona fede di *completare* i residui del passato e producono dei *falsi*».

tentus stipendio», con cui i promotori dello statuto dell'Opera del 1421 intesero elogiare la memoria di Lorenzo Maitani, ma anche contenere le spese per i salari¹³³.

Alla fine dell'Ottocento, in Orvieto, città di provincia la cui economia non ha visto sostanziali cambiamenti fino alla fine della seconda guerra mondiale, si assiste, quindi, alla ricomposizione delle due parti di un unico lungo Medioevo. Qui, le ricerche e gli studi di Carlo Franci, Luigi Fumi e Paolo Zampi sulle tecniche costruttive medievali orvietane assumono, nelle dovute proporzioni, lo stesso ruolo delle ben più note voci del *Dictionnaire raisonné* di Viollet-le-Duc; possono essere prese come fonti più o meno attendibili per conoscere arte e tecnica dell'età di mezzo, o come riverbero di una lettura ottocentesca dell'età di mezzo o, infine, come introduzione ad alcuni principi dell'architettura moderna¹³⁴.

Parte integrante della lettura neomedievale è, concludendo, la nozione romantica di *unità delle arti*, la rivalutazione dell'artigianato e delle arti decorative connesse con l'attività del cantiere ottocentesco, che torna ad essere il centro del processo creativo¹³⁵. Lasciato il lavoro di restauro del duomo, le botteghe artigiane cittadine avrebbero saputo assolvere, e forse indirizzare, le richieste del mercato e della moda, come avvenuto per il "salotto gotico" di Mazzocchi. A Orvieto la rivalutazione si sarebbe articolata su due diverse tendenze. Da un lato, l'*Esposizione di arte sacra antica* allestita a margine del Congresso Eucaristico del 1896, come visto, aveva richiamato l'attenzione sui manufatti e sulle arti decorative in senso lato; dall'altro, l'articolarsi del mercato antiquario, con l'annessa scia della produzione di copie e di vere e proprie contraffazioni¹³⁶.

14. Luigi Fumi e il neomedioevo cattolico sociale

È in un testo non datato e rimasto inedito fino a pochi anni fa – forse una conferenza programmatica per l'accademia «La nuova Fenice» di Orvieto, fondata da Luigi Fumi nel 1888, o per la Società umbra di Storia patria, anch'essa fondata dallo studioso orvietano nel 1894 – che il Fumi presenta il proprio indirizzo di metodo¹³⁷.

¹³³ SASO, *Archivio L. Fumi*, L. Fumi, *Il duomo di Orvieto e i suoi restauri*, ms. inedito (nove foglietti di dimensioni ridotte) s.d., c. 9; Fumi, *Statuti e regesti*, p. 15.

¹³⁴ Zucconi, *L'invenzione del passato*, pp. 39-40. Sulla rilettura dell'antico per architetture moderne in Zampi: Malentacchi, *Terracotta ornamentale*.

¹³⁵ Bordone, *Lo specchio di Shalott*, p. 148; Zucconi, *L'invenzione del passato*, p. 143.

¹³⁶ Si veda *supra*, testo corrispondente alla nota 61. Sul mercato antiquario e la produzione di copie e di contraffazioni si veda Riccetti, *Fragments, Restoration, Fakes*.

¹³⁷ AOPSM, *Archivio dell'Associazione «La nuova Fenice»*, carte non inventariate, edito in Riccetti, *Luigi Fumi*, pp. 95-104 (per l'edizione). Le citazioni nel testo sono indicate direttamente col numero di pagina riferito alla detta edizione.

Così come già Quinet e Michelet¹³⁸, Fumi sembra cogliere la sostanza del messaggio marxiano, esposto nel *Manifesto*, di una borghesia europea ormai priva di quello slancio creatore che dall'età dei comuni l'aveva condotta alla Rivoluzione francese, che stava arretrando di fronte ai bisogni di democrazia e socialità e che guardava al popolo non già come a un inedito serbatoio di possibilità innovative, ma come al suo avversario più pericoloso, condannandosi, così, a una posizione immobile, e conservatrice¹³⁹. Così Fumi – da moderato cattolico-liberale vicino alla neoscolastica e al neoguelphismo – legò tale messaggio alle scelte fatte proprie dalla Chiesa con la dottrina sociale stabilita dal pontefice Leone XIII nella *Rerum novarum* del 1891. Fumi imputava infatti l'arretramento della borghesia e, quindi, «lo svolgimento del *capitalismo* che oggi ci opprime», «alla riforma germanica cioè al divorzio della vita economica dalla forte e sapiente azione della Chiesa» (p. 101); e qui il riferimento è a quelle

nazioni europee e del nuovo mondo, in preda ad una vorticoso irrequietudine nel perseguire sempre nuovi ideali, veri o fittizi, di benessere civile, (che) hanno smarrito il senso dell'equilibrio e della conservazione» (p. 98).

Nella lettura proposta da Fumi dovrà essere scorta una precisa critica al Rinascimento, sempre più identificato, almeno nella riflessione anglo-americana, come l'antecedente storico delle moderne democrazie extraeuropee con il sorgere della nozione di *Western Civilization* e, più che altro, quel fenomeno di costume che va sotto il nome di *American Renaissance*, ove, nell'impetosa osservazione di Edgar Allan Poe, alla mancanza di un'«aristocrazia di sangue» si suppliva con un'«aristocrazia del dollaro»¹⁴⁰.

Sospettoso nei confronti di un «Umanismo del secolo XV» e di un Rinascimento che, probabilmente anche in seguito agli studi di Burckhardt e Warburg, «fu risuscitamento di più arretrata e viziosa cultura pagana, a quelle pugne titaniche di ingegni, di scuole, di sistemi che succedettero alla riforma protestante» e capace di suscitare, «peggiolata nelle colonie americane della schiavitù, (...) il degradare e il pervertirsi in Europa dello stato delle moltitudini lavoratrici», Fumi poneva il proprio orizzonte nelle «libere repubbliche» medievali, forse con uno sguardo alla sismondiana *Storia delle Repubbliche italiane del Medioevo* (p. 102). Ma non già con un senso di continuità, piuttosto in un Medioevo letto come rimedio alla crisi in atto, a un senso di sbalordimento di fronte «all'esperienza della rivoluzione industriale, percepita come irrimediabile rottura con un lunghissimo passato»; alla «percezione, acutissima, della nuova civiltà delle masse che acquisivano sempre maggior peso nella vita sociale e politica»; all'«inquietante consape-

¹³⁸ Quinet, *Italie*, pp. 313-315 e Michelet, *Journal*, p. 262, con le celebri pagine di Febvre, *Come Jules Michelet inventò il Medioevo*.

¹³⁹ Oltre al fondamentale Ferguson, *Il rinascimento*, riprendo alcune considerazioni esposte in Mascilli Migliorini, *Rinascimento fiorentino*, p. 28.

¹⁴⁰ Poe, *Abitazioni immaginarie*, pp. 119-120.

volezza del volto anonimo del capitalismo finanziario», che sostanzierà lo stesso *revival*¹⁴¹.

Così, come Camillo Boito aveva fatto per l'architettura, Fumi pose il Medioevo,

epoca nella quale (con esempio né prima né poi mai più riscontrato) l'organismo dello Stato si addimòstrò tanto esile e instabile, quanto robusto ed inconcusso l'ordinamento della società, ed esuberante in tutte le direzioni ed in tutte le manifestazioni la vitalità propriamente sociale,

quale base per la riorganizzazione della storia sociale, letta come

una leva di riabilitazione degli ordini nazionali, avvalorata dalle memorie più remote e gloriose della comune civiltà cristiana (p. 96).

Il Medioevo di Luigi Fumi, se letto in questa ottica, esula dalla semplice erudizione e si sostanzia di solidarismo cattolico. Probabilmente in questa stessa prospettiva si riassorbe anche l'apparente sfasatura tra la ricerca erudita e la divulgazione dei risultati ottenuti: l'assenza di quel "colpo d'occhio" – sia per la storia di Orvieto, così come auspicato dal Gregorovius, sia per la storia del duomo. Era una dicotomia apparente, perché già risolta in Balbo: da un lato, con l'esaltazione del Muratori, «per aver saputo combinare storia ed erudizione, per aver proceduto correttamente alla raccolta dei materiali, per aver dissertato il necessario sulle incertezze, finalmente per l'ordine cronologico seguito», le cui «raccolte documentarie vollero essere la preparazione di materiali di lavoro per chi avesse voluto svilupparli»; e dall'altro, per avere considerato il libro di storia «quale libro elementare», «per ricordare come i fanciulli, a cui soprattutto bisogna guardare nell'opera di educazione alla storia, abbiano più facilità a comprendere le sintesi e quindi le storie generali piuttosto che le storie analitiche»¹⁴².

Sia le opere di divulgazione sia quelle d'erudizione dovranno essere lette in un'unica concezione. Se per le prime ci si potrà attenere alla pedagogia nazionale postunitaria, al nascente turismo, all'immagine da offrire della città, per le altre il discorso è più complesso. In Fumi le raccolte documentarie, ben ordinate, filologicamente corrette e rese chiare da una fine erudizione, erano soltanto materiale preparatorio («la raccolta per la materia storica»); il vero risultato delle ricerche è lo stesso monumento. In esso, le raccolte documentarie hanno il ruolo di veri e propri *libri iurium, munimina* della storia della cattedrale.

¹⁴¹ Si veda Porciani, *Il Medioevo nella costruzione dell'Italia unita*, pp. 164-171 (per la citazione p. 164). Sul ricorso al Medioevo, dovuto alla «diffusa convinzione, radicata nella cultura dei padri del Risorgimento, che il cristianesimo insieme a salvare il meglio del mondo classico avesse anche messo le basi nuove per una diversa considerazione e importanza del lavoro umano e della ricchezza» e, quindi, la «netta condanna della struttura cosmopolita del moderno capitalismo» formulata da Giuseppe Tognolo, «proprio ricavandola in negativo dallo studio delle remote origini e delle fasi dell'economia fiorentina nel Medioevo», si veda Spicciani, *Il Medioevo*, pp. 384-385.

¹⁴² Fubini Leuzzi, *Cesare Balbo*, pp. 92-94.



Fig. 11. Boccale orvietano, dono di Wilhelm Bode al Metropolitan Museum of Art di New York, ceramica, XIV secolo, con ricomposizioni e aggiunte del XIX e primo decennio del XX secolo (© Metropolitan Museum of Art, New York).

Il Medioevo di Fumi non è ricreato soltanto sulla carta, ma attraverso il monumento, che, per questo, doveva essere letto come un vero e proprio documento. Ma il Medioevo in cui si muove Fumi non è lo stesso di Gualterio. È un'epoca storica chiusa¹⁴³ e, in quanto tale, contrapposta alle tensioni del quotidiano, quindi rassicurante, che può essere “resuscitata”, secondo l'insegnamento di Michelet; una resurrezione che assomiglia sempre più a una “ricostituzione”, alla riunione, all'assemblaggio di frammenti di oggetti diversi (Fig. 11).

Ora il Medioevo può essere collezionato, rievocato nei cantieri neomedievali o nelle costruzioni in stile, come la costruzione e l'allestimento del borgo e della rocca medievali a Torino nel parco del Valentino¹⁴⁴, ma anche nell'allestimento di feste in costume, nella rinnovata attenzione per l'araldica¹⁴⁵, nella collezione di documenti – rari perché autentici, perché inesplorati – o di oggetti che sembrano avere il dono magico della riviviscenza: «il Medioevo reinventato diventa talvolta quasi più vero di quello originale»¹⁴⁶.

¹⁴³ Si veda Pety, *Poétique*, pp. 26-27 e il noto passo di Roland Barthes: «La storia è isterica: essa prende forma solo se la si guarda – e per guardarla bisogna esserne esclusi» (Barthes, *La camera chiara*, p. 67).

¹⁴⁴ Marconi, *Il Borgo medievale*.

¹⁴⁵ Fin dai suoi primi lavori Fumi sembra essere particolarmente interessato all'araldica. Nel 1870 pubblicava a Pisa *Degli orvietani ascritti all'ordine equestre di S. Stefano in Toscana. Cenni storici* e, nel 1880, in collaborazione con Alessandro Lisini, *Genealogia dei conti Pecci di Argiano compilata su documenti pubblici*, sulle pagine del «Giornale d'Araldica». Sul tema della nobiltà in Fumi si veda Orsini, *Fumi e la Consulta Araldica*.

¹⁴⁶ Porciani, *L'invenzione del Medioevo*, p. 277; Pety, *Poétique*, pp. 77-78 e 80-81.

Opere citate

- R. Abbondanza, *Introduzione. Gli organi di governo provvisorio nell'Umbria*, in *Gli archivi dei governi provvisori e straordinari 1859-1861*, a cura e con prefazione di C. Pavone, III: *Toscana, Umbria e Marche*, Roma 1962, pp. 331-368.
- G. Agosti, *Giovanni Morelli corrispondente di Niccolò Antinori*, in *Studi e ricerche di collezionismo e museografia Firenze, 1820-1920*, Pisa 1985, pp. 1-83.
- Annali della Fabbrica del duomo di Milano dall'origine fino al presente*, 8 voll., Milano 1877-1885.
- G.C. Argan, *Il concetto di revival*, in *Il neogotico nel XIX e XX secolo*, I, pp. 27-33.
- E. Artifoni, *La storiografia della nuova Italia, le Deputazioni regionali, le società storiche locali*, in *Una regione e la sua storia*, pp. 41-60.
- R. Assunto, *Significato del neogoticismo*, in *Il neogotico nel XIX e XX secolo*, I, pp. 35-40.
- Atti del IV Convegno storico regionale*, Terni, 11-12 novembre 1961, in «Bollettino della Deputazione di storia patria per l'Umbria», 58 (1961).
- D. Balestracci, *Medioevo e Risorgimento. L'invenzione dell'identità italiana nell'Ottocento*, Bologna 2015.
- R. Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino 1980 (edizione originale: Paris 1980).
- A. Bartoli Langelì, *Lo storico del Medioevo e l'editore di fonti*, in *Luigi Fumi*, pp. 33-45.
- C. Benocci, «Non modo ars sed etiam scientia»: *Adolfo Cozza tra arte, tecnica e progetti di architettura e di ingegneria*, in P. Tamburini, C. Benocci, L. Cozza Luzi, *Adolfo Cozza 1848-1910*, Perugia 2002, pp. 135-256.
- N. Benois, A. Resanoff, A. Krakau, *Monographie de la Cathédrale d'Orvieto*, Paris 1877.
- [C. Bianchini], *Scritti postumi di Antonio Bianchini, preceduti da un cenno della vita e delle opere dell'autore. Il trattato dell'arte ginnastica di Geronimo Mercuriale, ristretto e volgarizzato da Antonio Bianchini*, Imola 1884.
- C. Boito, *Sullo stile futuro dell'architettura italiana*, in C. Boito, *Architettura del Medioevo in Italia*, Milano 1880, pp. V-XLVI (poi in C. Boito, *Il nuovo e l'antico in architettura*, a cura di M.A. Crippa, Milano 1988, pp. 3-30).
- R. Bonelli, *Il duomo di Orvieto e l'architettura italiana del duecento trecento*, Roma 1972.
- R. Bonelli, *Restauro architettonico*, in *Enciclopedia universale dell'arte*, XI, Venezia-Roma 1963, pp. 343-358.
- R. Bordone, *Lo specchio di Shalott. L'invenzione del Medioevo nella cultura dell'Ottocento*, Napoli 1993.
- F. Bracco, E. Irace, *La cultura*, in *Perugia*, a cura di A. Grohmann, Roma-Bari 1990, pp. 361-396.
- F. Bracco, E. Irace, *La cultura umbra tra Otto e Novecento*, in *Umbria*, a cura di R. Covino e G. Gallo, Torino 1989, pp. 607-658.
- H. Brigstocke, *A catalogue of drawings after early Florentine paintings and sculpture made by or for William Young Ottley in Italy*, Part I (Ottley Collection), Part II (Séroux d'Agincourt Collection), Part III (Umbert de Superville Collection in John Flaxman and William Young Ottley in Italy), edited by H. Brigstocke, E. Marchand and A.E. Wright, London 2010, pp. 371-502.
- G. Calderini, *Le facciate decorative esterne del duomo di Perugia progettate e disegnate da G. C.*, Perugia 1880.
- M. Cambareri, *Ippolito Scalza and the sixteenth-century renovation projects at Orvieto cathedral*, Ph.D. Dissertation, Institute of Fine Arts - University of New York, New York 1998.
- M. Cambareri, *Ippolito Scalza nel duomo di Orvieto*, in M. Cambareri, A. Roca De Amicis, *Ippolito Scalza*, Perugia 2002, pp. 7-79.
- A. Cannistrà, *Purismo e revival. Palazzo Mazzocchi: un arredo neogotico ad Orvieto nel secondo Ottocento*, in «Bollettino Istituto storico artistico Orvietano», 50-57 (1994-2001), pp. 597-616.
- E. Castelnuovo, *Hautecombe: un paradigma del "gothique troubadour"*, in *Giuseppe Jappelli e il suo tempo*. Atti del convegno internazionale, Padova-Abano Terme, 21-24 settembre 1977, a cura di G. Mazzi, 2 voll., Padova 1982, I, pp. 121-136.
- C. Ceccuti, *Un editore del Risorgimento. Felice Le Monnier*, con introduzione di G. Spadolini, Firenze 1974.
- Cesare Balbo alle origini del cattolicesimo liberale*, a cura di G. De Rosa e F. Traniello, Roma-Bari 1995.
- Chianciano 1287. Uno statuto per la storia della comunità e del suo territorio*, a cura di M. Ascheri, Roma 1987.

- Congresso eucaristico ed esposizione di arte sacra antica in Orvieto*, Orvieto, 5-8 settembre 1896, Orvieto 1897.
- F. Corrado, P. San Martino, *Il ritratto di Girolamo Benivieni di Giovanni Bastianini: una burla artistica internazionale da Firenze capitale*, in «Nuova antologia», 151 (2016), fasc. 617, pp. 277-284.
- R. Covino, *L'invenzione di una regione. L'Umbria dall'Ottocento ad oggi*, Perugia 1995.
- [A. Cozza], *Il cav. Leandro Mazzocchi patrizio orvietano. Cenni necrologici*, Orvieto 1873.
- Cronaca contemporanea. I: Cose italiane*, in «La civiltà cattolica», 12 (1861), pp. 99-118.
- Cronaca del conte Francesco di Montemarte e Corbara. 1333-1400*, in *Ephemerides Urbeveta-nae*, a cura di L. Fumi, «*Rerum Italicarum Scriptores*», XV.5, fasc. 3, Città di Castello 1917, pp. 211-268.
- N. D'Acunto, *Appunti sulla storiografia medievistica in Umbria tra il 1846 e il 1903*, in *Umbria e Marche al tempo di Pio IX e Leone XIII*. Atti del XXI Convegno del Centro di studi Avellaniti, Fonte Avellana, 28-30 agosto 1997, Urbani 1998, pp. 406-426.
- A. D'Alessandro, *La soppressione delle corporazioni religiose e la requisizione dei beni ecclesiastici in Umbria (1860-1870)*, in «Annali della Facoltà di Lettere e filosofia, Università degli Studi di Perugia. 2. Studi storico-antropologici», 22 (1984-1985), pp. 81-95.
- G. Della Valle, *Storia del duomo di Orvieto dedicata alla Santità di nostro Signore Pio papa sesto pontefice massimo*, Roma, presso i Lazzarini, 1791.
- G. De Rosa, *Cesare Balbo e il "cattolicesimo liberale"*, in *Cesare Balbo alle origini del cattolicesimo liberale*, pp. 3-12.
- G. De Rosa, *Il movimento cattolico in Italia. Dalla Restaurazione all'età giolittiana*, Roma-Bari 1972. *Discorso letto dal cap. F. A. Gualterio nel banchetto da lui offerto alla Civica orvietana nella sua villa del Corgnolo il giorno 28 ottobre 1847*, Orvieto 1847.
- Documenti per la storia dell'arte senese*, a cura di G. Milanese, 3 voll., Siena 1854-1856.
- G. Dupré, *Pensieri sull'arte e ricordi autobiografici. Prima edizione scolastica con le ultime giunte e correzioni*, Firenze 1907¹⁷.
- A. Fabretti, *Biografie dei capitani venturieri dell'Umbria scritte e illustrate con documenti*, 3 voll., Montepulciano 1842.
- L. Febvre, *Come Jules Michelet inventò il Medioevo*, in L. Febvre, *Problemi di metodo storico*, Torino 1982², pp. 55-65.
- W.K. Ferguson, *Il rinascimento nella critica storica*, Bologna 1987 (edizione originale: Cambridge, MA, 1949).
- Fonti per la storia urbana dell'Umbria nell'Ottocento*, a cura di C. Cutini e A. Grohmann, Perugia 2000.
- G. Franci, *Il piacere effimero del collezionare*, in H. Walpole, *Strawberry-Hill* [1784], Palermo 1990, pp. 11-23.
- B. Fredericksen, *Documents for the Servite origin of Simone Martini's Orvieto polyptych*, in «The Burlington Magazine», 128 (1986), pp. 592-597.
- M. Fubini Leuzzi, *Cesare Balbo storico: lettura dei «Pensieri sulla storia d'Italia»*, in *Cesare Balbo alle origini del cattolicesimo liberale*, pp. 79-101.
- M. Fulconis, *Francesco Montemarte (v. 1345-1400). L'histoire familiare sous la plume d'un homme d'épée*, in «Queste. Revue pluridisciplinaire d'études médiévales», 36 (2017) (=Faire de l'histoire au Moyen Âge, a cura di P. Bouchard, M. Fougère-Leveque et F. Wallerich).
- L. Fumi, *L'archivio segreto del Comune di Orvieto. Relazione al sindaco cav. Giacomo Bracci*, Siena 1875.
- L. Fumi, *Codice diplomatico della città d'Orvieto. Documenti e registi dal secolo XI al XV e La Carta del Popolo, codice statutario del Comune di Orvieto*, G.P. Vieusseux, Firenze 1884.
- L. Fumi, *Degli orvietani ascritti all'ordine equestre di S. Stefano in Toscana. Cenni storici*, Pisa 1870.
- L. Fumi, *Il duomo di Orvieto e i suoi restauri*, Roma 1891 (rist. anast. Orvieto-Perugia 2002, a cura e con introduzione di L. Riccetti).
- L. Fumi, *Leandro Mazzocchi*, in «Gazzetta d'Italia», n. 186, 5 luglio 1873.
- L. Fumi, *L'Orcagna ed il suo preteso mosaico nel Museo di Kensington*, in «Rivista d'arte», 3 (1905), pp. 211-227.
- L. Fumi, *Orvieto*, Bergamo [1918].
- L. Fumi, *Orvieto*, Bergamo [1925-1926²] (ed. anast. a cura e con postfazione di L. Riccetti, Folligno 2008).
- L. Fumi, *Orvieto. Note storiche e biografiche*, Città di Castello 1891.
- L. Fumi, *I Patarini in Orvieto*, in «Archivio storico italiano», 22 (1875), pp. 58-81.

- L. Fumi, *Statuti di Chianciano dell'anno MCCLXXXVII ora per la prima volta messi in luce*, Orvieto 1874.
- L. Fumi, *Statuti e regesti dell'Opera di Santa Maria di Orvieto*, Roma 1891 (rist. anast. Orvieto-Perugia 2002, a cura e con introduzione di L. Riccetti).
- L. Fumi, *Trattato tra il Comune di Firenze e i conti Aldobrandeschi per i porti di Talamone e d'Ercole*, in «Archivio storico italiano», 23 (1876), pp. 218-222.
- L. Fumi, *Tre lettere inedite di M. Giovanni Mignanelli oratore della Repubblica di Siena alla corte di Papa Pio II*, Pisa 1869.
- L. Fumi, A. Lisini, *Genealogia dei conti Pecci di Argiano compilata su documenti pubblici*, Pisa 1880.
- A. Gioli, *Monumenti e oggetti d'arte nel Regno d'Italia. Il patrimonio artistico degli enti religiosi soppressi tra riuso, tutela e dispersione. Inventario dei «Beni delle corporazioni religiose» 1860-1890*, Roma 1997.
- E.C. Gray, *Tour to the Sepulchres of Etruria in 1839*, London 1841².
- F. Gregorovius, *Diari romani, 1852-1874*, Roma 1979² (edizione originale: Stuttgart 1893).
- F.A. Gualterio, *Corrispondenza segreta di Gian Matteo Ghiberto, datario di Clemente VII, col card. Agostino Trivulzio dell'anno 1527*, Torino 1845.
- F.A. Gualterio, *Cronaca inedita degli avvenimenti di Orvieto e altre parti d'Italia dal 1333 al 1400 di Francesco di Monte Marte, conte di Corbara, corredata di note storiche e di inediti documenti*, 2 voll., Torino 1846.
- F.A. Gualterio, *Discorso sulla strada ferrata Pio-Cassia*, Roma 1847.
- F.A. Gualterio, *Relazione delle feste popolari per l'amnistia celebrate in Orvieto nei giorni 27 e 28 settembre 1846*, Orvieto 1846.
- C. Guasti, *La cupola di Santa Maria del Fiore illustrata con i documenti dell'Archivio dell'Opera secolare. Saggio di una compiuta illustrazione dell'Opera secolare e del tempio di Santa Maria del Fiore*, Firenze 1857.
- C. Guasti, *Santa Maria del Fiore. La costruzione della chiesa e del campanile secondo i documenti tratti dall'Archivio dell'Opera secolare e da quello di Stato*, Firenze 1887.
- P. Hendy, *European and American Paintings in the Isabella Stewart Gardner Museum*, Boston 1974. *L'immagine di Orvieto nei disegni*, a cura di A. Satolli, in *Orvieto fuori d'Orvieto nella prima metà dell'800*, numero monografico del «Bollettino dell'Istituto storico artistico Orvietano», 30 (1974) [ma 1978], pp. 158-184.
- G. Innamorati, *Notizia di Giovanni Bonazzi*, in L. Bonazzi, *Storia di Perugia dalle origini al 1860*, a cura di G. Innamorati e con una nota di L. Salvatorelli, 3 voll., Città di Castello 1959, I, pp. XIII-LII.
- G. Innamorati, *Storiografia e storiografi in Umbria nel sec. XIX*, in *Atti del IV Convegno storico regionale*, pp. 160-179.
- E. Irace, *Costruzione di un'identità regionale. L'Umbria da "pittorresca" a "santa"*, in *Identità italiana ed europea tra Sette e Ottocento*, a cura di A. Ascenzi e L. Melosi, Firenze 2008, pp. 143-159.
- E. Irace, «De officiis». Adamo Rossi, *l'erudizione e le consorterie nella Perugia di fine Ottocento*, in *Erudizione e fonti. Storiografie della rivendicazione*, a cura di E. Artifoni e A. Torre, «Quaderni storici», 28 (1993), 93, pp. 15-38.
- E. Irace, *Medioevo risorgimentale. Ariodante Fabretti storico dell'età dei comuni*, in «Annali della Facoltà di Lettere e filosofia, Università degli Studi di Perugia, 2. Studi storico-antropologici», 33 (1995-1996), pp. 105-132.
- E. Irace, *Gli studi di storia medievale e moderna di Vermiglioli, Fabretti, Conestabile della Staffa*, in *Erudizione e antiquaria a Perugia nell'Ottocento*. Atti del V incontro perugino di Storia della storiografia antica e sul mondo antico, Acquasparta, 28-30 maggio 1990, a cura di L. Polverini, Napoli 1998, pp. 235-267.
- Italia e Germania. Immagini, modelli, miti fra due popoli nell'Ottocento: il Medioevo / Das Mittelalter. Ansichten, Stereotypen und Mythen zweier Völker im neunzehnten Jahrhundert: Deutschland und Italien*, a cura di P. Schiera e R. Elze, Bologna-Berlin, 1988.
- O. Kurz, *Bastianini Giovanni*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 7, Roma 1970, pp. 169-170.
- M. Lamy, *La découverte des primitifs italiens au XIX^e siècle: Séroux d'Agincourt (1730-1814) et son influence sur les collectionneurs, critiques et artistes français*, in «Revue de l'art ancien et moderne», 1-2 (1921), pp. 160-190.
- P. Leone De Castris, *Simone Martini*, Milano 2003.
- The letters of Bernard Berenson and Isabella Stewart Gardner, 1887-1924, with correspondence by Mary Berenson*, edited and annotated by R. van N. Hadley, Boston 1987.
- R. Longhi, *Tracciato orvietano*, in «Paragone», 149 (1962), pp. 3-14.

- H. Loyrette, *Séroux d'Agincourt et les origines de l'histoire de l'art médiéval*, «Revue de l'art», 48 (1980), pp. 40-56.
- Luigi Fumi. *La vita e l'opera nel 150° anniversario della nascita*, a cura di L. Riccetti e M. Rossi Caponeri, Roma, 2003.
- L. Luzi, *Il duomo di Orvieto descritto ed illustrato*, Firenze 1866.
- S. Magliani, *La "pazzia" di Gualterio e la Cappella Nova nel duomo di Orvieto*, in «Rassegna storica del Risorgimento», 87 (2000), pp. 41-60.
- J.-C. Maire Vigueur, *La Deputazione umbra e la storia locale italiana. Gli studi medievali*, in *Una regione e la sua storia*, pp. 79-115.
- G. Majoli, *Guida al forestiere per minutamente vedere, ed essere pienamente informato della città, chiesa cattedrale, facciata ed altre particolarità di Orvieto*, Biblioteca comunale «L. Fumi» di Orvieto, mss. 1828-1833.
- P. Malentacchi, *Terracotta ornamentale tra progettazione e restauro. Il sodalizio artistico tra l'architetto orvietano Paolo Zampi e la «Premiata Fabbrica Angeletti & Biscarini» di Perugia*, in «Bollettino Istituto storico artistico Orvietano», 48-49 (1992-1993), pp. 211-222.
- G. Manieri Elia, P. Tucker, «*Reliquie, rappezzature, falsificazioni*»: vicende critiche e materiali de mosaico con la Natività della Vergine, già sulla facciata del duomo di Orvieto, in «Ricerche di Storia dell'Arte», 73 (2002), pp. 21-36.
- M. Manieri Elia, *Il «revival» come strumento di rinnovamento sociale*, in *Il Medioevo al passato e al presente*, a cura di E. Castelnuovo, G. Sergi, Torino 2004 (*Arti e storia nel Medioevo*, IV), pp. 465-482.
- P. Marconi, *Il Borgo medievale di Torino. Alfredo d'Andrade e il Borgo medievale in Italia*, in *Il Medioevo al passato e al presente*, pp. 491-520.
- L. Mascilli Migliorini, *Rinascimento fiorentino e crisi della coscienza europea*, in *Gli anglo-americani a Firenze. Idea e costruzione del Rinascimento*. Atti del convegno di studi, Georgetown University, Villa Le Balze, Fiesole, 19-20 giugno 1997, a cura di M. Fantoni (con la collaborazione di D. Lamberini e di J. Pfordresher), Roma 2000, pp. 23-34.
- F. Mazzocca, *Fortune ottocentesche*, in *Il Camposanto di Pisa*, a cura di C. Baracchini ed E. Castelnuovo, Torino 1996, pp. 165-180.
- Il Medioevo al passato e al presente*, a cura di E. Castelnuovo, G. Sergi, Torino 2004.
- E. Menestò, *Il Medioevo di Luigi Fumi*, in *Luigi Fumi*, pp. 11-31.
- I. Miarelli Mariani, *Séroux d'Agincourt e l'Histoire de l'Art par les Monumens. Riscoperta del Medioevo, dibattito storiografico e riproduzione artistica tra fine XVIII e inizio XIX secolo*, Roma 2005.
- J. Michelet, *Journal*, a cura di P. Viallaneix, I: 1828-1848, Paris 1959.
- G. Milanese, *Documenti dei lavori fatti da Andrea Orcagna nel duomo di Orvieto*, in «Giornale storico degli archivi toscani», 3 (1859), pp. 100-110.
- A. Monciatti, *Alle origini dell'arte nostra. La Mostra giottesca del 1937 a Firenze*, Firenze 2010.
- A. Monciatti, C. Piccinini, *Medioevo in mostra. Note per la storia delle esposizioni d'arte medievale*, in *Il Medioevo al passato e al presente*, pp. 812-845.
- G. Monsagrati, *Gualterio, Filippo Antonio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 60, Roma 2003, pp. 182-186.
- L. Montecchi, *La rivoluzione in provincia. Società, politica e istruzione a Orvieto dallo Stato Pontificio alla Repubblica romana del 1849*, Perugia 2011.
- M.C. Mordini, *Gregorovius-Fumi. Un carteggio privato inedito*, tesi di laurea, relatore prof. Paolo Chiarini, Università degli studi di Roma «La Sapienza», a.a. 1984-1985.
- A. F. Moskowitz, *The Case of Giovanni Bastianini. A Fair and Balanced View*, in «*Artibus et historiae*», 50 (2004), pp. 157-185.
- A.F. Moskowitz, *Forging Authenticity. Bastianini and the Neo-Renaissance in Nineteenth-century Florence*, Firenze 2013.
- G. Muratore, P. Loiali, *Paolo Zampi (1842-1914)*, Orvieto 2005.
- N. Nada, *Carlo Alberto nell'interpretazione di F.A. Gualterio*, in Nada, Pacifici, Ugolini, *Filippo Antonio Gualterio*, pp. 25-35.
- N. Nada, *Profilo biografico di F.A. Gualterio*, in Nada, Pacifici, Ugolini, *Filippo Antonio Gualterio*, pp. 11-24.
- N. Nada, V.G. Pacifici, R. Ugolini, *Filippo Antonio Gualterio (1819-1874)*, Ponte S. Giovanni 1999.
- U. Nicolini, *Appunti per una storiografia ecclesiastica umbra nel secolo XIX*, in *Atti del IV Convegno storico regionale (Terni, 11-12 novembre 1961)*, in «Bollettino della Deputazione di storia patria», 58 (1961), pp. 225-233.

- Il neogotico nel XIX e XX secolo*. Atti del convegno di studi, Pavia, 25-28 settembre 1985, a cura di R. Bossaglia e V. Terraroli, 2 voll., Milano 1989.
- F. Orsini, *Fumi e la Consulta Araldica: momenti di storia genealogico cavalleresca*, in Luigi Fumi, pp. 83-98.
- A. Panzanelli Fratoni, *Tra storiografia e diplomatica: le edizioni di fonti nelle pubblicazioni periodiche locali in Umbria*, in *Una regione e la sua storia*, pp. 177-201.
- E. Passerin D'Entrèves, *Il cattolicesimo liberale in Europa ed il movimento neoguelfo in Italia*, in *Nuove questioni di storia del risorgimento e dell'unità d'Italia*, Milano 1961, pp. 565-606.
- E. Passerin D'Entrèves, *Le origini del cattolicesimo liberale in Italia*, Torino 1976.
- L. Patetta, *Il gotico dei goticisti come laboratorio e cantiere di avanguardia, in Il neogotico nel XIX e XX secolo*, pp. 309-322.
- P. Perali, *Manoscritti inediti e sconosciuti di D. Gaetano Majoli per la storia del duomo d'Orvieto*, Orvieto 1914.
- P. Perali, *Memoria sull'attuale stato giuridico e patrimoniale dell'Opera del duomo di Orvieto e sulla doverosa restituzione integrale della sua amministrazione e del suo patrimonio al Comune orvietano*, Orvieto 1922.
- P. Perali, *Orvieto. Note storiche di topografia. Note storiche d'arte, dalle origini al 1800*, Orvieto 1919.
- P. Petrioli, *Gaetano Milanese. Erudizione e storia dell'arte in Italia dell'Ottocento. Profilo e carteggio artistico*, Siena 2004.
- A. Petrucci, *Cultura ed erudizione a Roma fra 1860 e 1880*, in «Il veltro», 14 (1970), pp. 471-483.
- D. Pety, *Poétique de la collection au XIX^e siècle. Du document de l'historien au bibelot de l'esthète*, Paris 2010.
- E.A. Poe, *Abitazioni immaginarie*, a cura di A. Prete, Torino 1997.
- É. Pommier, *La rivoluzione e il Medioevo*, in *Il Medioevo al passato e al presente*, pp. 117-146.
- I. Porciani, *L'«Archivio storico italiano». Organizzazione della ricerca ed egemonia moderata nel Risorgimento*, Firenze 1979.
- I. Porciani, *L'invenzione del Medioevo*, in *Il Medioevo al passato e al presente*, pp. 252-279.
- I. Porciani, *Il Medioevo nella costruzione dell'Italia unita: la proposta di un mito*, in *Italia e Germania*, pp. 163-191.
- G. Previtali, *Alle origini del primitivismo romantico*, in «Paragone», 149 (1962), pp. 32-51.
- G. Previtali, *La fortuna dei primitivi. Dal Vasari ai neoclassici*, Torino 1989².
- E. Quinet, *Italie*, in E. Quinet, *Oeuvres complètes*, VI, Paris 1857.
- T. Reff, *The notebooks of Edgar Degas. A catalogue of the thirty-eight notebooks in the Bibliothèque Nationale and other collections*, II, New York 1985².
- Una regione e la sua storia*. Atti del convegno celebrativo del Centenario della Deputazione (1896-1996), Perugia, 19-20 ottobre 1996, Perugia 1998.
- Il restauro del Teatro Mancinelli di Orvieto*, Rimini 1995.
- L. Riccetti, *Brutta replica (anche a 10 metri d'altezza)*, in «Giornale dell'arte», 27 (2009), p. 10.
- L. Riccetti, *Fragments, Restoration, Fakes. Some considerations on the collecting of maiolica before 1914*, in *Maiolica Colloquium at Oxford*, Oxford, Ashmolean Museum, 22-23 settembre 2017, in corso di stampa.
- L. Riccetti, *Luigi Fumi: gli studi e le ricerche sul duomo di Orvieto*, in L. Fumi, *Statuti e registi dell'Opera di Santa Maria* (rist. anast. 2002), pp.11-122.
- L. Riccetti, *Il Museo dell'Opera del duomo di Orvieto*, Orvieto-Perugia 1999.
- L. Riccetti, *Presenza pontificia e trasformazioni urbanistiche in Orvieto: gli aspetti storico-artistici*, in «I beni culturali. Tutela, valorizzazione, attività culturali, architettura contemporanea e bioarchitettura», 20 (2012), pp. 13-24.
- L. Riccetti, *«Un vilupetto di taffetà crimisino». Storia di una festa dal «Corporale» al «Corpus Domini»*, Orvieto 2014.
- A. Ricci, *Storia dell'architettura in Italia dal secolo IV al XVIII*, 2 voll., Modena 1857-1859.
- A.M. Romanini, *L'arte come ricerca e la ricerca del Medioevo*, in *Studi in onore di Giulio Carlo Argan*, III, Roma 1985, pp. 45-59.
- M. Rossi Caponeri, *«Mi misi dentro a le segrete cose»: l'inventario dell'Archivio comunale di Orvieto*, in Luigi Fumi, pp. 109-117.
- M. Rossi Caponeri, *Orvieto*, in *Fonti per la storia urbana dell'Umbria*, pp. 154-161.
- M. Rossi Caponeri *La questione romana nelle carte Gualterio (1860-1868)*, in «A Terni dove fu l'appuntamento». *Gli avvenimenti politico-militari del 1867 a Terni e nell'Agro Romano*.

- Atti del convegno di studio, Terni, 21 ottobre 2017, a cura di Z. Cerquaglia, Arrone (Tn) 2018, pp. 291-331.
- A.B. Saarinen, *I grandi collezionisti americani. Dagli inizi a Peggy Guggenheim*, Torino 1977 (edizione originale: New York 1955).
- A. Satolli, *Documentazione inedita sugli interventi cinquecenteschi nel duomo scomparsi con i restauri del 1877*, in appendice a Satolli, *Quel benedetto duomo*, pp. 141-160.
- A. Satolli, *Orvieto. Nuova guida illustrata*, Città di Castello 1999.
- A. Satolli, *Orvieto & il suo doppio*, Orvieto 2007.
- A. Satolli, *Palazzo Comunale. Profilo storico*, in *Orvieto. Legge 29.12.1987 n. 545. Interventi per il consolidamento ed il restauro delle strutture di interesse monumentale e archeologico*, II, Cinesello Balsamo 1996, pp. 115-119.
- A. Satolli, *Quel benedetto duomo*, in «Bollettino Istituto storico artistico Orvietano», 34 (1978) [ma 1980], pp. 129-160.
- G. Sbarzella, *L'abitato suburbano di Orvieto nei secoli XVII-XVIII*, tesi di laurea, relatore prof. B. Spano, Università di Roma «La Sapienza», a.a. 1993-1994.
- J.-B. L.G. Séroux d'Agincourt, *Histoire de l'art par les monumens depuis sa décadence au 4^{me} siècle, jusque à son renouvellement au 16^{me}*, Paris 1811-1820 (ed. it.: *Storia dell'arte dimostrata coi monumenti dalla sua decadenza nel IV secolo fino al suo risorgimento nel XVI*, tradotta e illustrata da S. Ticozzi, Prato 1826-1829).
- E. Sestan, *Stato e nazione nell'alto Medioevo. Ricerche sulle origini nazionali in Francia, Italia, Germania*, Napoli 1952.
- G.T.M. Shackelford, *The body in peril: Scene of war in the Middle Ages*, in *Degas and the nude*. Catalogo della mostra, Boston, 9 ottobre 2011-5 febbraio 2012 e Paris, 13 marzo-1^o luglio 2012, a cura di G.T.M. Shackelford and X. Rey, Boston 2011, pp. 37-67.
- J.-Ch.L.S. de Sismondi, *Storia delle repubbliche italiane*, presentazione di P. Schiera, Torino 1996.
- S. Soldani, *Il Medioevo del Risorgimento nello specchio della nazione*, in *Il Medioevo al passato e al presente*, pp. 149-186.
- A. Spicciari, *Il Medioevo negli economisti italiani dell'Ottocento*, in *Italia e Germania*, pp. 373-403.
- M. Squadroni, *Luigi Fumi, l'archivista*, in *Luigi Fumi*, pp. 47-81.
- G.L. Stout, *Treasures from the Isabella Stewart Gardner Museum*, New York 1969.
- D.N. Suhr, *Corpus Christi and the «Cappella del Corporale» at Orvieto*, Tesi PhD, Università della Virginia 2000.
- G. Tabacco, *La città tra germanesimo e latinità nella medievistica ottocentesca*, in *Italia e Germania*, pp. 23-42.
- G. Talamo, *La nazione italiana*, in *Cesare Balbo alle origini del cattolicesimo liberale*, pp. 103-115.
- P. Thompson, *The survival and revival of gothic architecture*, in «Apollo», 76 (1962), pp. 283-287.
- E. Terribili, *Il diario di viaggio di K. G. Pfannschmidt e il restauro degli affreschi nel duomo di Orvieto (1845)*, in «Bollettino Istituto Storico Artistico Orvietano», 30 (1974), pp. 69-83.
- F. Traniello, *Politica e storia*, in *Cesare Balbo alle origini del cattolicesimo liberale*, pp. 13-59.
- F. Traniello, *Rosmini e la tradizione dei cattolici liberali*, in *Rosmini: tradizione e modernità (1888-1988)*. Atti del XXII corso della cattedra Rosmini, a cura di P. Pellegrino, Stresa 1989, pp. 89-112.
- S. Troilo, *Patrie. Il bene storico-artistico e l'identità locale tra Otto e Novecento*, in «Memoria e Ricerca», 14 (2003) pp. 159-176.
- P. Tucker, «*Responsible outsider*». *Charles Fairfax Murray and the South Kensington Museum*, in «Journal of the History of Collections», 14 (2002), pp. 115-137.
- R. Ugolini, *Filippo Antonio Gualterio da Gregorio XVI a Cavour*, in Nada, Pacifici, Ugolini, *Filippo Antonio Gualterio*, pp. 37-82.
- P. Zampi, *Stato dell'architettura civile in Orvieto nel secolo XIII*, in Muratore, Loiali, *Paolo Zampi (1842-1914)*, pp. 336-341.
- G. Zucconi, *L'invenzione del passato. Camillo Boito e l'architettura neomedievale*, Venezia 1997.